

## L'art mis en boîte

Marc JIMENEZ

**Qu'est-ce que l'art ? C'est à cette question sempiternelle que retourne Arthur Danto dans son ultime ouvrage, récemment traduit en français. Le philosophe américain y propose une nouvelle compréhension de l'art comme « rêve éveillé », substituant à la mimésis de la Renaissance une imitation onirique du monde et de son époque.**

Recensé : Arthur Coleman Danto, *Ce qu'est l'art*, post-éditions+questions théoriques, traduit de l'anglais par Séverine Weiss, postface d'Olivier Quintyn, 2015. 219 p., 22 €.

Le titre du dernier ouvrage d'Arthur Danto *Ce qu'est l'art (What Art Is)*, publié peu avant la disparition de l'auteur en 2013, révèle l'humour d'un philosophe qui n'hésite pas à énoncer une réponse affirmative, presque péremptoire, dans sa forme, à la fameuse question, récurrente de Socrate à nos jours : « Qu'est-ce que l'art ? » Car, si les philosophes et les esthéticiens du XXI<sup>e</sup> ne se soucient plus guère de savoir ce qu'est véritablement l'art ou si telle ou telle chose est ou n'est pas vraiment de l'art, ces questions préoccupent toujours le grand public, souvent déconcerté, face aux œuvres exposées dans les lieux d'art contemporain.

L'humour d'Arthur Danto tient à sa double casquette – lui-même parlait de *double-hatting* – d'une part, celle de représentant de la tradition analytique de l'art, préoccupé par l'interrogation « existentielle » de Nelson Goodman « *When is Art ?* » – « Quand y a-t-il art ? » – et, d'autre part, celle de critique d'art obsédé par la question ontologique, convaincu de l'existence d'une « essence » de l'art.

L'ouvrage *Ce qu'est l'art* serait-il donc le signe d'une petite trahison passagère à la cause analytique ou bien l'aveu de la nature fondamentalement essentialiste de celui qui apparaîtrait alors comme le plus « continental » des philosophes anglo-saxons ? Assurément ni l'un ni l'autre... ou peut-être l'un et l'autre ! L'un des grands mérites de Danto, conteur passionné et passionnant de l'histoire et de la philosophie de l'art depuis Platon est de parvenir à convaincre le lecteur de la compatibilité de deux conceptions habituellement considérées comme inconciliables.

Comment régler en premier lieu la sempiternelle question de l'essentialisme ? La validité de la démonstration de Danto repose sur la constatation que « tout ne peut pourtant pas être de l'art » (p. 12), malgré Marcel Duchamp et en dépit d'Andy Warhol qui, tous les deux, prirent acte de la disqualification de l'imitation et de la naissance du modernisme. L'un avec son urinoir, l'autre avec *Boîtes Brillo* auraient ouvert la porte au n'importe quoi et ébranlé « la certitude qu'une définition de l'art soit encore possible » (*ibid.*), déplore l'auteur avec une fausse naïveté, affectant d'oublier qu'il doit, à l'un et à l'autre, les fondements mêmes de sa philosophie de l'art. On décèle comme un soupçon de regret dans le « pourtant ». Quel dommage, tout serait plus simple si tout pouvait être de l'art !

Mais le philosophe enjoué qu'est Danto ne désespère pas de mettre au jour les critères assurés permettant de reconnaître avec certitude l'essence de l'art. Cela suppose bien entendu qu'une définition essentialiste vaille pour la totalité de l'art, qu'il soit ancien, classique ou contemporain : « Si l'on considère que l'art forme un tout cohérent, il s'agit de montrer que ce qui le rend tel est décelable tout au long de son histoire » (p. 12). En clair, l'histoire évolue, les différentes périodes de l'histoire de l'art le prouvent, mais l'œuvre d'art est un invariant et son concept est en quelque sorte transhistorique.

### Une théorie analytique de l'art

« Rêves éveillés », nom du premier chapitre – l'ouvrage en comprend six – entend prouver l'existence indubitable de l'essence de l'art et repérer les signes qui permettent d'identifier celle-ci. Ce chapitre est avec le dernier (« L'avenir de l'esthétique ») celui qui justifie le titre du livre et mérite une attention particulière.

Après quelques pages consacrées à la naissance du modernisme au début du XX<sup>e</sup> siècle. Danto passe assez vite sur Picasso, notamment sur les *Demoiselles d'Avignon* qui n'ont droit qu'à des remarques sans intérêt particulier : « Les Demoiselles sont peintes de façon nouvelle pour faire apparaître la vérité des femmes, telle que Picasso la voyait » (p. 21) ! Il ne dit mot de l'archéologie du tableau, ni de la centaine d'esquisses révélant les hésitations, les doutes, les repentirs du peintre, rien non plus sur ce manifeste de l'origine du cubisme, ni sur l'influence de Derain et de l'art primitif. Assez curieusement, il ne fait aucune allusion à ce qui aurait pu appuyer sa thèse sur le début et la fin de l'ère albertienne. Lui qui place Giotto et Cimabue à l'origine du principe de la mimésis aurait pourtant eu beau jeu de moquer André Breton qui haussait les *Demoiselles d'Avignon* à la hauteur de la *Vierge* de Cimabue.

Néanmoins, la thèse de Danto s'énonce clairement : « La question : “qu'est-ce que l'art” est désormais bien différente que ce qu'elle a pu être autrefois dans l'histoire » (p. 36). Marcel Duchamp et ses ready-mades, dans les années 1910, Andy Warhol et ses *Boîtes Brillo* (1964) ont permis à l'art de révéler son essence, sa nature profonde. *Fountain*, l'urinoir inversé de 1917, rompt avec le bon goût et la beauté, les fac-similés de boîtes Brillo sont de simples reproductions de produits commerciaux destinés aux supermarchés ! Comment justifier l'appartenance de ces objets au *monde de l'art*, choses *a priori* sans intérêt, n'importe quoi dans l'ordre de la banalité ?

« Le Monde de l'art » (*The Artworld*) est justement le titre de l'article publié par Arthur Danto en 1964 dans lequel il évoque le rôle décisif de la théorie de l'art et du contexte historique qui ont permis de « faire la différence entre une boîte de Brillo et une œuvre d'art qui consiste en une boîte de Brillo »<sup>1</sup>.

Cette réponse, que Danto jugera lui-même après coup non satisfaisante, vaut à la rigueur pour Andy Warhol mais non pour Duchamp. *Brillo Box* est une copie parfaite, à s'y méprendre, d'un objet réel, alors que le ready-made est cet objet réel lui-même. Certes, si Warhol avait acheté de vraies boîtes de produit à récurer de marque Brillo au magasin du coin et les avait exposées telles quelles dans une galerie d'art, il aurait montré des ready-mades mais l'artiste pop s'en est bien gardé. En 1917, *Fontaine*, objet de plomberie, jugé immoral et vulgaire, a été refusé par le monde de l'art new-yorkais de l'époque, en particulier par la Société des Artistes Indépendants, tandis que, près de cinquante ans plus tard, le même monde

<sup>1</sup> Arthur Danto, « Le monde de l'art » : « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, LXI, 1964. Traduction de Danielle Lories dans *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1999, p. 195.

de l'art présent à la Stable Gallery de la 74<sup>e</sup> Rue Est, accepte *Boîte Brillo* « sur le champ », précise Danto dans *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Cet ouvrage, paru en 1981, avait recours à un raisonnement typique de la tradition anglo-saxonne. Danto entendait explicitement « établir [...] une théorie analytique de l'art »<sup>2</sup> qui permettrait de faire la différence entre deux objets, apparemment identiques, perceptuellement indiscernables l'un de l'autre, et dont l'un est considéré comme une œuvre d'art et l'autre non. Danto reprenait l'idée d'une « atmosphère de théorie artistique » et celle « du climat créé par le monde de l'art », lequel n'est pas seulement celui le monde des connaisseurs, des milieux spécialisés et institutionnels – c'est la conception de George Dickie<sup>3</sup>, autre théoricien analytique – mais un monde d'« objets interprétés », c'est-à-dire saisis par une interprétation philosophique et artistique qui identifie l'objet et le constitue en œuvre : « sans une théorie de l'art, une tache de peinture noire est simplement une tache de peinture noire et rien de plus » (p. 218). La notion d'« à-propos de » (*aboutness*) est ici primordiale dans cette différenciation : une œuvre d'art est « à propos de quelque chose », elle est créée en fonction d'un projet, elle est intentionnelle.

Toutefois, ces critères, s'ils sont nécessaires pour distinguer l'œuvre artistique de son double banal et sans intérêt, sont insuffisants pour aboutir à une définition universelle et intemporelle de l'œuvre d'art.

### **L'art est une signification incarnée**

*Ce qu'est l'art* entend précisément combler cette lacune. Danto s'attarde longuement, dès le premier chapitre, sur l'épisode de sa visite à la Galerie Stable en 1964, là où Andy Warhol exposait les *Boîtes Brillo*. Cette anecdote qui revient, tel un leitmotiv, dans ses écrits, donne la mesure du traumatisme provoqué par cette scène inaugurale, primitive, une sorte de *Urszene* freudienne, sans résilience, où se trouvèrent mélangées une bonne dose de répugnance esthétique et, heureusement, une « intoxication philosophique » persistante à l'origine de sa réflexion (p. 53). Deux découvertes se révèlent alors décisives. Premièrement, si les œuvres d'art sont « à propos de quelque chose », cela veut dire qu'elles sont des « significations incarnées ». Et si les différences entre les boîtes du commerce labellisées Brillo et les *Boîtes Brillo* de l'artiste new-yorkais ne sont pas visibles, il doit y avoir des différences et des propriétés toujours invisibles. La conclusion s'impose d'elle-même : « Ce sont les propriétés invisibles qui font que quelque chose est bien de l'art » (*ibid.*). Deuxièmement, Danto enrichit la définition de l'art comme signification incarnée d'une condition nouvelle inspirée par Descartes et Platon : l'art est un rêve « éveillé », allusion au rêve lucide raconté par l'auteur des *Méditations métaphysiques*, dans lesquelles Descartes finit par s'assurer de son existence en résistant aux tromperies du Malin Génie, et à l'allégorie de la Caverne chez Platon. Danto, lui, en conclut qu'à la disparition de l'imitation classique et à l'obsolescence du principe de la mimésis établi à la Renaissance, succède une imitation moderne onirique. L'artiste rêve le monde et son époque et ce rêve est objectivé dans la forme que l'artiste donne à l'œuvre qu'il crée.

Ce chapitre, intitulé « Rêves éveillés », le plus long des six, est véritablement celui qui justifie le titre de l'ouvrage. Non pas que les suivants soient secondaires, mais ces textes, issus pour la plupart de conférences réécrites, servent surtout à exemplifier la thèse principale, à savoir que la définition de l'art de l'art est universelle et transhistorique.

<sup>2</sup> Arthur Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, trad. fr. 1989, p. 25.

<sup>3</sup> Georges Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca et Londres, Cornell U.P., 1974.

C'est le sens, notamment, de « Restauration et signification ». En quelques pages malicieuses et sur un ton libertin, Danto rend hommage à l'artiste Cy Twombly qui parvint à le persuader que la restauration, en 1994, du plafond de la Chapelle Sixtine était une réussite et mettait en valeur *Le Jugement dernier* peint par Michel-Ange. Les lecteurs de *La Madonne du futur*, ouvrage publié en 2000 (version française en 2003) savent quelle importance Arthur Danto accorde à ce chef-d'œuvre du maniérisme et quel rôle essentiel joue celui-ci dans sa philosophie de l'art : « Si l'on envisage l'art venant après Michel-Ange dans le cadre d'une histoire dont le point de butée est constitué par le plafond de la chapelle Sixtine et *Le Jugement dernier*, il ne peut être que post-historique »<sup>4</sup>. En déclarant qu'il est impossible d'aller au-delà de la figure de Jonas telle qu'elle est représentée sur le plafond, Danto laisse entendre que Michel-Ange marque à la fois la fin d'une période historique, celle que Giorgio Vasari met prodigieusement en scène dans les *Vite*<sup>5</sup>, et le commencement d'une autre ère, celle qui s'achève avec Andy Warhol et signifie, de façon beaucoup plus radicale, la fin de l'art... mais non pas celle des artistes.

Digression sur un thème proposé par l'Université de Klagenfurt, « Le corps dans la philosophie et dans l'art » revient sur la question de l'éliminativisme, une thèse qui nie la possibilité de décrire nos états mentaux à l'aide du langage. Le langage du corps qui prétend décrire nos passions, l'amour, le désir, la colère etc., relève de la psychologie naïve. Or, seules les sciences cognitives parviendraient à rendre compte, à l'aide des nouvelles technologies, réellement du langage du corps. Cette perspective laisse Danto plutôt sceptique qui prend ses distances par rapport aux performances corporelles contemporaines, bien éloignées, selon lui, de notre « glorieuse tradition artistique ».

Passionnante mais trop rapidement évoquée, est l'interprétation renouvelée de l'esthétique d'Emmanuel Kant que les formalistes, tels Clement Greenberg, revendiquent pour justifier précisément leur formalisme en art. Dans la mesure, selon Danto, où il affirme que l'âme est intimement « liée aux facultés de connaître », autrement dit que la connaissance passe aussi par les sensations, Kant donne la possibilité d'interpréter l'art de « n'importe quelle période artistique », y compris celui de l'époque contemporaine.

### **L'exclusion de l'esthétique**

Sans craindre l'effet comique du *running gag*, Arthur Danto évoque derechef, dans le dernier chapitre sur « L'avenir de l'esthétique », les boîtes Brillo, les vraies, fabriquées dans un but commercial, et *Boîtes Brillo*, les « fausses », d'Andy Warhol. Le plus continental et européen des philosophes anglo-saxons se souvient qu'il appartient pleinement à la tradition analytique lorsqu'il traite du rôle de l'esthétique. Sa définition de l'art comme « signification incarnée » doit tout à la philosophie et absolument rien, selon lui, à une esthétique que les ready-mades de Marcel Duchamp ont totalement exclue de la sphère artistique : « Je peux [...] affirmer que l'essentiel de l'art créé aujourd'hui n'a pas pour but principal la mise à disposition d'une expérience esthétique » (p. 177). Soit. Mais ce chapitre met surtout en lumière la différence existant entre l'acceptation « analytique », nord-américaine du terme « esthétique », qui reste liée, pour Danto, à la beauté, à l'agréable, au plaisir, à la satisfaction des sens, etc., et celle de la tradition européenne pour qui l'esthétique est associée à la fonction critique du jugement, aussi bien dans l'art que dans les rapports de celui-ci avec la société. Exprimée dans les années 1980, en cette époque de la fin des avant-gardes et de la dissolution des grands récits de légitimation, la position post-historique d'Arthur Danto

<sup>4</sup> Arthur Danto, *La Madonne du futur*, Paris, Seuil, 2003, p. 560.

<sup>5</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550-1568 (*La vie des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*).

s'inscrit parfaitement dans le contexte de l'époque mais son raisonnement demeure surprenant. Des nombreuses œuvres *pop* qui apparaissent aux États-Unis pendant une quinzaine d'années entre 1955 et 1970, Danto isole *Boîte Brillo*, objet non esthétique mais philosophiquement artistique grâce au double jeu d'une galerie reconnue et d'un artiste déjà célèbre. Cet objet aberrant, simple *fake* d'un carton destiné à la poubelle, trouve soudainement sa place dans l'histoire de l'art occidental dont il symbolise la fin programmée et inévitable. Magique, la transfiguration de ce banal objet semble relever de la sorcellerie dans la mesure où Danto passe sous silence le contexte social, économique et idéologique de cette métamorphose, ou plutôt de cette *transfiguration* quasi mystique, célébrée avec zèle par les dévots fidèles du monde de l'art. Dans sa pertinente *Postface* à l'ouvrage « Splendeurs et misères de l'essentialisme », Olivier Quintyn note à juste titre, en référence à Jean Baudrillard : « [...] l'indiscernabilité de la *Boîte Brillo* sert à hypostasier et à consacrer, en une expérience symbolique fulgurante, le continuum culturel du signe-marchandise qui relie en une même chaîne implacable l'art, la marchandise et la valeur somptuaire du signe dans l'échange » (p. 200).

L'histoire des indiscernables entre le modèle et sa copie pourrait alors être lue comme une fable, un leurre qui sert à masquer l'indiscernabilité, ou plutôt la similitude, voire littéralement l'équivalence de tous les objets, réduits à leur valeur d'échange, pris dans le jeu consumériste du capitalisme néolibéral. « Les boîtes de Harvey relèvent de l'esprit objectif des États-Unis aux alentours de 1960 » (p. 175) reconnaît Danto en faisant référence à la fois à Hegel et à James Harvey, l'artiste commercial qui a peint initialement les boîtes de produits à récupérer. Il en va donc nécessairement de même pour les *Boîtes Brillo* de Warhol, avec cette différence, précise Danto, qu'elles rendent l'esprit objectif conscient de lui-même. Puis il s'interroge : « L'esthétique des boîtes Brillo nous en dit long sur l'esprit objectif dont elle relevait. Mais que nous dit-elle de l'esprit absolu, en imaginant qu'elle en dise quelque chose ? »

Ce qu'elle en dit est peut-être bien l'émergence, vers la fin des années 1960, dans le contexte de la société de consommation des Trente Glorieuses, du *Business* et *Star Artist*, figure aujourd'hui incontournable du marché de l'art international. Le contexte mercantile actuel de l'art post-historique tend plutôt invalider l'idée de l'art comme « signification incarnée » en quête d'interprétation, et à lui substituer celle d'un art émotionnel sous l'emprise des mass-médias et d'un *management* efficace et rentable. Un autre récit post-historique, inconcevable pour Danto, est peut-être déjà en train de s'écrire sur le thème : « après la fin de la fin de l'art ». C'est une autre histoire !

Arthur Coleman Danto, artiste-graveur dans sa jeunesse, eut à cœur, pendant un quart de siècle, d'exercer ses talents de critique d'art au magazine *The Nation*, « autrement que la plupart des critiques new-yorkais de tendance conservatrice », confie-t-il à la fin de l'ouvrage. Il ajoute : « Mon rôle, en tant que critique, était de dire de quoi parlait l'œuvre – ce qu'elle signifiait – et à quel point cela valait la peine que je l'explique à mes lecteurs » (p. 182). Le mérite de son dernier livre est de remplir parfaitement ce rôle en conciliant le philosophe de la fin de l'art et le critique d'art pour qui importait, au plus haut point, la survie de l'art et la continuation de son histoire.

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 11 décembre 2015

© [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr)