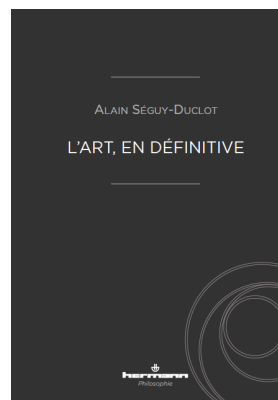


L'ART, EN DÉFINITIVE

(Hermann, septembre 2021)

PRÉSENTATION DÉVELOPPÉE



Cet ouvrage travaille sur la question de la mort de l'art – réactualisée par l'art contemporain au XX^e siècle. Il s'agit d'un ouvrage de philosophie, et non d'histoire de la philosophie, dans lequel je dialogue avec plusieurs théoriciens contemporains en introduisant les principaux concepts de ma philosophie de l'art.

La réflexion s'inscrit principalement dans le domaine des Arts plastiques – à partir de la remise en cause de toute possibilité de définir le concept d'art, dans la tradition des *Recherches philosophiques* (1953) de Wittgenstein.

Cette thèse a notamment été défendue par Morris Weitz en 1956, dans un article où il applique au mot « art » une analyse analogue à celle de Wittgenstein pour le mot « jeu » : « art » serait indéfinissable car son usage ne permettrait de dégager aucune propriété commune. Tout au plus serait-il possible de dégager une ressemblance de famille, avec des relations de similitude seulement partielles. Après l'examen de la théorie de

Weitz, j'entreprends une étude critique de quatre théories de l'art appartenant à la tradition dite « analytique », qui ont tenté, avec plus ou moins de radicalité, de contourner cet interdit wittgensteinien et ont eu une grande influence sur la philosophie contemporaine de l'art :

- La théorie *institutionnaliste* de George Dickie (1973).
- La théorie *réelle* d'Arthur Danto (1964).
- La théorie *typale* de Richard Wollheim (1968).
- La théorie *symptomale* de Nelson Goodman (1977).

Pour chaque théorie, l'enjeu est d'en analyser précisément le sens, d'en dégager les limites et de saisir leur fécondité pour une réflexion actuelle sur l'art. C'est ce point que je vais ici développer.

Fécondité de la lecture de Dickie

L'étude de la théorie institutionnaliste de Dickie nous permet tout d'abord de comprendre que partir des *ready-mades* de Marcel Duchamp pour réfléchir sur l'art conduit à cinq conséquences problématiques :

- 1- On ne peut plus tracer de frontière objective entre l'art et le non-art, ce qui conduit à vider de sens la notion d'art et à ne plus pouvoir produire qu'un discours théorique négatif, destructeur des théories du passé.
- 2- Cette absence de frontière objective conduit non seulement à admettre dans l'art des objets reconnus consensuellement comme non artistiques, sur simple demande d'un membre du monde de l'art, mais à réaliser l'opération inverse également théorisée par Duchamp : rejeter hors de l'art des objets reconnus consensuellement comme artistiques, sur simple demande d'un membre du monde de l'art (ce qu'il appelle les *ready-mades* réciproques). Cela revient à légitimer le vandalisme artistique...
- 3- L'admission du *ready-made* dans le musée étant essentielle pour sa reconnaissance comme œuvre d'art, le sens de l'art s'institutionnalise, ce qui revient à

prendre Dada à contresens, puisque le but de ce mouvement est de détruire les institutions, notamment dans le monde de l'art.

- 4- Comme la création est identifiée au moment de l'affirmation « c'est de l'art » et non à la production de l'objet, l'auteur du *ready-made* étant Duchamp, le concepteur/*designer* industriel de l'objet se voit retirer toute paternité sur sa production en tant qu'œuvre d'art. Ce qui témoigne d'un mépris problématique pour le *design* industriel.
- 5- Comme la création est identifiée au moment de l'affirmation « c'est de l'art » et non à la production de l'objet, et comme les producteurs des objets de l'art dit « premier » n'ont jamais dit « c'est de l'art » puisqu'ils n'en avaient pas la notion – laquelle apparaît en Occident au XVIII^e siècle dans un contexte théorique très particulier –, il faudrait pareillement leur retirer la paternité sur leur production en tant qu'œuvre d'art, et l'octroyer au premier membre du monde de l'art occidental qui a dit « c'est de l'art ». Ce qui témoignerait d'un mépris occidentalocentriste inacceptable.

Pour éviter de telles conséquences, la philosophie de l'art doit comprendre l'énoncé « c'est de l'art » appliqué à un *ready-made* comme une antiphrase – tout comme le fait de lui donner un titre, par exemple *Porte-bouteilles* – dont la compréhension suppose que l'objet en question ne soit justement pas de l'art. Cela revient à voir dans l'énoncé de Duchamp – qui insiste dans son entretien de 1961 avec George Charbonnier sur le fait de ne surtout pas faire des *ready-mades* une chose sérieuse – un geste dadaïste au sens de Paul Feyerabend :

Un dadaïste reste complètement froid devant une entreprise sérieuse quelconque et il sent anguille sous roche dès qu'on cesse de sourire pour prendre une attitude et une expression faciale annonçant que quelque chose d'important va être dit [...] (P. Feyerabend, *Contre la méthode* (Seuil, 1988, p. 18, note 2)

Paradoxalement, une telle interprétation dadaïste des *ready-mades* conduit à les inscrire, en tant que canulars géniaux,

dans l'art (ou plutôt la performance consistant à les faire admettre dans des musées d'art), tandis que l'attitude inverse, qui prend les *ready-mades* au sérieux et y voit immédiatement de l'art, conduit à détruire toute frontière entre art et non art, et donc à retirer tout sens à leur admission *dans* l'art.

Fécondité de la lecture de Danto

Les difficultés d'Arthur Danto à construire une théorie *réelle* qui mettrait fin à théorie de l'art comme *imitation de la nature*, sont également très instructives. Il importe de saisir l'importance du « est de l'identification artistique » théorisé par Danto, lequel se caractérise par un usage apparemment contradictoire du verbe *être*, puisque l'on peut affirmer à la fois d'un même objet : « *c'est et ce n'est pas* ». Par exemple, à propos d'une toile blanche traversée en son centre par une ligne noire horizontale, on peut dire à la suite de Danto : « *c'est et ce n'est pas* un ciel nuageux se reflétant dans une mer calme ».

Mais précisément, il faut reconnaître dans un tel usage la mise en œuvre de la *fonction mimétique*, que Danto était censé rejeter. Paradoxalement, sa critique de la théorie de l'imitation permet d'en approfondir le sens. Ce qui se joue dans l'imitation, c'est une déréalisation de l'objet dont on peut supposer qu'elle constitue une caractéristique de la création artistique. Une œuvre d'art n'est pas considérée comme un objet de la réalité ordinaire. Aussi, on a naturellement recouru à la création artistique lorsqu'il s'agit de désigner l'extraordinaire, ce qui est éminent par rapport à la réalité ordinaire, qu'il soit magique, chamanique, religieux ou politique (pour désigner une forme de transcendance du pouvoir en lien ou non au religieux).

C'est ce lien à la magie, au chamanisme, aux pratiques symboliques engageant les rites de passage (naissance, passage à l'âge adulte, mort, etc.) qui permet de rendre compte de l'importance de la création artistique à des époques ou dans des cultures ignorant l'invention récente de la notion d'art dans le monde occidental. Il apparaît alors que la création artistique ne doit pas être pensée en termes d'intention *artistique* mais *magique, onirique, surréelle, irréelle*, ou plus largement d'intention *déréalisante* que l'on peut identifier à une intention *esthétique*. Créer une œuvre d'art, c'est créer un objet dont les

propriétés objectives sensibles vont inciter les spectateurs, avec plus ou moins de puissance, à le *déréaliser* ou encore vont induire chez le spectateur une forme de fascination, de transe, qui motivera sa mise à l'écart par rapport aux autres objets de la réalité. Si l'imitation est une forme éminente de création artistique (comme l'ont bien vu les théoriciens du passé), elle est loin d'être la seule : la création mimétique est de l'art, mais tout art n'est pas mimétique.

Précisons ici que la déréalisation ne conduit pas nécessairement à occulter la réalité. Si la création artistique peut s'enraciner dans un désir de fuite de la réalité, ce mouvement peut également avoir le sens d'un détour autorisant une distance (critique ou non) par rapport à la réalité, qui permet d'en avoir une connaissance supérieure. Le réalisme, qui vise à saisir la réalité dans sa vérité profonde, est une tendance fondamentale de la création artistique, qui paradoxalement s'enracine dans une déréalisation première de son objet.

Fécondité de la lecture de Wollheim

L'étude de la théorie de Wollheim nous apprend à quitter le plan de la généralité où la maxime traditionnelle de l'« *ut pictura poesis* » (la poésie est comme la peinture) se maintient, de façon occulte, par l'identification usuelle de l'« art contemporain » aux arts plastiques. Travailler sur l'art implique de prendre en compte une scission fondamentale entre deux formes d'art : les arts susceptibles d'écriture, qui autorisent des reproductions légitimes sans limitation, et les arts pour lesquels il n'y a pas d'écriture possible, qui ne sont susceptibles que de copies n'ayant pas le sens de reproductions légitimes, avec à leur frontière, des arts susceptibles de reproductions légitimes ou d'*éditions* mais limitées en nombre, comme la gravure ou la tapisserie.

L'étude critique des distinctions de Wollheim fait apparaître que si la forme d'art la plus primitive et la plus générale correspond effectivement à la création telle qu'elle intervient en peinture, où l'on distingue simplement la création de l'interprétation *critique* du spectateur, l'invention de l'écriture a autorisé l'apparition d'une nouvelle scission : entre la création de l'œuvre proprement dite et son interprétation

artistique. L'œuvre écrite est un type reproductible à l'identique indéfiniment, dont la matérialité doit être incarnée dans une interprétation artistique, laquelle correspond à un *second moment créateur*, qui dépend de la création de l'œuvre écrite. L'auteur, celui qui possède les droits sur l'œuvre, est le créateur de l'œuvre au sens de type, tandis que l'artiste interprète ne possède des droits que sur son interprétation. En effet, c'est au niveau du type que se définit l'identité de l'œuvre : on parle de plusieurs interprétations de la *même* œuvre. Par ailleurs, il importe de distinguer l'interprétation *artistique* de l'interprétation *critique*.

Naturellement, comme pour la distinction entre arts susceptibles de notation et arts non susceptibles de notation, ces nouvelles distinctions autorisent des cas intermédiaires, situés à leur frontière : affirmer que deux ensembles sont distincts n'est pas équivalent à affirmer que leur intersection est vide. On peut ainsi penser des auteurs qui interprètent eux-mêmes leurs œuvres, comme Debussy jouant du Debussy ; des interprètes critiques qui sont également des interprètes artistes, comme Roland Barthes (1915-1980) incarnant William Thackeray dans *Les sœurs Brontë* d'André Téchiné ; ou encore des interprètes critiques qui sont également des auteurs, comme l'œuvre critique et théorique du même Roland Barthes, qui tend de plus en plus vers la littérature. Prétendre toutefois que l'existence de ces cas intermédiaires suffit à remettre en cause les distinctions conceptuelles indiquées, c'est commettre une faute de raisonnement inverse.

Fécondité de la lecture de Goodman

Enfin, en délaissant la question « qu'est-ce que ? » pour travailler à la suite de Nelson Goodman sur la question du *fonctionnement* d'un objet comme œuvre d'art, il devient possible de clarifier la question des *ready-mades* et des *objets trouvés*. De même que l'on peut s'asseoir sur une caisse et la faire fonctionner comme siège *sans qu'elle soit pour autant identifiée à un siège*, de même, on peut faire fonctionner *comme de l'art* des objets industriels quelconques ou des objets trouvés dans la nature (en l'envoyant dans un musée, en lui donnant un titre, en signant l'œuvre, en écrivant sur elle, en donnant des

interviews à son sujet, etc.), *sans pour autant qu'elle soit identifiée à une œuvre d'art*. Ces exemples peuvent prendre un sens positif et non nihiliste, si l'on y voit non pas la question de l'appartenance à l'art au sens descriptif ou classificatoire, comme on l'a cru, mais seulement celle du fonctionnement d'un objet comme œuvre d'art.

Ce fonctionnement, Goodman l'identifie à une expérience *esthétique* de l'objet, impliquant plusieurs critères, notamment : la densité syntaxique et sémantique, la saturation relative, l'exemplification de ses propriétés et la référence multiple et complexe. Toutefois, une telle expérience esthétique ne se réduit pas à l'art : n'importe quel objet peut être saisi esthétiquement. Comprendre ce fonctionnement est important mais la question « qu'est-ce que l'art ? » continue à se poser.

Pour espérer pouvoir y répondre, nous découvrons, cette fois contre Goodman, qu'il faut engager une analyse *intentionnelle* de la création artistique. Cette question de l'intention intervient déjà dans la théorie qui rend compte de la création par l'intention artistique : une œuvre d'art serait un objet produit *pour être de l'art*. Mais il s'agit d'une définition d'une part, insuffisante car circulaire, et d'autre part, malheureuse, car elle conduit à exclure de l'art les productions de l'art non occidental dont le créateur ne possédait pas le concept d'art et ne pouvait donc avoir d'« intention artistique ».

L'objet privilégié de notre analyse ici, ce ne sont pas *les ready-mades* ou les objets trouvés, mais *les œuvres de l'art dit « premier »*, qui dans le passé ont été jugées ne pas être de l'art par les membres du monde de l'art, dont les créateurs n'ont pas eu d'intention artistique, et qui pourtant ont été légitimement introduits dans des musées d'art sans que les initiateurs de telles introductions se soient identifiés – comme Duchamp pour ses ready-mades – à leur véritable créateur. Comment déterminer l'intention créatrice des auteurs de ces œuvres de l'art dit « premier » ? Telle est la question décisive à laquelle une théorie de l'art conséquente et non nihiliste doit pouvoir répondre.

Comme il s'agit d'une visée pragmatique, liée à un certain usage, traiter cette question conduit à s'interroger sur l'usage de ces œuvres. Or, nos analyses précédentes nous permettent justement de déterminer cet usage : il s'agit d'un usage

généralement *extra-ordinaire* – magique, chamanique, rituel, culturel, religieux, etc. – conférant souvent à l'objet et à son possesseur des pouvoirs exceptionnels. L'objet est produit pour être reconnu dans son appréhension sensible (visible, auditive, etc.) comme un objet radicalement différent des objets ordinaires.

La tâche théorique qui s'ouvre dès lors au théoricien s'éclaircit. Il s'agit d'étudier ce travail de la matérialité de l'objet, spécifique à l'art, qui conduit celui qui le perçoit à l'appréhender ainsi comme un objet excédant la réalité ordinaire et générant chez le récepteur fasciné une forme de transe, caractéristique de l'expérience esthétique. C'est cette transe et cette fascination qui nous conduisent à ne pas traiter l'objet comme un simple intermédiaire, mais à nous attarder sur ses propriétés sensibles, de façon dense et saturée. Précisons qu'une telle fascination est variable selon les individus, qui seront plus ou moins sensibles à certains effets, et déterminée à la fois culturellement et historiquement.

En fin de compte, cette analyse permet, contre Weitz, de repenser la validité d'une définition de l'art au sens classificatoire. Il a valeur d'introduction pour la nouvelle philosophie de l'art que j'ai développée dans *Définir l'art* (2^{ème} éd. Belin-Humensis, 2017).