

DISCUSSION CRITIQUE

Franc Schuerewegen

Le début et la fin de l'art :
sur Arthur Danto

Ars longa, vita brevis.

Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'« art » ?
Marcel Duchamp.

Dans la partie finale de son ouvrage le plus récent : *La Madone du futur*, le philosophe américain Arthur Danto explore un concept nouveau : le « futur historique » en art¹. Il s'agit, explique Danto, de la représentation que les hommes se sont faite, à telle ou telle époque de leur histoire, de l'avenir, représentation qui ne coïncide évidemment jamais avec la réalité historique. A vrai dire, c'est le décalage entre les deux plans : le futur projeté et celui qui s'est effectivement réalisé, qui, pour l'historien de l'art, mais aussi pour le théoricien qu'est Danto, s'avère révélateur. L'auteur de *La Madone du futur* s'interroge en d'autres mots sur les critères d'évaluation et de définition de l'œuvre d'art dans un monde changeant. Et il est d'avis que le « futur historique » lui est à cet égard un outil précieux.

J'oublie d'ajouter que *La Madone du futur* est d'abord le titre d'une nouvelle d'Henry James, à qui Danto rend donc hommage². Dans la nouvelle en question, James raconte l'histoire d'un peintre dont l'ambition est de rivaliser avec un tableau célèbre de Raphaël : la *Madona della Seggiola*. La tentative se solde par un échec. Quand, après plusieurs années d'attente, le narrateur du conte rend visite à l'artiste, dont il sait le projet, il découvre une toile « complètement vierge, craquelée et décolorée par le temps ». Le peintre a trop étudié, trop tardé, et n'aura donc rien produit.

James, à n'en pas douter, se souvient de Balzac, et du personnage de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Mais l'aspect intertextuel n'a pas beaucoup d'importance ici, et l'essentiel est l'hypothèse du « futur historique ». En 1873, une toile vierge est une non-œuvre. Mais si le même personnage avait vécu à l'époque de la peinture monochrome, suggère Danto, il n'aurait peut-être pas raisonné en ces termes. Peut-être aurait-il pensé dans ce cas-là qu'il était en avance sur son temps.

Danto en déduit le corollaire suivant qui me paraît rigoureusement exact : la conception que nous avons de l'œuvre d'art est historique et évolutive. Tout n'est pas possible à n'importe quel moment. Il existe des styles, des manières propres à une époque, et ce qui est considéré comme appartenant à l'art dépend en fait de l'époque à laquelle nous vivons.

Mais si je suis d'accord avec les prémisses du raisonnement, j'hésite devant les conclusions. Je ne puis pas ne pas remarquer en effet que malgré tout le poids qu'il donne à l'Histoire, et malgré l'ampleur que prend chez lui ce mot : « évolution », Danto suppose l'existence d'un élément transhistorique, d'un invariant : c'est l'œuvre d'art. L'Histoire évolue, mais l'art ne change pas, c'est-à-dire que, pour Danto, son concept demeure identique à travers les époques et les siècles. Il me semble que la double position revendiquée par Danto, à la fois « historiciste » et « essentialiste » (ce sont les termes qu'il utilise³), fragilise considérablement son analyse. J'essaie de m'en expliquer maintenant.

Mais d'abord : qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? (et puisqu'il est nécessaire de clarifier mon titre) quel est le rapport avec les notions de début et de fin ? J'en arrive ici à une seconde étape de la réflexion, qui nous met d'emblée au cœur du sujet : dans la lecture qu'il propose, Danto se dit convaincu que son analyse intervient à une époque de la « fin de l'art », c'est-à-dire qu'en tant que commentateur il se met lui-même, par rapport à son objet, en position « terminale ». L'expression la « fin de l'art » nous rappelle en France la fameuse « querelle de l'art contemporain » qui a fait couler beaucoup d'encre il n'y a pas si longtemps dans un certain milieu « branché »⁴. Mais Danto donne à la formule un sens différent et positif : la « fin de l'art » a chez lui une allure de *happy end*. Quand l'art arrive à terme, tout est bien qui finit bien. L'auteur de « L'œuvre d'art et le futur historique » est en d'autres mots un philosophe, et un critique heureux. D'où lui vient son bonheur ?

Pour bien répondre à la question, je dois également rappeler ici que Danto, dans sa réflexion sur l'œuvre d'art et le futur historique, emprunte à Jean-François Lyotard le terme, et la notion, de « grand récit ». Lyotard, on s'en souvient, avait lancé cette formule, et ce concept, dans son ouvrage sur la « condition postmoderne » considérée comme crise de légitimation et, donc, comme « fin des grands récits »⁵. Danto doit, à n'en pas douter, une fière chandelle à Lyotard même s'il semble réticent à l'admettre. Il y aurait tout un livre à écrire sur la sorte de partie de cache-cache que joue le philosophe américain avec un certain type de pensée française, celle qu'on appelle dans son pays la *French Theory*. Mais je préfère laisser ce point de côté ici et rester dans les limites de mon sujet⁶.

Revenons donc à Théobald, le peintre raté imaginé par James, et à ce que nous pouvons appeler provisoirement, avec le terme de Lyotard, mais dans le sens que lui donne Danto, le « grand récit de l'histoire de la peinture figurative en Occident, de Giotto à nos jours ». James n'est en effet pas le seul écrivain mis à contribution par Danto, qui commence son essai « L'œuvre d'art et le futur historique » par un fragment de *La Vie des peintres* de Giorgio Vasari. Le passage est pris dans le chapitre sur la vie de Michel-Ange, que Vasari présente, observe Danto, comme un envoyé du ciel, comme un Messie : celui qui apporte aux artistes italiens la « perfection » dont ils rêvaient depuis longtemps déjà mais n'avaient pu atteindre : « Le

récit de Vasari suit clairement le modèle de l'épopée chrétienne, affirme Danto, c'est le récit d'une annonce et d'une révélation». Plus loin :

L'histoire de l'art, conçue comme recherche de la perfection représentationnelle, est arrivée à terme grâce à cette médiation divine. Tout ce qui reste à faire aux artistes, c'est d'affiner leur talent (p. 558).

On voit que ce qui compte pour Danto, lisant Vasari, ce n'est pas à proprement parler le trajet, le parcours au long duquel plusieurs générations de peintres ont cherché à affiner leurs capacités mimétiques, leur aptitude à fabriquer des images crédibles. Pour Danto, l'essentiel est ailleurs : qu'arrive-t-il *après* Michel-Ange, quand le grand récit imaginé par Vasari, ou, plutôt : quand le grand récit que Danto se permet d'imaginer à partir du texte de Vasari, arrive à terme ? Que penser des peintres exerçant le métier de peindre après cette date, sachant que, d'une certaine manière, ils n'ont plus rien à apprendre et qu'il ne leur reste qu'à « affiner leur talent » ? Danto écrit ceci qui me paraît crucial :

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 (p. 560).

Post-historique. Retenons bien ce terme autour duquel nous n'allons cesser de tourner à partir de maintenant. Il existe pour Danto une histoire d'après l'Histoire ; or celle-ci a pour particularité d'être arrivée à terme et, pourtant, de durer encore. La post-Histoire est donc chez Danto une figure, et une idée délibérément paradoxale. Mais le paradoxe ne fait pas peur au philosophe « essentialiste » qui s'en explique également ici :

Certes, on créa encore beaucoup d'œuvres artistiques après cette date [après Michel-Ange], et on ne peut donc pas dire que l'histoire de l'art s'était arrêtée, mais plutôt qu'elle était arrivée à sa fin conçue en tant que détermination interne. Elle était passée de la recherche à l'application, de la poursuite de la vérité représentationnelle à des travaux exécutés à la lumière de cette vérité (p. 560).

On pense peut-être qu'un art de pure « application », auquel il ne reste plus rien à « inventer », qui est une affaire d'émules et de sous-fifres, ne peut être du « grand art » ; chez Danto, il en va tout différemment. On sent chez lui une véritable sympathie, voire une sorte de fascination pour la « post-Histoire », qui est dans sa perception des choses une époque pleinement créative et dynamique. Les peintres travaillant après la fin du grand récit de la recherche de la représentation « parfaite » en peinture ont pour caractéristique, écrit-il, d'être *libres* dans leur projet ; en un sens, ils n'ont plus de projet du tout, vu qu'ils ne se sentent plus obligés d'évoluer tous ensemble dans la même

direction. Il est clair en ce qui me concerne que Danto perçoit cette situation à peu près comme idéale. La post-Histoire, selon lui, introduit la « variété » dans les arts ; or c'est la « variété » qu'il valorise. Pour preuve, entre autres, des phrases comme celles-ci :

C'était parce qu'on n'avait plus besoin de lutter pour maîtriser l'usage de la perspective, du clair-obscur, du raccourci et d'autres techniques du même genre, qu'une telle variété devenait possible. Tout un chacun pouvait maîtriser et utiliser les techniques en question : leur apprentissage définissait le curriculum de l'atelier conçu comme école d'art (p. 560).

C'est bien cette espèce d'accessibilité généralisée des pratiques et des formules que je qualifie ici du terme peut-être un peu déroutant de *happy end* de la fin de l'art : une maîtrise a été atteinte ; mais qu'elle ait été atteinte n'a rien de prohibitif, et c'est même l'inverse qu'il faut dire : quand l'art « finit », c'est-à-dire quand plus personne ne ressent la nécessité d'inscrire son évolution dans une structure narrative à caractère téléologique, dans un « grand récit », il commence vraiment, et pour de bon. En clair donc : pour Danto, la fin est un recommencement ; en somme, et s'il m'est permis de pousser la même idée jusqu'au bout : la fin est le début. Je reviens donc à ma question d'il y a un instant : qu'est-ce qui rend Arthur Danto heureux ? Je suis maintenant en mesure de répondre : c'est très exactement l'opération de resémantisation dont fait l'objet le mot « fin », que Danto choisit curieusement de définir par son contraire. La fin de l'art est la libération de l'art, et Danto est tout heureux de se sentir si entièrement et parfaitement libre. On peut qualifier une telle position de « libérale ». C'est en effet le terme qui convient le mieux ici.

Il a été question de Lyotard et de *La Condition postmoderne* un peu plus haut ; sans doute Danto se souvient-il aussi du livre de Francis Fukuyama, caractéristique d'un certain postmodernisme « heureux », d'avant le 11 septembre, et fort à la mode dans les dernières années du XX^e siècle. Danto est sans doute plus proche de Fukuyama que de Lyotard. Mais je préfère également réserver cette discussion pour une autre fois⁷.

Théobald, le peintre néo-raphaélite imaginé par Henry James, est toujours là et nous regarde. Quel doit être son rôle dans la nouvelle configuration que nous venons de dégager, où l'on part de l'idée que l'histoire de l'art ne connaît que des fins heureuses, c'est-à-dire des recommencements ? La réponse se laisse deviner. Pour Danto, le personnage jamesien appartient lui aussi à la « post-Histoire », mais son erreur a été de ne pas le comprendre, c'est-à-dire de situer dans l'avenir une réussite qui en fait, à l'époque où la nouvelle est située, appartenait déjà au passé. C'est donc par le biais de James et de la nouvelle de 1873 que Danto, dans une troisième étape de son analyse, va rejoindre l'époque contemporaine. Qu'est-ce que la « fin de l'art » aujourd'hui ? Pourquoi avons-nous de nouveau des artistes libres, à qui il est permis, enfin, de n'en faire qu'à leur tête ? Ici encore, il importe de dire les choses avec précision.

Je rappelle que Danto avait d'abord imaginé une sorte de « récupération » du personnage jamesien par la peinture abstraite du XX^e siècle : si Théobald avait

connu Malevitch, ou Rodtchenko, il n'aurait peut-être pas fini si tristement, et on aurait vu en lui un précurseur. Or, si une telle récupération est possible, c'est que, après le grand récit « style Vasari », Danto croit être en mesure d'en détecter un *autre*, de facture plus récente, mais structurellement identique au premier. Il faut donc également expliquer quel est cet *autre* grand récit où le peintre de *La Madone du futur* pourra à son tour trouver sa place. Nous entrons ici en pleine modernité ou, plutôt, en plein « modernisme ». Danto suit en effet les grandes divisions de l'histoire de l'art « à l'américaine ». Nous faisons comme lui et aboutissons à la question suivante : quelle a été l'invention de la peinture « moderniste » ? Quel est son grand récit ?

Je suis obligé d'avertir mes lecteurs qu'à partir du moment présent les choses vont se compliquer un peu. Nous aurons en effet à distinguer, s'agissant de la période que Danto appelle le « modernisme » (qui commence *grosso modo* avec l'impressionnisme et trouve son apogée dans les années 60 du siècle dernier), entre *deux* « grands récits », dont seul le premier, me semble-t-il, est identifié de manière explicite par Danto ; le second est une hypothèse de ma part, c'est-à-dire que je crois apercevoir chez Danto, derrière ou en dessous du grand récit de la peinture moderniste, un récit moderniste *bis* ne faisant pas lui-même l'objet d'une interrogation théorique et philosophique, et qui est aussi, selon moi, la condition de possibilité du récit premier. Il se peut que Danto ne soit pas lui-même conscient que dans l'analyse qu'il propose un deuxième grand récit (ou un *troisième*, si on prend en compte Vasari) accompagne le récit « moderniste » comme son ombre. Mais cela me paraît, à vrai dire, peu probable. Danto est un philosophe heureux et intelligent. Je le soupçonne donc d'avoir opté délibérément pour une structure en « abîme » où le récit de la naissance et de la mort de la peinture moderniste se trouve lui-même inséré dans un cadre narratif englobant et qu'il faudrait peut-être appeler : le grand récit (imaginé par Danto) de la fin du grand récit (tel que se l'imaginaient les peintres modernistes). La structure qui m'intéresse plus particulièrement ici, c'est-à-dire le cadre englobant, la version *bis*, est une sorte de télescopage du modèle fourni par Vasari et du discours que les peintres modernistes tenaient sur eux-mêmes. Danto semble en effet s'être appliqué à réunir les deux modèles en un seul, ce qui a l'avantage, entre autres, de faire de lui le Vasari de l'époque contemporaine et, aussi, de faire surgir un nouveau Messie, un Michel-Ange de la postmodernité. Mais n'anticipons pas.

L'histoire du modernisme en peinture commence dans la seconde moitié du XIX^e siècle, plus ou moins à l'époque où James publie *La Madone du futur*. Pour Danto, qui reprend sur ce point les thèses du critique Clement Greenberg, il se définit comme une recherche de la « pureté » en art⁸ :

Le modernisme était à la recherche de l'essence, de la spécificité et de la vérité de l'art ; il s'agissait donc de la quête d'une sorte d'art pur, d'un genre de précipité alchimique dont toutes les impuretés auraient été éliminées. D'où l'existence d'un récit du type quête du Graal, dans lequel le tableau monochrome blanc pouvait faire figure de point d'orgue – l'œuvre au-delà de laquelle il était impossible d'aller (p. 571).

On voit le parallèle avec le récit de Vasari : Giotto fut le premier à représenter les choses du réel de façon convaincante et crédible, Michel-Ange est venu pousser cet art à la perfection ; de la même manière, les impressionnistes commencent, vers 1860, une recherche sur le « médium » pictural, en termes greenbergiens : sur sa « planéité », recherche que les peintres du XX^e vont perpétuer et affiner. Mais si les deux parcours sont parallèles, voyons aussi ce qui les sépare. La fin, en effet, est différente. A vrai dire, le grand récit moderniste *n'a pas* de fin, c'est-à-dire qu'il lui manque une « fin conçue en tant que détermination interne », car telle est l'expression que Danto a utilisée dans un premier temps en évoquant le rôle qu'a Michel-Ange chez Vasari. Or la peinture moderniste *n'a pas* de Michel-Ange, vu que la perfection qu'elle cherche à atteindre est illusoire, toujours selon Danto. C'est bien pourquoi celui qui l'a portée à son plus haut point, qui fut le plus proche de l'idéal de la « planéité » radicale et définitive, est un personnage imaginaire et ironique : il s'agit bien entendu de Théobald dans *La Madone du futur* de James. La symétrie que nous observons est en d'autres mots boiteuse. Il me semble que cela en dit long sur la notion de la « fin de l'art » au sens de Danto. Malgré les ressemblances que nous venons de signaler, les deux structures successives que l'auteur de « L'œuvre d'art et le futur historique » évoque dans son livre : le grand récit de la mise au point de la représentation réaliste par les Italiens et le grand récit de la quête de la pureté par les peintres modernistes ne sont clairement pas du même niveau. Le grand récit « style Vasari » comporte en effet *trois* étapes différentes. Appelons-les : 1) recherche de la perfection, 2) découverte de la perfection grâce à l'arrivée de Michel-Ange, et 3) « post-Histoire » ou *happy end*. Or, dans le récit moderniste il n'y en a plus que *deux* : 1) recherche de la pureté parfaite par les peintres, et 2) arrivée de Théobald, peintre ironique et avant-gardiste à son corps défendant. Il n'y a donc pas, ou pas encore, dans le récit moderniste, de « post-Histoire ». Pour formuler les choses plus simplement : il manque une fin. C'est pourquoi, afin de remettre la structure en équilibre, afin de clôturer le cycle, Danto se permet d'intervenir lui-même dans le récit moderniste en en récrivant la fin ; nous passons alors à la version *bis*. De sa propre autorité, Danto va imposer un Michel-Ange aux adorateurs de la pureté et de la « planéité » en peinture. Mais, contrairement à ce qui se passe chez Vasari, le Michel-Ange de la modernité n'appartient pas lui-même au camp moderniste et est même farouchement opposé à celui-ci. On aura compris déjà, je crois, que, chez Danto, le Michel-Ange *bis* a pour nom Andy Warhol.

Danto et Warhol. Leur histoire d'amour commence en avril 1964, quand le philosophe en herbe découvre à New York, dans la galerie Stable, les fameuses *Boîtes Brillo*. Soudainement, raconte-t-il, il lui est apparu que l'œuvre d'art est de l'ordre du *concept* et non de la *chose*. Warhol lui a donc révélé l'« essence » de l'art au sens qu'il donne à ce mot, et celle-ci est de type « philosophique », non plastique. Rares sont les textes de Danto où la rencontre avec Warhol, et « l'état d'intoxication philosophique persistant⁹ » dans lequel elle avait mis notre auteur, n'est pas remémorée. Le souvenir a quelque chose d'obsessionnel chez Danto, on pourrait dire en termes psychanalytiques que ce fut là sa « scène primitive ». « L'œuvre d'art et le

futur historique» ne fait pas exception à la règle. Ici encore, Warhol et les *Boîtes Brillo* sont au rendez-vous :

C'est ce moment de clôture que je désigne par l'expression la « fin de l'art ». De même que d'après le récit vasarien il n'était pas possible d'avancer au-delà de Michel-Ange, dans l'histoire de la conscience-de-soi de l'art on ne saurait progresser au-delà de la Boîte Brillo, puisque la classe des œuvres d'art inclut *Boîte Brillo*, mais semble exclure les boîtes de Brillo qui par ailleurs lui ressemblent à tous égards (p. 567).

Si l'on n'est pas familier avec la pensée de Danto, on est d'abord un peu perdu. Mais tout s'explique facilement quand on sait que, comme toujours chez Danto, la réflexion est de type binaire : la *Boîte Brillo* (en italique) appartient à l'art, la boîte Brillo (en romain) est un produit commercial. Or, puisque la différence entre les deux demeure invisible pour l'œil, il s'ensuit, selon Danto, que l'œuvre d'art n'est pas identifiable par le regard ; par conséquent, il faut passer au plan conceptuel.

L'analyse que fait Danto des *Brillo Boxes* de Warhol ne va à mon sens guère de soi et demanderait à son tour de longs commentaires¹⁰ ; je me limiterai ici encore à ce qui importe vraiment pour mon propos. Or la chose importante est indiscutablement le parallélisme que nous observons : le héros de Vasari est Michel-Ange, chez Danto c'est Warhol ; Warhol est donc à Danto ce que Michel-Ange est à Vasari. Plus exactement : Warhol est à Danto ce que Michel-Ange est à Vasari dans la lecture que Danto propose du chapitre sur Michel-Ange dans *La Vie des peintres* de Vasari. C'est bien la preuve à mes yeux que, tout en prenant Vasari comme exemple d'une croyance dépassée, d'un grand récit tombé en désuétude, Danto s'en sert aussi comme modèle, comme paradigme si l'on veut. Or, il me semble indéniable que cette double démarche introduit une contradiction dans le texte : la démonstration qui est faite, et dont il devrait s'ensuivre que, pour les habitants d'une époque « post-historique », il n'est plus possible de concevoir l'histoire de l'art de façon évolutive et narrative, obéit elle-même à un modèle évolutif et narratif. Autrement dit, la thèse de la fin des grands récits en art est elle-même un récit, mais qui ne s'avoue pas comme tel.

J'ajoute que le recours à un modèle narratif, partiellement inavoué, est dans les circonstances données une nécessité structurale de l'analyse. La fin heureuse, le *happy end* de l'histoire de l'art est en effet à ce prix. Danto n'aurait pu conclure son propos de la façon euphorique et jubilatoire qui est la sienne s'il n'avait accepté de se conformer lui-même à un modèle « vasarien ». De là vient donc la structure en miroir. Michel-Ange arrive, la post-Histoire commence. Arrive Warhol, *alias* Michel-Ange *bis*, et nous voilà derechef installés en régime post-historique. L'événement est dans les deux cas structurellement le même, seules les références ont changé. Les derniers paragraphes de *La Madone du futur* se caractérisent d'ailleurs symptomatiquement par un ton proprement lyrique. Dans l'après-Warhol, les artistes jubilent et Danto avec eux :

J'admire l'inventivité des artistes qui réussissent à transmettre du sens en se servant des moyens les moins traditionnels. Le monde de l'art est le modèle d'une société pluraliste, dans laquelle toutes les barrières et frontières enlaidissantes ont été renversées (p. 575).

Plus loin :

Il est concevable que, vue dans cette perspective extraordinaire, la libération d'une vue au-delà de l'histoire puisse être vécue comme une réalité exaltante.

Dans le chapitre introductif, il a déjà été question « du moment sans précédent de l'histoire de l'art que nous vivons actuellement – un moment où tout peut être de l'art, où tout est enfin possible » (p. 14). Je relève le *tout est enfin possible* qui aurait pu sortir tout droit de l'hymne à Michel-Ange chez Vasari. « L'œuvre d'art et le futur historique » ferait aussi une excellente préface à une *Vie de Warhol* mais qui, chez Danto, reste évidemment à écrire¹¹.

J'entame ici la dernière partie de l'exposé, qui est plus personnelle et « partisane ». Je demande de m'en pardonner à l'avance, mais il me semble que, dans les circonstances données, je n'ai pas d'autre choix. Vu la matière un peu conflictuelle dont nous nous occupons, mieux vaut choisir son camp. Le mien n'est pas vraiment « libéral » et peut même paraître un tantinet régressif. Mais c'est aussi, j'insiste sur cette idée, parce que mon but est de tirer au clair certaines choses qui, en ce qui me concerne, demeurent obscures dans l'analyse de Danto.

Voici donc ce qu'il me reste à dire.

Si je ne cherche nullement à nier l'importance de Warhol pour l'art contemporain (bien que le créateur des *Boîtes Brillo* ne soit pas mon artiste préféré, mais passons sur ce point), je suis obligé de remarquer que le type d'œuvres que Danto porte aux nues dans les pages finales de *La Madone du futur* ne sont pas vraiment ma tasse de thé. Je n'ai personnellement aucun goût pour un type d'art dont le programme fondateur me semble être le nombrilisme et qui se veut aussi à mille lieues d'une activité proprement « esthétique ». Quand je vais au musée, j'aime contempler des choses « belles » ou, en tout cas, me paraissant telles¹². Or Danto a un rapport étonnamment ambigu à la beauté. S'il lui arrive, comme on vient de le voir, de protester contre les frontières « enlaidissantes » du réel, ce qui relève d'une prise de position esthétique, le plus souvent, il n'a que mépris pour la dimension de l'*aisthesis*, qui est secondaire et facultative à ses yeux. A quoi sert l'œuvre d'art ? Danto répond : à nous inciter à « penser ». Mais l'art contemporain qu'il appelle de ses vœux a tendance à penser surtout à lui-même, ce qui, j'ose le dire ici, m'inquiète un peu. Danto écrit entre autres ceci :

A la place de la beauté – qui est partout en péril – l'art contemporain met en avant la signification¹³.

Ailleurs :

Le thème d'une grande partie de l'art contemporain n'est autre que le concept d'art lui-même. Par conséquent, sa signification ne peut être établie qu'en référence au champ discursif du monde de l'art, c'est-à-dire à l'ensemble des débats en cours au moment où l'œuvre est exposée¹⁴.

Qu'on me permette de le dire : je trouve cela un peu restreint et futile. Je ne vois pas l'intérêt des débats « pour initiés seuls » et préfère à ce genre d'art contemporain (car il est vrai qu'il ne faut pas tout mettre dans le même sac) un art plus ancien et modeste, disons pour aller vite : un art d'artisans n'exigeant pas *a priori* qu'on les appelle aussi des « artistes », vu qu'ils ne savent pas trop ce que ce terme signifie. Surtout : je me rends compte que Danto, malgré sa démarche initialement prometteuse, m'a mis sur une fausse piste. Puisqu'il fait de la « fin de l'art » son expression fétiche, j'avais espéré, en commençant à le lire, être mieux renseigné, dans le contexte de la théorie artistique, sur, précisément, l'idée de la *fin*, et sur la manière dont il convient d'opposer ou de relier cette idée à son contraire : le *début*. Or, je découvre que l'art n'a chez Danto ni début ni fin puisqu'il est éternel. Et je suis évidemment déçu d'apprendre que ce qu'il y a d'éternel dans l'art serait finalement le mieux illustré par un genre de création qui me laisse en toute honnêteté parfaitement indifférent ; je la trouve bavarde et imbue d'elle-même ; elle me confirme aussi dans l'idée que le concept d'art que nous utilisons aujourd'hui n'est probablement qu'une boîte vide.

Je sais bien : tous les goûts sont dans la nature et le propos que je viens de tenir n'engage que moi. Mais est aussi en cause ici quelque chose qui, malgré tout, dépasse le niveau personnel, qui me semble être d'ordre intellectuel et théorique. Comment ne pas voir en effet qu'arrivés à ce point nous retrouvons le conflit entre « historicisme » et « essentialisme » dont il a déjà été question au tout début de notre propos ? Ce que nous soupçonnions dès le début est donc bien vrai : l'« essentialisme » de Danto l'empêche en définitive de pleinement assumer son rôle d'historien. Si l'art peut « finir », et je me permets de rappeler que finir signifie aussi : disparaître, cesser de vivre, mourir, force est d'admettre qu'il est *né* un jour, c'est-à-dire qu'il n'est ni transhistorique, ni éternel. Danto soutient à la fois la thèse de l'éternité de l'art et celle de son historicité. Or, il me semble que ces deux choses ne vont guère ensemble. Sans doute cela a-t-il quelque chose à voir avec la posture institutionnelle également hybride qui est celle de l'auteur-philosophe. Danto écrit en effet sous une double casquette, vu qu'il est à la fois professeur émérite de philosophie à l'université Columbia et critique d'art au journal *The Nation*. Je risque ici l'hypothèse selon laquelle le conflit entre « historicisme » et « essentialisme » est peut-être réductible de ce point de vue à celui opposant le philosophe (pour qui l'art peut mourir, la « fin de l'art » étant pour lui une option possible et probable) au critique d'art (qui a besoin, quant à lui, d'un art vivant et séduisant les foules ; dans sa bouche, la « fin de l'art » ne saurait être qu'une boutade). En somme :

quand il écrit sur l'art, Danto est à la fois juge et partie, ce qui explique au moins certaines ambiguïtés que nous venons de signaler.

Je n'ai pas de conseils à donner à Arthur Danto mais voudrais attirer son attention sur une page de Jean-Marie Schaeffer dans son livre *Les Célibataires de l'art*. Schaeffer connaît bien l'œuvre de Danto, qu'il a aussi préfacée. La même familiarité existe-t-elle en sens inverse? J'avoue que je n'en sais rien et n'ai d'ailleurs pas besoin de le savoir pour ce qui va suivre. Dans *Les Célibataires de l'art*, Schaeffer cherche à faire précisément ce que Danto ne fait pas, c'est-à-dire que son propos consiste tout d'abord, à travers une réflexion sur le terme, sur les mots, à retracer l'origine historique de l'expression «œuvre d'art». Celle-ci a à peine deux siècles, écrit Schaeffer:

L'expression «œuvre d'art» est en effet récente. Elle n'est en usage que depuis le milieu du XIX^e siècle et ne figure même pas encore chez Littré. Il en va sans doute de même dans les autres langues européennes: ainsi en anglais les expressions correspondantes, *work of art* et *artwork*, ne remontent-elles guère plus haut. Et en l'occurrence l'histoire de l'usage linguistique rejoint l'histoire des idées: avant le XIX^e siècle, la notion générique *art* s'applique à *toutes* les productions humaines en tant qu'opposées aux ouvrages de la nature. Autrement dit, tout ouvrage humain était une œuvre *de* l'art, qu'il relevât des beaux-arts ou des arts mécaniques¹⁵.

La formule «œuvre de l'art» est, bien entendu, une allusion au travail de Gérard Genette, qui est un peu, comme on sait, le *sparrring partner* de Jean-Marie Schaeffer en matière de théorie esthétique¹⁶. Je retiendrai surtout de la citation qu'on vient de lire que l'auteur des *Célibataires de l'art* rejette en des termes efficaces et convaincants en ce qui me concerne la thèse de la pérennité ou de l'universalité de l'art, qui est pour lui une fiction locale et occidentale:

Et lorsqu'on prend en compte d'autres cultures, on découvre très vite que si la plupart d'entre elles ont connu par exemple des poèmes, des peintures, des danses, des chants ou des sculptures, bien peu, sinon aucune, ont développé des équivalents de l'expression globale *œuvre d'art*, conçue comme catégorie fonctionnelle, à la fois spécifique par rapport aux ouvrages des «autres» arts et générique par rapport aux arts qu'elle subsume¹⁷.

La conclusion devient alors inévitable: l'œuvre d'art a beau être une «notion commune» utilisée dans des contextes divers par des artistes, critiques, amateurs, historiens, sociologues, psychologues, etc., cela ne la transforme pas pour autant en «notion théorique». C'est-à-dire que pour Schaeffer il n'y a pas d'«essence»; toute tentative de la dégager est, comme la Madone idéale visée par Théobald, ou comme la «pure peinture» qui faisait rêver les «modernistes», vouée à l'échec. Le propos de Jean-Marie Schaeffer me rappelle un passage du début de *La Madone du futur* me paraissant à sa façon caractéristique du double discours d'Arthur Danto. Celui-ci soutient que, «tout au long de l'histoire de la philosophie de

l'art», on a admis la supposition, dont Danto précise qu'elle est erronée à ses yeux, que «les œuvres d'art possédaient une identité fixe». Or tout de suite après, afin d'illustrer concrètement le propos par un exemple historique, il ajoute que «pour les Grecs, la distinction entre l'art et tout ce qui n'en était pas allait tellement de soi qu'ils n'ont de toute évidence pas éprouvé le besoin d'un mot spécial pour désigner les œuvres d'art» (p. 17). Il me semble qu'ici encore, parce que réapparaît le mélange peu salubre d'historicisme et d'essentialisme, l'analyse s'avère parfaitement contradictoire: si les Grecs n'avaient pas de terme spécifique pour désigner l'œuvre d'art, qu'est-ce qui prouve qu'ils en avaient le concept? Et de quel concept pourrait-il bien s'agir vu que l'argument avancé par Danto consiste à dire que l'œuvre d'art ne possède pas d'identité fixe, c'est-à-dire que son essence est «inesentielle»?

Je conclus. Je me permets aussi pour conclure de préconiser une mesure drastique. Je propose que l'on bannisse à partir d'aujourd'hui du vocabulaire quotidien, et cela dans toutes les langues du monde, l'expression «œuvre d'art». Le terme, je crois avoir démontré pourquoi, est inadéquat et ne peut produire que des malentendus en tout genre. A la limite, on pourrait le maintenir, en français, en tant que terme laudatif, désignant une qualité de fabrication, une maîtrise technique avancée, un savoir-faire d'artisan, qui suscite une forme d'admiration individuelle et/ou collective. Mais le mieux serait sans doute de ne plus jamais l'utiliser qu'au pluriel. L'art, cela n'existe pas. *Les arts* existent, ils sont nombreux et on ne les trouve pas tous au musée. Il n'est d'ailleurs pas sûr que le musée soit un endroit propice pour qui cherche un contact un peu authentique et gratifiant avec *les arts* au sens que je voudrais donner à ce mot ici. La cuisine est un art, et la chasse, et il existe aussi un art de marcher droit et de bien conduire sa voiture. L'avantage du pluriel (on l'aura compris) est qu'il nous contraint à être modestes. Aucun art n'est plus prestigieux ou valable qu'un autre. Du reste, dans le monde idéal que je me permets d'imaginer, d'où l'Art avec majuscule aurait été refoulé, plus personne n'aurait le droit de se dire *artiste*. Ce terme perdrait lui aussi sa légitimité. Nous l'avons hérité du romantisme, qui avait inventé la figure de l'artiste mage, du prophète, guide de l'humanité (par exemple: Warhol chez Danto). Débarrassons-nous de ces vieilleries, ce sera une mesure d'hygiène mentale.

Université de Nimègue, Université d'Anvers

NOTES

1. «L'œuvre d'art et le futur historique», in *La Madone du futur*, trad. de l'anglais par Claude-Hary Schaefer, Paris, Ed. du Seuil, coll. «Poétique», 2003, p. 557 sq. (*The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, New York, 2000). Danto s'inspire de l'ouvrage de l'historien allemand Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1990, ouvrage qu'il mentionne dans un livre précédent: *L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire*, trad. de l'anglais par

Claude Hary-Schaefer, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 2000, p. 156 sq. (*After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton UP, 1997).

2. « The Madonna of the Future », *Atlantic Monthly*, 1873 ; trad. Ph. Jaudel, in Henry James, *Nouvelles complètes*, éd. établie par Annick Duperray, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. I, p. 821 sq.

3. Dans *L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire*, op. cit., chap. XI, « Les modalités de l'Histoire : possibilité et comédie », p. 281 sq.

4. Mais qui ne se réduit pas à ce milieu. La fin du XX^e siècle a été obsédée, dans une perspective philosophique et culturelle, par des considérations de type eschatologique. Sur la fin de l'art au sens français, voir Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, coll. « Fondements de la politique. Intervention philosophique », 1989 ; et, du même auteur, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, coll. « Pluriel Art », 2003. Plus récemment : Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.

5. *La Condition postmoderne*, Paris, Ed. de Minuit, 1979. Il s'agissait comme on sait d'un « rapport sur le savoir » commandé par le gouvernement du Québec.

6. Lyotard n'est pas nommé dans *La Madone du futur*. Son nom apparaît en revanche dans *L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire*, où Danto critique en des termes sévères « le discours postmoderniste importé de Paris » (op. cit., p. 214), valorisant dès lors la tradition « analytique » anglo-saxonne au détriment d'une tradition spéculative et continentale. Mais, de fait, me semble-t-il, les deux perspectives sont présentes à la fois dans son travail.

7. *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992 (*The End of History and the Last Man*, Penguin Books, 1992). Sur Danto et Fukuyama, et sur Hegel, qui est leur inspirateur commun, cf. David Carrier, « Danto and His Critics: After the End of Art and Art History », *History and Theory*, vol. 4, n° 37, p. 16 sq.

8. On lira aussi sur Greenberg *L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire*, op. cit., chap. VI, « La peinture et la clôture de l'Histoire : la fin de la pureté », p. 155 sq.

9. Cette expression est utilisée dans *La Transfiguration du banal*, préface de Jean-Marie Schaefer, trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaefer, Paris, Ed. du Seuil, 1989, p. 23 (*The Transfiguration of the Commonplace*, New York, 1981).

10. Du reste, la pensée de Danto a évolué. Ainsi, dans les pages initiales de son livre de 2000, *La Madone du futur*, il risque l'hypothèse, nouvelle pour lui, selon laquelle les boîtes Brillo (qu'on achète au supermarché) seraient elles aussi des objets artistiques : « Dans mon analyse initiale, je me suis servi des deux boîtes pour poser la question de savoir pourquoi l'une était de l'art et l'autre non, et donc pour essayer de voir comment on pouvait tracer une frontière philosophique entre l'art et la réalité. Mais, entre-temps, je me suis rendu compte qu'en fait les boîtes de Brillo authentiques peuvent elles aussi être considérées comme de l'art, et que la distinction entre les deux types d'objets équivalait à celle entre beaux-arts et art commercial, même si en 1964, lorsque Warhol commença à produire et à exposer ses boîtes, le fait de le considérer comme appartenant aux beaux-arts aurait sans doute semblé cocasse » (op. cit., p. 24-25).

11. Notons que dans le récit de James, situé à Florence, le peintre raté est de nationalité américaine, ce qui va de pair ici (les temps ont beaucoup changé depuis) avec un complexe d'infériorité : « Nous sommes les déshérités de l'art ! s'écria-t-il. Nous sommes condamnés à être superficiels ! Nous sommes exclus du cercle magique. Le terrain des perceptions américaines n'est qu'un pauvre sédiment, artificiel et stérile. Oui ! Nous sommes voués à l'imperfection. Un Américain, s'il veut exceller, a dix fois plus à apprendre qu'un Européen » (*Nouvelles complètes*, op. cit., t. I, p. 827). L'analyse de Danto, et le premier rôle qu'elle attribue à Warhol, est en ce sens un acte de patriotisme. Nous ne vivons plus à l'époque de Henry James, et l'Amérique contemporaine a enfin produit un artiste à la hauteur de son génie (même s'il est polonais au départ)...

12. Je sais bien que le beau n'est jamais que la chose que j'aime et n'a donc pas de statut ontologique, ce qui était déjà, du reste, la leçon de Kant.

13. « Art et signification », *La Madone du futur*, op. cit., p. 32.

14. *Ibid.*, p. 10.

15. *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, p. 24. Voir aussi, sur les mêmes questions, un précédent ouvrage du même auteur : *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1992.

16. Voir *L'Œuvre de l'art*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », t. I : *Immanence et Transcendance*, 1994, et t. II : *La Relation esthétique*, 1997. Il me semble que Genette est tout aussi sceptique quant à la pérennité ou

la « permanence » de l'art : « Il y a peu de chances que le champ conceptuel des hommes de l'époque magdalénienne ait été structuré de telle sorte qu'y ait eu sa place une notion de l'intention artistique exactement identique à la nôtre. » Et de citer Huizinga à l'appui : « Au Moyen Age, "tout art étant plus ou moins un art appliqué [...], la notion même de beauté artistique reste encore inconnue" » (*La Relation esthétique, op. cit.*, p. 268).

17. *Les Célibataires de l'art, op. cit.*, p. 24.