

Appartient-il au philosophe de *fixer* strictement la compréhension de notre concept d'art, ou doit-il limiter sa tâche à celle d'une *clarification* de ses usages ? À cette question, les textes de Jean-Pierre Cometti réunis dans ce volume répondent en choisissant la voie d'une esthétique « minimale », qui renonce aux vertiges de l'ontologie et aux ambitions définitionnelles de la philosophie analytique de l'art, tout en prenant acte du caractère caduc des grands récits spéculatifs hérités de l'esthétique idéaliste ou des mirages de la déconstruction. Sa méthode consiste à localiser et éclairer les présupposés d'un « malentendu » persistant, dont l'origine est située dans la logique des conceptions esthétiques qui *séparent* les œuvres d'art de la trame sédimentée et complexe de l'expérience, et tendent à faire de l'art un domaine autonome, comme magiquement institué en dehors de nos formes de vie. Qu'il prenne pour cible l'intellectualisme abstrait du jugement de goût kantien, l'historicisme hégélien de Danto ou celui de Jerrold Levinson, la tendance à la réification de *propriétés* esthétiques, le fétichisme et le cynisme de l'art contemporain et de son marché, ou les confusions entre discours philosophique et discours critique, Jean-Pierre Cometti élabore ici un néopragmatisme radical inspiré à la fois par John Dewey, Richard Rorty, le fonctionnalisme de Nelson Goodman et la philosophie des jeux de langage du second Wittgenstein. Son livre s'attache de façon inédite à dessiner les contours d'une esthétique de l'usage, envisageant l'art dans ses modes d'emploi anthropologiques et dans ses activations multiples plus que dans des *objets* ou des *substances*.

Jean-Pierre Cometti a enseigné la philosophie et l'esthétique à l'université de Provence. Responsable de la collection « Tiré-à-part » (éditions de l'Éclat), il a publié et traduit de nombreux auteurs américains issus de la philosophie analytique et du pragmatisme. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à Wittgenstein, Musil, au pragmatisme américain et à des questions d'esthétique, parmi lesquels *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* (Gallimard, 2010).

17 €

isbn : 978-2-917131-02-2



Jean-Pierre Cometti

La force d'un malentendu

Questions théoriques

Jean-Pierre Cometti

La force d'un malentendu

Essais sur l'art et la philosophie de l'art

Questions théoriques
collection Saggio Casino

LA FORCE D'UN MALENTENDU

DU MÊME AUTEUR

- Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie: essai sur la signification de l'intériorité*, PUF, «L'Interrogation philosophique», 2004.
- Art, représentation, expression*, PUF, «Philosophies», 2002.
- Musil philosophe: l'utopie de l'essayisme*, Le Seuil, «Le Don des langues», 2001.
- Philosopher avec Wittgenstein*, PUF, 2001.
- Questions d'esthétique* (avec Jacques Morizot et Roget Pouivet), Paris, PUF, «Premier cycle», 2000.
- Art, modes d'emploi: esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000.
- L'Art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999.
- L'Amérique comme expérience*, Presses de l'université de Pau, 1999.
- La Maison de Wittgenstein ou les voies de l'ordinaire*, PUF, «Perspectives critiques», 1998.
- L'Homme exact*, Le Seuil, «Le Don des langues», 1997.
- Le Philosophe et la poule de Kircher: quelques contemporains*, L'Éclat, «Tiré à part», 1997.
- Robert Musil: de Törless à l'Homme sans qualités*, Bruxelles, Mardaga, 1986.
- Robert Musil ou l'alternative romanesque*, PUF, 1985.

Jean-Pierre Cometti

La force d'un malentendu
Essais sur l'art et la philosophie de l'art

préface d'Olivier Quintyn

Questions théoriques
collection SAGGIO CASINO

L'ESTHÉTIQUE MINIMALE DE JEAN-PIERRE COMETTI:
VERS UNE ANTHROPOLOGIE PRAGMATISTE DE L'USAGE

par Olivier Quintyn

Appartient-il au philosophe de définir et de fixer strictement la compréhension et l'extension de notre concept d'art, ou doit-il spécifier et limiter sa tâche à celle, plus modeste et plus rigoureuse, de rendre compte des pratiques effectives de l'art et des jeux critiques afférents¹, si bien qu'il abandonnerait les prétentions d'une ontologie définitoire (et définitive), au profit d'une clarification non normative des usages? À cette question, les textes de Jean-Pierre Cometti réunis dans ce volume, qui prolonge, en les radicalisant, les perspectives adoptées dans *L'Art sans qualités* et *Art, modes d'emploi*², répondent en plaidant pour un abandon critique des «sophismes ontologiques» qui hantent de nouveau la philosophie de l'art. Ces essais renouent, en cela, avec l'esprit post-wittgensteinien qui avait nourri les premières tentatives d'esthétique analytique comme celles de Morris

1. Ce qu'on pourrait appeler, à la suite de David Davies – tout en se séparant de son ontologie reconstructrice, et en intensifiant ce réquisit à tout discours philosophique sur l'art – la «contrainte pragmatique», qui fait de la pratique effective des arts et de la critique la pierre de touche de toute tentative de théorisation. Cf. David Davies, *Art as Performance*, Blackwell, 2004.

2. Jean-Pierre Cometti, *L'Art sans qualités*, Farrago, 1999 et *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, La Lettre volée, 2000.

Weitz³, et avec le fonctionnalisme esthétique de Nelson Goodman⁴, pour qui les conditions contextuelles d'*activation* de l'art priment sur toute tentative de saisie de propriétés intrinsèques ou essentielles. Ce moratoire définitionnel, qui trouve sa justification, chez Weitz, dans le caractère innovateur et « ouvert » des pratiques artistiques, censées échapper à toute clôture intensionnelle en termes de critères discriminants et exclusifs, et, chez Goodman, dans son refus obstiné à faire du fonctionnement esthétique des œuvres comme symboles un corrélat nécessaire d'une nature ou d'une essence formelle artistique spécifique⁵, obéit, chez Cometti, à une requalification stratégique des enjeux de l'esthétique : dissiper les troubles et éclairer les présupposés des jeux de langage dans lesquels s'inscrivent les usages du terme, les pratiques ainsi que les contextes d'action dont il est solidaire. L'art, dans cette perspective, n'est plus une classe logique figée, ni un concept identifiable, de façon naturaliste, en termes de genre et d'espèce⁶, mais un ensemble non forcément congruent d'usages anthropologiques et d'*emplois* activés dans des jeux de langage, dont l'articulation mobile et variable épouse les contours de formes de vie culturelles et sociales diverses.

Cette esthétique « sans ontologie », qui introduit, dans le champ de la philosophie de l'art francophone, un néopragmatisme conséquent, s'inscrit nettement en faux contre quatre tendances intellec-

3. Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », in Danielle Lories (éd. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, « Méridiens », 1988, p. 27-40.

4. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, tr. fr. Jacques Morizot, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1990, et « Quand y a-t-il art ? », in *Manières de faire des mondes*, tr. fr. Marie-Dominique Popelard, Jacqueline Chambon, « Rayon art », p. 79-95.

5. La perspective qu'il adopte est en effet celle d'une *symptomatologie* et non d'une stricte critériologie, au sens logique. Les « symptômes » de l'esthétique ne sont ni nécessaires ni suffisants pour causer un fonctionnement artistique, mais leur présence peut être tenue pour une *raison* probable de ce dernier. Ces symptômes sont encore moins applicables selon des règles que les « concepts esthétiques » au sens de Frank Sibley. Cf. « Les concepts esthétiques », in *Philosophie analytique et esthétique*, *op. cit.*, p. 41-70.

6. Sur les « concepts essentiellement contestés », voir William Gallie, « Art as an Essentially Contested Concept », *Philosophical Quarterly*, vol. 6, 1956.

tuelles majeures, qui, pour peu qu'on les envisage sous l'angle de l'essentialisme, modéré ou rigide, qu'elles partagent, dessinent assez bien le paysage de la philosophie de l'art contemporaine, et les confusions dont Cometti veut s'extraire :

1. *La naturalisation de l'esthétique*. Par là, on désigne les tentatives marquées par le développement récent de la philosophie de l'esprit et du cognitivisme, et qui tendent à internaliser les questions liées à l'art dans une table générale de facultés mentales ou de dispositions constitutives, parfois exprimées sous une forme plus modérée, comme dans l'analyse, par Jean-Marie Schaeffer⁷, des « conduites esthétiques », transhistoriques et transculturelles, caractérisées par un ensemble fini de traits fondamentaux ramenés à un fondement *psychologique* commun. On reviendra plus loin sur les impasses d'un tel naturalisme anthropologique.
2. *Le réalisme métaphysique*. Le renouveau de la métaphysique contemporaine⁸, qui ne cesse d'irriguer la philosophie de l'art, dans le prolongement, par exemple, d'Eddy Zemach ou de Nick Zangwill⁹, se trouve également, pour d'autres raisons, être une des cibles de la critique pragmatiste de Cometti, dans la mesure où le vocabulaire néoscolastique des « entités » et des « propriétés » de ces derniers est le pendant d'une *illusion* réaliste selon laquelle les œuvres d'art posséderaient constitutivement et

7. Jean-Marie Schaeffer, « Qu'est-ce qu'une conduite esthétique? », *Revue internationale de philosophie*, 1996, vol. 50, n° 198, p. 669-680. Voir aussi *Adieu à l'esthétique*, PUF, 1999.

8. En France, on peut citer, influencé par les ontologies formelles post-meinongiennes florissantes par exemple en Australie, Frédéric Nef, *L'Objet quelconque. Recherches sur l'ontologie de l'objet*, Vrin, 2001. Pour un bon aperçu de ces tendances en philosophie de l'art, voir Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, Jacqueline Chambon, 2000. Pour une reformulation plus récente du réalisme des « propriétés esthétiques », lié à une capacité des « vertus esthétiques », qualités « intellectuelles » propres à certains esprits humains, à les identifier et à les ressentir (Hume n'est pas loin), voir Roger Pouivet, *Le Réalisme esthétique*, PUF, « L'interrogation philosophique », 2006, particulièrement chap. IV, « Les vertus esthétiques », p. 179-221.

9. Eddy Zemach, *La Beauté réelle*, tr. fr. S. Réhault, PUR, 2005 ; et Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, 2001.

objectivement les prédicats qui leur sont attribués, en dehors de tout contexte de reconnaissance. Ce réalisme des propriétés esthétiques peut se manifester dans des doctrines élaborées de la «survenance¹⁰», simple ou double, de propriétés artistiques et esthétiques *sur* des propriétés perceptuelles et physiques, afin de sauvegarder, sous une forme ontologique plus pondérée, un rapport, même indirect, à un mode d'être inconditionné.

3. Le *réformisme ontologique*. Il vise à modifier notre compréhension et notre usage du concept d'art en produisant, de façon prescriptive, une nouvelle définition, censée résoudre les apories des définitions antérieures. Ce réformisme s'inscrit dans un processus finalisé d'ajustement et d'amélioration de la saisie intensionnelle du concept, qui peut pousser à des reconceptions parfois spectaculairement contre-intuitives (définir toute œuvre d'art comme une «action-type» (Gregory Currie¹¹), ou comme une «performance» de l'artiste, accessible par des «centres d'appréciation¹²», chez David Davies), dont le seul bénéfice serait plutôt de consolider la justification

10. Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 141-164. Ce terme a été introduit en philosophie de l'esprit notamment par Jaegwon Kim (*La Survenance et l'esprit*, vol. 1: *L'esprit et la causalité mentale*, tr. fr. Stéphane Dunand et Mathieu Mulcey, Ithaque, 2008), pour désigner une relation de dépendance ontologique entre deux termes: B survient sur A si et seulement si B dépend de A, co-varie avec A et n'est pas conceptuellement réductible à A.

11. Gregory Currie, *An Ontology of Art*, McMillan, 1990, qui défend une ontologie métaphysique des types, comme Zemach, avec «l'hypothèse de l'action-type» (*action-type hypothesis*) inspirée de la théorie de l'événement de Jaegwon Kim. Une œuvre d'art, pour Currie, est une instantiation événementielle d'un type par un sujet x à un moment t dans l'action D de découvrir une structure notationnelle S par un chemin heuristique H. Ce qui donne le multiplet de la forme $[x, S, H, D, t]$. Et nous voilà bien marris: ce multiplet, qui veut mettre en équation la totalité des différents paramètres qui définissent une œuvre comme action-type, omet toutefois le principal: la ou les variables contextuelles de son activation, par exemple, celles de l'*exposition*.

12. David Davies, *op. cit.*, p. 26: «Le centre d'appréciation (*focus of appreciation*) désigne, en tant qu'il est le résultat ou le produit d'une performance générative de la part d'un ou plusieurs individus, ce qui est pertinent pour l'appréciation de l'œuvre d'art créée à travers cette performance.» [Nous tentons de traduire...]

d'une position dans un débat intraphilosopique que de fournir un gain d'intelligibilité réel. Le défaut logique de ces démarches reconstructives se loge, pour la plupart d'entre elles, dans un mouvement de généralisation qui étend abusivement à la totalité historique des pratiques de l'art, vue rétrospectivement comme un tout cohérent ontologiquement, les règles d'un jeu de langage singulier (par exemple, celui de la performance avant-gardiste, ou du pop art warholien, comme aboutissement logique et illumination finale de l'histoire de l'art, pour Danto). Cela peut conduire à restreindre de façon sélective, selon la redéfinition *ad hoc* menée, les conditions d'appartenance à l'art; mieux, à ignorer délibérément, comme non pertinents, les mêmes usages qui sont mis en avant comme son «essence» par d'autres théoriciens concurrents. À cet égard, et de façon exemplaire, le statut des arts performantiels peut basculer d'un extrême à l'autre: d'un côté, pour Davies, ils forment la matrice définitionnelle qui permet de cohérer notre vision globale de l'art; de l'autre, Danto les rejette hors de sa reconstruction hégélienne de l'histoire de l'art, comme des traces rémanentes d'une époque archaïque et religieuse, d'un âge de l'art enfoui et révolu¹³.

4. *L'historicisme d'«emballage»*. La définition historique de l'art de Jerrold Levinson¹⁴, que Cometti examine ici (voir chap. 10) au

13. Arthur Danto, «Art et perturbation», *L'Assujettissement philosophique de l'art*, tr. fr. Claude Hary-Schaeffer, Le Seuil, «Poétique», 1993, p. 152-171. Danto s'en tient significativement à certaines performances dont le propre est de faire courir un risque, d'ordre physique, au *performer* (Chris Burden, ou l'actionnisme viennois automutilant à la Rudolf Schwarzkogler) ou, de façon indirecte, au public (la *cruauté* post-artaudienne); en ignorant ostensiblement les tentatives de Cage ou de Fluxus, il ne semble vouloir reconnaître que celles qui renouent avec des pratiques sacrificielles ou apotropaiques.

14. Jerrold Levinson, «Pour une définition historique de l'art», in *L'Art, la musique et l'histoire*, tr. fr. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, L'Éclat, «Tiré à part» p. 15-43. Voir aussi, plus récemment, «L'irréductible historicité du concept d'art» (in Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, La Lettre volée, 2004, p. 141-157), qui tente, non sans réussite, de répondre une par une aux objections soulevées par les versions successives de sa définition historique.

plus près de ses difficultés et de ses manques, jusqu'à en formuler une autre version, plus juste, mais dont l'intérêt fonctionnel est pour ainsi dire presque nul, sert de modèle à une forme de définition philosophique qui vise à maximiser le nombre d'individus subsumés sous son concept, à l'image d'un sac extensionnel infiniment expansible, et que l'histoire viendrait progressivement et prospectivement remplir. Dans cette même veine, les tentatives de définitions disjonctives ouvertes¹⁵, qui recourent à un ensemble non fini de clauses disjointes dont chacune est logiquement suffisante (du type: «une œuvre x est une œuvre d'art si et seulement si elle remplit la condition a ou b ou c ou d , etc.», jusqu'à arriver à une condition non encore formulée, en l'état actuel provisoire de la structure définitionnelle, elle-même historicisée et variable), reposent le plus souvent sur des corrélations récursives et internes entre les différentes clauses. Cette récursivité implique des jeux réflexifs de conformité ou de rejet¹⁶ entre des moments historiques différents au sein des pratiques artistiques incluses, reliées entre elles par une «mise en rapport» ou une relation dont la référence, comme chez Levinson, joue dans les limites de l'extension passée du terme «art». Ces définitions peuvent être qualifiées, après Shusterman, de «théories-emballage¹⁷», puisqu'elles tentent de sauver *malgré tout* un projet définitionnel, en réduisant au maximum la rigidité de ses déterminations essentialistes, tout en maintenant intacte la volonté de recouvrir l'ensemble du domaine passé, présent et futur de

15. Robert Stecker, «Is it Reasonable to Attempt to Define Art?», in *Theories of art today*, Noël Carroll (dir.), The University of Wisconsin Press, 2000, p. 45-65. Voir aussi son exemple de définition disjonctive de la littérature: «What is Literature»; in *Revue internationale de philosophie*, numéro cité, p. 681-694.

16. Exemple de théorie historiciste d'un genre littéraire, théorie précisément influente, bien que ses présupposés généalogiques et psychanalytiques soient théoriquement friables: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973.

17. Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, tr. fr. Christine Noille, Minit, «Le Sens commun», p. 66.

l'art. Leur humilité ontologique apparente conjuguée, de fait, un historicisme, explicite ou larvé, et un essentialisme purement formel, vidé de sa pertinence intensionnelle.

Ces difficultés majeures, rencontrées dans la logique des discours philosophiques contemporains sur l'art, conduisent le pragmatisme comettien à revendiquer une esthétique et une philosophie «minimale¹⁸», qui s'oriente sur une voie radicalement non normative : celle d'une description clarifiante des conditions sous lesquelles la pluralité effective des opérations symboliques de l'art *s'implante* dans des contextes d'usages, et se trouve activée selon les besoins complexes et différenciés de ces derniers, qui communiquent, de façon solidaire, avec les autres jeux de langage adjacents d'une communauté. L'art, en effet, n'est jamais logiquement autodéterminé. Dans la mesure où le concept d'art s'inscrit dans des configurations collectives de reconnaissance, une des voies possibles de cette esthétique minimale pourrait consister dans la reconstruction synthétique des différents processus publics de constitution et d'«homologation¹⁹» des pratiques artistiques, dans une visée post-habermassienne. Mais l'anti-essentialisme de Cometti va un pas plus loin : il soustrait à la philosophie ce dernier privilège qui la plaçait dans une position de surplomb épistémologique, d'où l'accès aux règles par lesquelles un statut artistique

18. Le «minimalisme» pourrait s'apparenter au courant de pensée qui consiste à vouloir suspendre les déterminations normatives et légiférantes de la philosophie, au profit d'une clarification se donnant pour but d'expliciter les raisons et présuppositions dans le domaine de la théorie et de l'action sans les ramener à des principes généraux dont la légitimité serait universelle. En méta-éthique, le terme d'«éthique minimale» est revendiqué, par exemple, par Ruwen Ogien (*L'Éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Gallimard, «Folio Essais», 2007) pour désigner une éthique qui renoncerait à des maximes absolutistes et à des impératifs de devoir, au profit d'un libéralisme moral dont la seule norme serait de ne pas nuire volontairement à autrui sans son consentement, et de refuser ainsi la «cruauté» (Rorty).

19. Rainer Rochlitz, *L'Art au banc d'essai*, Gallimard, 1998, et aussi «Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art», in Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, op. cit., p. 159-175.

peut être donné ou refusé serait facilité. Il ne revient en effet pas à la philosophie, selon lui, de légiférer sur l'interprétation et l'identification de l'art, ne serait-ce que sous la forme d'une « philosophie de la critique » ou d'une *métacritique* à la Beardsley²⁰. Son rôle est, dès lors, thérapeutique et clarificateur : étendre la compréhension des usages, et céder le pas, de façon justifiée, à la critique²¹ et à ses formes locales singulières pour ce qui est des jugements évaluatifs et normatifs, sans faire appel à des critères émanant d'un point de vue spéculatif hérité de l'histoire idéaliste de l'esthétique philosophique.

Cometti considère que les théories esthétiques sont *sous-déterminées*²² par les usages de l'art, c'est-à-dire qu'il n'est absolument pas possible ni souhaitable d'assigner ces derniers à un ensemble unique de

20. Monroe Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, 2^e édition, 1981.

21. Ici se pose toutefois une question de rapport entre philosophie et critique, que l'on formulera en ces termes : est-ce que la philosophie doit sans cesse recalculer ou réaffirmer sa position de secondarité, en ce qui concerne les œuvres singulières, par rapport à la critique, en jouant un rôle de régulation permanente, ce qui pourrait lui redonner *a minima* un privilège épistémologique, ou alors ne sert-elle que ponctuellement à dissiper les erreurs historiquement solidifiées (par exemple, lorsque, dans notre monde de l'art, la critique journalistique utilise des discours philosophiques normatifs à titre de légitimation, ou lorsque l'esthétique philosophique prétend légiférer sur l'art en train de se faire au nom des exigences de son système) ?

22. Willem von Orman Quine, « Sur les systèmes du monde empiriquement équivalents », in Sandra Laugier et Pierre Wagner (dir.), *Textes clés de philosophie des sciences*, vol. II, *Naturalismes et réalismes*, tr. fr. Sophie Hutin et Sandra Laugier, p. 114-138, et « Deux dogmes de l'empirisme », in Pierre Jacob (éd. et trad.), *De Vienne à Cambridge. L'Héritage du positivisme logique*, Gallimard, « Tel », 1980, p. 93-124. Quine parle de la sous-détermination des théories scientifiques par l'expérience : le même fait observable est susceptible d'être expliqué de façon justifiée par plusieurs théories, même si Quine admet, dans une œuvre plus tardive (*La Poursuite de la vérité*, tr. fr. Maurice Clavelin, Le Seuil, 1993) que, sous une forme généralisée, cette thèse est plutôt celle d'une *indétermination*. Qu'il s'agisse d'art ou de science, comme dans l'épistémologie quinienne, il pourrait être ainsi utile, à titre méthodologique, d'admettre une pluralité de constructions théoriques compatibles et valables pour les mêmes usages et les mêmes pratiques. Aucune théorie esthétique unique ne saurait enclorre les usages de l'art.

propositions universellement valables et qui en détiendraient le sens ultime. La philosophie ne peut se prévaloir d'aucun accès à une Vérité transcendante plus fondamentale, et l'art ne fonctionne donc pas comme son substitut dans un grand récit sous forme d'odyssée de l'Esprit, dans un Sens vectorisé par l'Histoire, à la manière hégélienne, ou, plus proche de nous, d'Arthur Danto. D'un essai à l'autre, l'esthétique et l'art se trouvent comme *évidés* des qualifications qui en assureraient la permanence substantialiste, selon des grammaires intellectuelles variables. Ni révélation, ni extase religieuse, ni dépassement de la raison ou du langage communicationnel, ni face sensible du concept, ni expérience allégorique de la liberté ou préfiguration utopique d'un monde débarrassé de la rationalité instrumentale, l'art selon Cometti s'inscrit dans des « modes d'emploi », ramifiés dans l'expérience pratique, en ce sens que sa compréhension et sa pleine activation prennent appui sur des conventions de vie qui, pour être instituées et non naturelles, n'en acquièrent pas moins une consistance partagée qui autorise un grand nombre d'implantations possibles et d'usages publics, sans qu'il soit besoin de les faire surplomber par une nécessité intérieure à l'histoire du concept, ni de les subordonner à un jugement de goût.

Cette thèse s'oppose donc à toute privatisation de l'expérience de l'art, qu'elle soit celle de l'« hédonisme subjectiviste », de nouveau en vogue, depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, avec Genette²³ et Schaeffer, dans l'esthétique contemporaine française, ou celle d'une conception mentaliste de la création artistique comme phénomène interne à l'esprit de l'artiste, dans des perspectives héritées de l'expressivisme psychologique de Benedetto Croce ou de Collingwood²⁴. Le jugement de goût, pierre de touche de toute l'esthétique kantienne et post-kantienne, se voit opposer ici, dans des pages décisives, le caractère objectivant et réifiant des réflexes logiques

23. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, vol. II, *La Relation esthétique*, Le Seuil, « Poétique », 1996.

24. Robin George Collingwood, *The Principles of Art*, Clarendon Press, 1938.

dont il est porteur. Même lorsqu'il se veut déconnecté de tout intérêt pratique et purifié, sur le modèle établi dans la section «L'analytique du beau» de la troisième *Critique*²⁵, il s'accompagne d'un sophisme réaliste, comme larvé dans chaque jugement singulier, qui consiste à attribuer à un «objet» esthétique des qualifications ou des propriétés pensées comme essentielles (comme celle de «beau», ou celles portées par de multiples prédicats fonctionnant par exemplification littérale ou métaphorique) alors qu'elles ne sont que les produits de conventions solidifiées et d'illusions collectives créées par des contextes d'interactions et des habitudes. En ce sens, la forme du jugement de goût est, selon Cometti, «obsolète», c'est-à-dire qu'elle reste déterminée par une relation idéaliste sujet/objet exsangue, et déjà mise à mal au regard des évolutions de l'art depuis plus d'un siècle. Elle n'apporte donc rien à l'acte critique en lui-même, et reconduit des dualismes nuisant à la compréhension de l'art, qui ne peut être réifié dans de simples objets puisque les conditions externes et culturelles de saisie et d'émergence en sont parties prenantes. Dans une philosophie qui donne la priorité pragmatique à l'activation et au fonctionnement de ce qui est conditionnellement et contextuellement reconnu comme œuvre²⁶, nulle étiquette ne peut se constituer et se qualifier de manière autonome en propriété intrinsèque.

Reste à déterminer quel peut être le statut logique des prédicats ou des adjectifs esthétiques, dont Wittgenstein souligne certes

25. Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. Ferdinand Alquié (dir.), Gallimard, «Folio», 1989, § 1 à 23, p. 129-181.

26. Selon la logique fonctionnaliste du «Quand y a-t-il art?» de Goodman, qui vient se substituer à la question de l'essence. Richard Wollheim critique toutefois cette conception: pour savoir quand il y a art, il faut disposer d'une vision très claire des fonctions qu'il remplit quand justement le symbole fonctionne comme art, de manière à identifier les moments où la chose devient œuvre. C'est-à-dire qu'un anti-essentialisme fonctionnaliste repose malgré tout sur une compréhension relativement stable de la réalité de l'art (réalité relative toutefois à un complexe de formes de vie) selon des activations intermittentes (cf. «Essai additionnel III: note sur l'hypothèse de l'objet physique» in *L'Art et ses objets*, tr. fr. Richard Crevier, Aubier, 1994, p. 161-167).

l'inutilité²⁷, ou l'inconséquence dans nos jugements, mais qui sont toutefois fortement présents dans la majorité de nos jeux critiques et dans notre rapport courant à l'art. Le paradoxe réside dans le constat suivant : si ces qualifications esthétiques sont certes produites par des conventions extrinsèques et relationnelles, et ne peuvent donc se penser comme des traits monadiques, elles n'en finissent pas moins par se déposer dans les usages et se *précipiter* parfois en une « seconde nature » constitutive. Si, pour les théories institutionnelles de l'art, le fait d'être une œuvre d'art est affaire de relations externes et de « candidature à l'appréciation²⁸ » au sein de réseaux d'agents du monde de l'art, dans une pleine dissociation de l'esthétique et de l'artistique, il n'en demeure pas moins qu'une saisie « esthétique » des œuvres se trouve toujours connectée à des enjeux pratiques, des croyances et des intérêts : elle reste même une des conditions de fond ou d'arrière-plan de la majorité de nos interactions quotidiennes avec l'art. Un des points aveugles des théories institutionnelles est précisément le problème de la justification et de l'articulation de leurs raisons : pourquoi, et pour quels gains espérés ou attendus, certains artefacts ou « pièces²⁹ » sont-ils homologués pour être soumis à l'appréciation du monde de l'art ? Ces questions, aussi bien chez Dickie que chez Binkley, par exemple, restent en suspens. Force est de constater, avec Cometti, que la logique des conceptions de ce « monde » de l'art contemporain globalisé, fait d'*art workers* et de responsables d'institutions publiques et privées, reconduit parfois un modèle romantique d'autonomie et d'autotélie, et produit une image de l'art qui accentue son caractère absolument *séparé*.

27. Ludwig Wittgenstein, « Leçons sur l'esthétique », in *Leçons et conversations*, tr. fr. Jacques Fauve, Gallimard, « Folio essais », [1^{re} édition : 1971] 1992, p. 19.

28. Voir les versions successives de la définition institutionnelle de Dickie, de « Définir l'art », (in Gérard Genette (éd.), *Esthétique et Poétique*, Le Seuil, « Points Essais », p. 9-32), à son texte « The Institutional Theory of Art » dans le volume collectif de Noël Carroll, *Theories of art today*, *op. cit.*, p. 93-108.

29. Timothy Binkley, « Pièce : contre l'esthétique », in Gérard Genette (éd.), *Esthétique et Poétique*, *op. cit.*, p. 33-66.

Le « malentendu » qui donne son titre à ce livre procède donc, pour une bonne part, d'un isolationnisme théorique sous-jacent qui coupe l'art de son irrigation vitale et de ses liens avec les autres domaines de l'expérience et de la cognition pratique. Ces confusions prennent la forme d'un spiritualisme éthéré, philosophie autorisée d'un art devenu post-historique (où coexisteraient pacifiquement, sous l'œil des experts et programmeurs de l'institution, les tendances stylistiques fossilisées héritées des avant-gardes et des néo-avant-gardes), allant de pair avec le fantasme du maintien d'un rapport individuel *désintéressé*³⁰ aux œuvres. Comment, dès lors, dissiper ce malentendu et les troubles qu'il entraîne dans notre compréhension de l'art, « en théorie et en action » ? L'une des solutions pragmatistes pour s'en défaire, où, tout au moins, pour rendre clairs et localiser les présupposés sur lesquels il se fonde, afin d'en évaluer l'intérêt et, le cas échéant, de les révoquer, consiste en un mouvement d'*externalisation* qui reconnecte les enjeux de l'art à la trame complexe et sédimentée de l'expérience ordinaire. Cette revascularisation conceptuelle insiste sur le fait que ces derniers communiquent avec l'ensemble des autres jeux de langage, et s'efforce ainsi de déverrouiller les dichotomies théoriques intenable (esthétique/artistique, art/connaissance, art/vie pratique, fait/valeur, évaluation/identification) qui en hypothéquaient l'intelligence.

Dans la mesure où il s'attache à montrer l'inutilité des doublets d'opposés qui structurent le champ de l'esthétique, *La Force d'un*

30. Comme l'explique Noël Carroll, dans « Quatre concepts de l'expérience esthétique », tr. fr. J.-P. Cometti, in J.-P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet (dir.), *Textes clés d'esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, « Textes clés d'esthétique contemporaine », Vrin, 2005, p. 101-142, cette saisie post-kantienne de l'art, qui se veut non catégorielle et non conceptuelle, va à l'encontre manifeste de notre expérience de spectateurs et de producteurs d'art, qui ne cesse d'être « filtrée » par des standards « catégoriels », et conçue à travers des « genres » historiques qui sont ses quasi-conditions de possibilité et de reconnaissance (cf. Kendall Walton, « Catégories de l'art », tr. fr. Claude Hary-Schaeffer, in Gérard Genette (éd.), *Esthétique et Poétique, op. cit.*, p. 83-129). Kant, lui-même, se livre à une « division des beaux-arts », selon des critères spécifiques de médium et de forme, et à leur comparaison raisonnée, à la fin de la section de l'« Analytique de la faculté de juger esthétique » (*Critique de la faculté de juger, op. cit.*, § 51-54, p. 277-296).

malentendu se place dans la lignée du pragmatisme historique de James et de Dewey, dont une des caractéristiques métaphilosophiques³¹ est de vouloir surmonter les dualismes conceptuels hérités de l'histoire de la philosophie et pouvant paralyser l'enquête. S'il ne souscrit pas au naturalisme somatique de Dewey, qui pense l'art comme «culmination de la nature³²», et s'il s'éloigne de son actualisation contemporaine dans la soma-esthétique³³ de Richard Shusterman, il partage toutefois avec l'auteur de *Art as Experience* un pluralisme qui admet de multiples fins dans l'expérience artistique, y compris celle dominée par des modèles intellectuels et formels, à condition de ne pas en faire abusivement les seuls étalons de toute interprétation ou conduite valide. Ce qui importe, pour Cometti, n'est toutefois pas fondamentalement lié à un souci emersonien de perfectionnement, qu'il soit corporel ou qu'il concerne notre être dans son «unité». De même, il n'insiste pas spécialement sur les gratifications esthétiques des arts populaires, et s'attache plutôt à montrer, contre Noël Carroll et Roger Pouivet³⁴, que les arts de masse ne peuvent rigoureusement faire l'objet d'une démarcation par une quelconque spécificité ontologique logée hors de leurs ancrages effectifs. Son méliorisme modéré, ou thérapeutique, concerne plutôt notre grammaire philosophique et son maillage serré à nos pratiques; inspiré de Wittgenstein, il vise à détendre les «crampes logiques» qui l'obèrent. En résulte, tout au

31. John Dewey, *Reconstruction en philosophie*, tr. fr. Patrick Di Mascio, PUP/Farrago, 2003, particulièrement le chapitre 1, «Pour un nouveau paradigme en philosophie», p. 39-54. Voir aussi, sur le pragmatisme comme «méthode» médiatrice pour «assouplir» nos théories, William James, *Le Pragmatisme: un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser*, tr. fr. Nathalie Ferron, Flammarion, «Champs», 2007, particulièrement la deuxième leçon, «Qu'entend-on par pragmatisme?», p. 111-140.

32. John Dewey, *L'Art comme expérience*, tr. fr. Jean-Pierre Cometti (dir.), PUP/Farrago, 2005, particulièrement le chapitre 1, «L'Être vivant», p. 21-39.

33. Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, tr. fr. Nicolas Vieillescazes, L'Éclat, «Tiré à part», 2007.

34. Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press, 1998, et Roger Pouivet, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, La Lettre volée, 2003.

long du livre, une méthode intellectuelle d'évaluation du coût et des avantages de chacune des solutions examinées, selon un calcul des positions propre à la philosophie anglo-saxonne, qui ne sacralise aucun corps de doctrine sous prétexte qu'il serait entériné comme système philosophique chez les historiens de la discipline académique. Une conséquence de ce pragmatisme est un salutaire scepticisme vis-à-vis des normes de validité totalisantes, scepticisme qui vient saper toute conception hypostasiée de la valeur de l'art, selon un esprit ironiste et « anti-autoritariste³⁵ » particulièrement palpable dans les deux chapitres consécutifs consacrés aux rapports entre art et argent (chap. 4) et à la question de l'échange (chap. 5). L'ironiste cherche ici à opposer, au vocabulaire éthéré qui recouvre tout ce qui touche l'art d'une gaze spirituelle, la construction d'une analogie, parfois forcée, qui repose sur une commune absence de qualités propres. L'art et l'argent, en tant qu'objets culturels, tirent toutes leurs fonctions d'une reconnaissance conventionnelle qui n'existe que par les échanges qu'elle permet. Au sein du capitalisme tardif, l'art a une valeur qui n'est pas éloignée de celle d'un équivalent universel ou d'une marchandise absolue: Cometti rappelle, en une formule que d'aucuns pourraient trouver surprenante, que « la valeur d'une œuvre, c'est le prix qu'elle coûte » (chap. 4); art et argent fonctionnent comme des *fétiches*, presque au sens ethnologique du terme: ils cristallisent et objectivent une somme d'investissements et de croyances de la part des agents, qui, par un singulier *animisme*, leur attribuent des intentionnalités dont ils sont eux-mêmes entièrement la source (c'est le cas de l'amour de l'argent ou de l'amour de l'art, qui, chez le collectionneur, se manifeste par un mixte saisissant d'idolâtrie artistique et de volonté de spéculation). On reviendra plus loin sur ce modèle anthropologique de l'usage fétiche et de la fétichisation, symptômes d'une tendance massive et résistante, comme on le dit d'une souche virale, de notre rapport à l'art. Pour le moment, contentons-nous de

35. Richard Rorty, « Pragmatism as Anti-Authoritarianism », in *Revue internationale de philosophie*, 1999, n° 207, p. 7-20.

remarquer une fonction stratégique de l'analogie ironiste, que l'on pourrait reconstituer ainsi : l'argent joue ici le rôle d'un *concept-calque*³⁶, et permet un *voir-comme* aspectuel : si le calque (au sens informatique du terme) masque certains traits de ce sur quoi il est apposé, il en fait surgir d'autres, selon une accentuation orientée et un filtrage sélectif qui autorise de nouvelles saillances visuelles³⁷. Cette fonction est claire : l'argent a bien une double face, monétaire et immatérielle – incarné dans des artefacts comme des pièces ou des billets de banque, et virtualisé dans des flux financiers ; toutefois, dans ces deux cas, il n'existe que par un « fait institutionnel »³⁸ construit socialement, reposant sur une foi collective, et ne valant que dans l'espace de légitimité dessiné par les limites de ce fait. Expérimenter logiquement un voir-l'art-comme-

36. Je dois cette remarque à Christophe Hanna.

37. Cette utilisation de l'argent comme « concept-calque » permet à Cometti de se dispenser de traiter précisément les différents types d'utilité sociale de l'argent ou de son insertion dans des « séries téléologiques » ou dans des « styles de vie » comme le fait Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, tr. fr. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, PUF, « Quadrige », 2^e édition, 2008, chap. 3 et 6.

38. John Searle, *La Construction de la réalité sociale*, tr. fr. Claudine Tiercelin, Gallimard 1998. La définition du fait institutionnel prend chez Searle la forme suivante : « X est compté comme un Y dans un contexte C » (p. 46). Cette définition a été beaucoup critiquée, notamment par ceux qui lui reprochent d'adopter une vision uniquement procédurale et non sociale du social. Pour le cas du billet de banque, par exemple, sa reconnaissance comme argent tient à l'acceptation collective d'un sens symbolique nouveau, qui hérite toutefois d'un complexe d'usages et de règles stratifiées par l'histoire de l'institution elle-même, et à son ancrage dans des configurations de vie complexes, ce que paraît ne pas vraiment prendre en compte Searle. L'argent comme « réalité sociale construite » est, dans ce cas, moins un « objet » qu'une possibilité continue d'activités, voire de valences ou de gammes d'interactions possibles entre agents, ce que semble mieux prendre en compte une anthropologie sociale après son « tournant pragmatique » post-structural (tournant qui n'est pas du tout *post-structuraliste* au sens philosophique du terme, et qui est, pour sa majeure part, étranger aux théories de Derrida, Lyotard, Deleuze, etc.). Voir, pour une synthèse, certes plus historique et factuelle que théorique, sur ce virage méthodologique pris dans l'ensemble des sciences humaines, François Dosse, *L'Empire du sens. L'humanisation des sciences humaines*, La Découverte, 1995.

l'argent permet ainsi de désolidariser le premier de tout objectivisme ontologique, et de *désincruster* comme contingentes³⁹ – bien que fortement inscrites et presque naturalisées dans les échanges – les qualifications, règles et déterminations dont il est le support. Seule une esthétique de l'usage, et de l'action située, épistémologiquement «solidaire», nous dit Cometti dans la dernière phrase du livre, d'une «anthropologie» (chap. 14), dont il importe maintenant de cerner les contours, semble pouvoir rendre compte, en les rendant visibles, des divers modes d'*implantation* de l'art dans le réseau intriqué de nos conduites, de nos jeux symboliques et de nos croyances.

*
* *

Qu'est-ce qu'un usage? Comment peut-on décrire les usages artistiques et spécifier, non plus essentiellement mais *fonctionnellement*, leur différence, et surtout les types d'actions et d'effets qu'ils rendent possibles? Comment se connectent-ils aux autres? Telles sont les questions que pose une anthropologie du point de vue *pragmatiste*, descriptive et non plus normative, et distincte autant d'une anthropologie structurale explicative/causaliste, qui raisonne en termes d'ethnie ou de culture, que d'une anthropologie naturaliste cherchant une définition ultime de l'humain comme fondation stable *sub specie aeternitatis*, derrière l'extrême disparité des pratiques et des modes d'emploi de l'art.

La notion d'«usage», et particulièrement d'«usage artistique», est ici à comprendre comme un *concept cluster*⁴⁰. Pour mieux la saisir, je me servirai d'un exemple appartenant justement à la classe qu'il exemplifie, qui est l'analogie du «cluster» sonore ou musical.

39. Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, tr. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Armand Colin, «Théories», 1993.

40. J'emprunte ce signifiant à Berys Gaut, mais je choisis d'en altérer quelque peu la définition. Pour Gaut, les concepts-«clusters» permettent de résoudre un problème définitionnel: ils désignent les concepts qui ne peuvent être définis que

Lorsqu'on écoute un nuage de notes joué au piano par David Tudor ou Cecil Taylor, dans le cadre d'une pièce écrite atonale ou d'une improvisation libre, l'oreille se confronte à une masse sonore en « faisceau » ou en « bloc ». Celui-ci comporte un grand nombre de notes simultanées et, de fait, il fait se chevaucher des tonalités différentes, voire dissonantes. Ce n'est que dans un second temps, par l'étude de la partition ou l'exercice attentif de l'écoute comparée et exercée, que l'on peut spécifier, le cas échéant, ce qui le compose. De la même manière, la compréhension anthropologique du terme d'« usage » se fait, dans un premier temps, par la saisie vague d'un ensemble non congruent de *pratiques réglées et réglantes*, individuelles et collectives, à première vue incommensurables, car toutes différemment insérées dans leur contexte social, et dont les valences symboliques ne sauraient être exactement les mêmes. Parler en termes de « cluster » permet ainsi de penser une compréhension d'une pluralité de types d'actions et de productions humaines, pluralité non encore discrétisée, ou polarisée, et dont on ne peut tirer une dominante « tonale » sous la forme d'une norme de conformité ou d'une extension des règles d'un usage à l'autre. Ce n'est que dans un second temps, par une attention plus marquée aux circonstances, aux exemples, aux ancrages contextuels, que le cluster d'usages peut être spécifié, étudié, redécrit, et ses composantes rapprochées par des ressemblances de famille, ou, au contraire, discriminées plus finement.

par un ensemble de conditions disjonctives, parfois absolument hétérogènes et sans aucun lien. Ils forment une classe de concepts tellement ouverts qu'ils ne peuvent être saisis que par des définitions disjonctives radicales. L'art, pour Gaut, allant encore un peu plus loin que Stecker en ce sens, est un concept cluster. Cf. Berys Gaut, « Art as Cluster Concept », in Noël Carroll (dir.), *Theories of art Today*, op. cit., p. 25-44 et « The Cluster account of Art defended », *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, n° 3, p. 273-288. Richard Shusterman, à la suite de Max Black, parle de l'identité polyspectuelle de l'œuvre littéraire comme d'un « concept éventail graduel » (*range concept*), ce qui implique toutefois un principe unifiant supérieur à une définition cluster : voir *L'Objet de la critique littéraire*, tr. fr. Nicolas Vieillescazes, Questions théoriques, 2009, « Saggio casino », p. 156 sq.

À partir de la distinction wittgensteinienne⁴¹ entre la «signification primaire» d'un mot (qui désigne son sens commun, compris à partir de la règle immanente à ses emplois) et la nébuleuse de ses «significations secondaires», articulées contextuellement à des questions d'expression ou d'utilité pratique, Cometti élabore un modèle de compréhension philosophique et anthropologique des usages de l'art par *composition* ou *dérivation* d'usages secondaires à partir d'usages primaires. Les opérations et dispositifs de l'art sont alors conçus en termes littéralistes et continuistes: l'art fabrique des mondes⁴² par des manipulations logiques multiples sur un matériau commun ou courant, mais sans posséder quelque précellence que ce soit ou quelque exclusivité dans son *modus operandi*. Il recombine des compétences partagées et des usages primaires (déterminés par une grammaire), de façon neuve: en configurant, par des gestes et tactiques variables, des usages secondaires (dont les règles ne sont pas encore fixées), il rend inutile tout dualisme théorique qui ferait s'opposer à une nature artistique sublimée, propre à la poésie ou à la peinture, par exemple, la littéralité des formes ordinaires d'expression⁴³. Les usages artistiques sont, dans cette perspective, entièrement littéraux, et ne peuvent se comprendre philosophiquement que de façon moniste, même si ce monisme se révèle complexe,

41. Cf. Jean-Pierre Cometti, *Philosopher avec Wittgenstein*, 2^e édition, Farrago, 2001, notamment ch. IV, «Questions esthétiques et questions conceptuelles», section 4, «Gestes et Aspects», p. 137-152.

42. Dans *Manières de faire des mondes* (Jacqueline Chambon, 1992, chap. 1, «Mots, œuvres et mondes» p. 9-35), Nelson Goodman classe cinq opérations symboliques fondamentales (non isolées de la pratique, et communes à la philosophie, à l'art, à la science), combinables à loisir, de création/construction de mondes à partir d'un substrat existant: 1. par composition/décomposition; 2. par pondération; 3. par agencement; 4. par suppression/supplémentation; 5. par déformation.

43. Ce n'est pas le lieu ici de faire un relevé de tous les artistes contemporains dont Cometti s'est intéressé au travail: parmi ceux qui n'ont de cesse de fabriquer des protocoles qui permettent d'implémenter et de composer des usages ordinaires en les *testant*, citons Stéphane Bérard avec ses «fiches», mais aussi Gilles Barbier, Alain Rivière, Saverio Lucariello, ou, de façon plus spécifiquement picturale, Sylvie Fanchon.

relatif et transactionnel, comme peut l'être la conception du langage chez Davidson⁴⁴. Le ready-made, par exemple, peut se lire de la sorte. Plutôt que selon la métaphore religieuse et dualiste de la transfiguration (Danto) ou de la transsubstantiation, c'est *littéralement* que le protocole duchampien opère, par une double dérivation d'usages primaires :

1. à partir de l'objet industriel, choisi justement pour son *indifférence* visuelle et exposé, et
2. à partir de l'espace artistique institutionnel qui l'accueille au milieu d'autres sculptures, censées, par contraste, relever du système valorisé des « beaux-arts ».

Ce n'est que dans le croisement intentionnel des résultats de ces deux dérivations qu'il fonctionne, en produisant une sorte de pontage vif et une conjonction inattendue entre des jeux de langage communs (entre celui de l'objet manufacturé et celui de la sculpture d'art, mais aussi entre celui qui règle la construction d'objets matériels et celui qui concerne l'élaboration conceptuelle de protocoles d'interactions), qui, habituellement, s'excluent ou s'ignorent les uns les autres. Ce faisant, il désinvisible de façon critique leurs liaisons, ou leur solidarité potentielle, chaque usage dérivé conservant son pouvoir d'embrayer performativement sur un ensemble de pratiques et de valeurs que l'emploi primaire détermine.

Il en va de même pour les collages ou dispositifs textuels utilisant la technique du *cut-up* et de la *remédiation* d'énoncés : ils ne nécessitent pas l'activation d'une compétence lectorale spécifique à une quelconque littéarité ou poéticité, et exercée par la familiarité avec le canon littéraire, mais font appel à des capacités ambiantes de saisie et d'imprégnation réflexive par les discours mass-médiatiques, en les reconfigurant dans des cadres secondaires d'*implémentation* qui produisent de nouvelles compositions expressives ainsi que des effets

44. Voir Donald Davidson, *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, chap. 17, « Ce que signifient les métaphores », tr. fr. Pascal Engel, Jacqueline Chambon, « Rayon philo », 1993, p. 349-376.

d'analyse critique et de synthèse cognitive⁴⁵. Ces usages secondaires artistiques ne se pensent pas *bors du commun*; au contraire, ils en procèdent parce qu'ils recourent différemment, dans une opération ou forme intensionnelle propre, les matériaux et compétences primaires qu'ils activent. Leur sémantique, comme le dit Cometti d'après Davidson⁴⁶, est une «sémantique éphémère»: les installations, montages ou dispositifs hybrides de l'art associent et recourent des éléments sémiotiquement divers, selon une organisation et des règles qui s'agrègent momentanément dans cette structure de rapprochement expérimentale. Ces nouvelles recombinaisons, si elles durent le temps du «jeu», et si elles *émergent* de façon opportuniste, pourrait-on dire, selon les besoins et les fonctions cognitives, pratiques ou expressives qui ont présidé à leur *composition*, affectent néanmoins l'ensemble des jeux de langage dans lesquels elles s'inscrivent, et leur confèrent en retour une forme de plasticité susceptible de les rendre plus efficaces ou plus maîtrisables.

C'est dire si les dispositifs symboliques-actifs de l'art se déploient sur un arrière-plan, lié à la grammaire de nos usages courants, et dont ils contribuent à redessiner la physionomie. Ils mobilisent des jeux de langage hétérogènes, sans leur faire jouer philosophiquement un rôle fondationnaliste ou invariable, puisqu'ils opèrent sur ces derniers des recontextualisations d'usages qui indexent le caractère potentiellement variable et mobile de leur implantation dans des formes de vie. Ce qu'on appelle art, comme l'analyse Richard Wollheim dans la dernière section, inspirée nettement du second Wittgenstein, de *L'Art et ses objets*⁴⁷, peut être décrit lui-même comme une forme de vie (*Lebensform*), c'est-à-dire un complexe d'habitudes, d'expé-

45. Sur toutes ces questions liées aux dispositifs et montages poétiques contemporains, je renvoie à Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Al Dante/Questions théoriques, 2007, ainsi que Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Al Dante/Léo Scheer, 2003 et Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, 2007.

46. Donald Davidson, *Truth, Language and History*, *op. cit.*, particulièrement le chap. 7, «A Nice Derangement of Epitaphs», p. 89-108.

47. Richard Wollheim, *L'Art et ses objets*, *op. cit.*, § 45-63, p. 99-138.

riences et d'usages dans lesquels les jeux de langage et les types d'action sont imbriqués au point de ne pouvoir être identifiés sans une référence croisée et réciproque. Mais cette forme de vie communie de façon variable avec les autres domaines de l'expérience humaine: elle est elle-même implantée au sein d'une «totalité» historique de modes de production symboliques (religion, science, techniques, modes de communication) dont elle est intégralement solidaire. Du point de vue d'une anthropologie pragmatiste, cette totalité ne joue pas le rôle d'un principe explicatif ou causal, comme dans une vision holiste dure où cette totalité, parfois nommée «structure», viendrait s'autonomiser et jouer le rôle d'une divinité marionnettiste qui tirerait les ficelles de l'ensemble de nos usages de sa main invisible. La compréhension anthropologique doit prendre en compte cette hétéronomie de l'art dans la fabrique multiforme de nos existences, tout en résistant à la «pulsion de généralité» qui assignerait à la philosophie le rôle de penser, une fois pour toutes et dans un grand récit historicisé, son sens, sa destination et sa fonction dans l'évolution de l'humanité et de ses différentes formes de vie. Son holisme est beaucoup plus *modéré*: elle reconnaît certes l'interdépendance de l'art et des autres jeux de langage, mais se contente de rendre plus clairement visible leur intrication.

En cela, l'anthropologie dont on peut dessiner les linéaments à partir du livre de Cometti se distingue du projet d'anthropologie philosophique qui pourrait lui être apparenté, celui de Joseph Margolis, notamment dans son dernier livre, *The Arts and the Definition of Human: Towards a Philosophical Anthropology*⁴⁸. Margolis, et cela est significatif d'un certain retour «pragmatiste» à l'idéalisme allemand⁴⁹ dans la philosophie américaine contemporaine, se réclame, par certains traits, de Hegel: la philosophie se pense, pour lui, comme une

48. Joseph Margolis, *The Arts and the Definition of a Human: Toward a Philosophical Anthropology*, Stanford University Press, 2009.

49. Cf. «Hegel pragmatiste», numéro spécial de la revue *Philosophie*, n° 99, Minuit, automne 2008.

enquête sur ce qui définit en propre l'humain – le développement d'une « culture » dans le flux historique, à partir d'un soubassement naturaliste. Son objet est la place et le devenir de ce qu'il appelle les « entités culturelles⁵⁰ », qui, comme les œuvres d'art, sont incarnées dans des « énonciations humaines » (*human utterances*) intentionnelles, parfois incorporées dans des artefacts, et dont les traits variables sont culturel-

50. L'évolution de la philosophie de Margolis montre qu'il n'y a pas de solution de continuité réelle entre la première version de son ontologie métaphysique des entités culturelles, amorcée dans le recueil d'articles des années soixante et soixante-dix, *Art and Philosophy* (Humanities Press, 1980) et jusqu'à son *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of art* (Penn State Press, 1999), et sa deuxième version, plus récente, où elle prend un tournant anthropologique qui fait signe à la fois vers la reconnaissance d'une naturalité propre à l'humain et vers une philosophie néo-hégélienne de la culture transcendant, même sous une forme paradoxalement relativiste, les différences effectives entre ses réalisations. Ce tournant marque toutefois une prise de distance encore plus affirmée avec ce qu'il nomme le caractère « scientifique » de la philosophie analytique : voir *The Unraveling of Scientism. American Philosophy at the End of the Century*, Cornell University Press, 2003. Pour aller un peu plus loin, et pour bien distinguer le pragmatisme « sans ontologie » de Cometti de celui de Margolis, on se contentera de rappeler, comme Margolis le fait lui-même dans son *On Aesthetics: An Unforgiving Introduction* (Wadsworth, 2009), qu'une ontologie de la culture ou des objets culturels obéit à un faisceau de métaconditions qui sont lourdes de présupposés philosophiques : 1. son ontologie relève d'une métaphysique descriptive, sans pouvoirs cognitifs privilégiés ; 2. le monde culturel est émergent *sui generis* ou alors « survient » sur le monde physique matériel ; 3. ses propriétés sont intentionnelles ; 4. les entités culturelles émergentes, incarnées dans un objet d'immanence, forment des unités complexes dont les attributs conventionnels produisent différentes formes d'efficacité causale qui ne peuvent être saisies de façon physicaliste ou réductionniste ; 5. ces entités intentionnelles pénètrent dans le monde matériel et agissent sur nos pensées, perceptions, actions, comportements. Ce sont des « énonciations sociales » (*social utterances*), qui déterminent des chaînes causales d'agentivité à l'intérieur de relations qui ne sont pas elles-mêmes entièrement analysables en termes de nécessité et de contingence naturelle. Margolis parle de « causalités culturelles », collectives, qui dépassent de loin les valences agentives d'un individu singulier ; 6. les attributs intentionnels sont déterminables mais non déterminés rigidelement, ils ont une autre logique de prédication que les attributs matériels. Ils sont ouverts au relativisme des descriptions, à l'historicité, au pluralisme et aux effets d'incommensurabilité.

lement émergents et soumis à l'interprétation. Margolis partage avec Cometti l'idée d'une nécessité méthodologique du holisme: l'autonomie d'une philosophie de l'art n'est pas acceptable théoriquement. Il reconnaît également que, du fait de leur situation historique locale et située, prise dans un flux mouvant, ses descriptions sont sujettes au relativisme; toute compréhension ou interprétation humaine apparaît dès lors comme incomplète, et ne peut se constituer en Savoir Absolu. Mais le point de divergence majeur est le maintien, chez Margolis, d'une *téléologie* qui noue le devenir des entités culturelles à une sorte d'instance motrice, synonyme du développement progressif d'un Esprit Universel, désormais sécularisé: il va jusqu'à nommer significativement cette force «*demythological Geist*⁵¹». L'anthropologie philosophique margolisienne se veut projective d'une théorie de l'être humain; à partir d'une conscience philosophique de la nature biologique première de l'homme, elle construit une «métaphysique de la culture», qui permet de mieux saisir le caractère artefactuel, hybride et interficiel du monde⁵² qu'il élabore

51. Joseph Margolis, *The Arts and the Definition of the Human: Toward a Philosophical Anthropology*, *op. cit.*, préface, p. x.

52. On pourrait comparer, *mutatis mutandis*, l'ontologie sociale margolisienne à l'ontologie des réseaux de Bruno Latour, avec ses hybrides et «quasi-objets», qui ne peuvent être décrits qu'en croisant les points de vue issus de plusieurs domaines de l'*épistémè* (juridique, politique, technique, etc.). Selon un principe méthodologique de «symétrie», qui consiste à élaborer des concepts descriptifs applicables aussi bien aux humains qu'aux «non-humains», dit Latour, pris tous deux dans des «collectifs» qu'il s'agit de déplier, l'anthropologie étudie l'Occident qui l'a fait naître de la même manière que les ethnies primitives. Pour Latour, l'objectivisme scientifique «moderne», qui sépare le sujet connaissant des réseaux dans lesquels il s'inscrit, est une illusion propre à un moment du développement des sciences: les «faits» objectifs sont aussi des «faitiches» (Bruno Latour, *Petite Réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Synthélabo, «Les Empêcheurs de penser en rond», 1996, p. 35-43). La réception de Latour par l'ontologie analytique anglo-saxonne met en avant son travail de métaphysicien créant des catégories typologiques d'entités, plus que celui du sociologue des sciences et des techniques. Cf. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, 1991, et Graham Harman, *Prince of Networks. Bruno Latour and Metaphysics*, Re. press, 2009.

et déploie. Mais son coût conceptuel, aux yeux d'un pragmatisme sceptique à l'égard de toute onto-téléologie, semble bien trop élevé: si l'art et ses objets sont bien des «construits⁵³» socio-historiques, est-il véritablement utile, pour les comprendre, de leur assigner un sens transcendant les usages où ils s'inscrivent, et où viendrait se manifester l'essence latente d'une «culture»? Faut-il, même de façon extrêmement déflationniste, imaginer une «nature» humaine en deçà des jeux de langage, dont le réseau dessine l'ordinaire de l'existence, et, comme dans le cas d'une langue maternelle, peut acquérir une nécessité qui se cristallise en une sorte de seconde nature, en «physique» de l'usage? Comment cartographier anthropologiquement cette intrication de règles, de jeux et de nécessités, lentement édifiées et conventionnelles, mais présentes *réellement* dans nos vies?

Telle qu'elle nous est léguée par près d'un siècle et demi de recherches, la pratique de l'étude anthropologique s'organise de façon pyramidale: elle commence par un travail de terrain *ethnographique*, puis passe à un niveau de complexité et d'abstraction supérieure, le niveau *ethnologique* (la production, par l'écriture, de la *logique* d'existence propre au groupe d'hommes étudié), pour tirer des conclusions générales et comparées sur les collectifs humains au niveau supérieur de l'*anthropologie sociale*. Depuis les travaux de Lévi-Strauss, son outil conceptuel privilégié est celui de «structure», associé théoriquement à la notion de «culture»; épistémologiquement, cette discipline tend de façon asymptotique vers les sciences naturelles, en projetant, comme dans l'ordre animal, d'observer puis de ranger les hommes et leurs cultures dans des classifications taxonomiques inspirées de la zoologie ou de la botanique. L'ethnologie structurale cherche en effet à dégager une vision symbolique unifiée, et une logique mentale «sous-jacente⁵⁴» à ce collectif Autre, en réduisant ses représentations

53. Ian Hacking, *Entre science et réalité. La Construction sociale de quoi ?*, La Découverte, 2001.

54. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Press Pocket, «Agora», 1997 [1^{re} édition: 1958]. Lévi-Strauss parle d'une «structure inconsciente, sous jacente

à un ordre caché, que l'anthropologue «révélerait» et dont il articulerait les différentes manifestations. Comme le montre Jean Bazin⁵⁵, le mot de «culture» a, chez l'anthropologue structuraliste, un rôle d'explication dont le fonctionnement est circulaire: tel homme agit de la sorte *parce que* c'est sa «culture», et le rôle de l'ethnologue est de *produire* dans ses écrits cette «bambaraité» du Bambara⁵⁶, par exemple, que le sujet «ethnique» individuel est censé structurellement exprimer par chacun de ses gestes. Les dangers d'une telle approche sont, à quelque échelle qu'on les envisage, multiples. D'une part, elle imagine le monde comme un agrégat d'ethnies aux «cultures» disjointes, et, surtout, elle considère que la «culture» forme un texte latent *autre*, que l'anthropologue viendrait mettre au jour, en se reposant sur l'hypothèse philosophiquement mentaliste que la «culture» en question serait un système d'idées spécifiques qui s'imposerait aux acteurs, et dont le sens ferait l'objet d'une *herméneutique* allant de la surface du geste à la profondeur de la structure.

À ce modèle théorique, qui opère par exhumation interprétative d'hypothèses causales, on peut opposer une vision beaucoup plus pragmatique, qui doit produire des *descriptions* d'actions plus que des déterminations structurales et des surdéterminations psychiques par la «mentalité». Lorsqu'un anthropologue observe un collectif, il repère un ensemble de pratiques, de gestes, d'emplois, qu'il lui faut considérer méthodologiquement comme des «coups» dans des jeux de langage qui, certes, diffèrent du sien, mais ne renvoient pas à une

à chaque institution et à chaque coutume» (p. 35). Pour Lévi-Strauss, la structure est logiquement première, c'est-à-dire que l'ensemble des relations et des principes qui régissent les systèmes symboliques, et qui sont des données fondamentales et immédiates de la réalité sociale, appartiennent à cet «inconscient structural».

55. Jean Bazin, *Des clous dans la Joconde. L'Anthropologie en question*, Anarchisis, 2008, notamment les chapitres «L'anthropologie en question: altérité ou différence», p. 35-50, «Interpréter ou décrire: notes critiques sur la connaissance anthropologique», p. 407-434, et «Questions de sens», p. 435-465. Je remercie Guillaume Garreta pour cette suggestion de lecture précieuse.

56. *Idem*, p. 42.

altérité profonde et abyssale livrée aux vertiges de son interprétation démiurgique. Comprendre des usages ne revient pas à déchiffrer un code « secret » ou un message dont le sens aurait été celé, mais apprendre des tactiques d'action possibles au sein de ces jeux. Ce n'est pas non plus recourir à une fondation explicative biologique, ni à une nature essentialisée, car le concept d'humanité ne peut utilement être appliqué au sein d'une enquête empirique. Il s'agit bien plutôt de clarifier sans expliquer, en *explicitant* les contraintes « logiques » ou « grammaticales » de l'action contextualisée dans des cadres d'interaction⁵⁷. Une anthropologie des usages chercherait alors à *identifier* les actions et les agents, et à décrire, par le jeu en *situation*, en testant, en rendant visible ce qui est déjà sous les yeux, non « caché » – c'est-à-dire les règles immanentes à la trame vitale qu'ils tissent.

L'art, tel qu'il est analysé par Cometti dans *La Force d'un malentendu*, recouvre un domaine de jeux où persistent des formes anthropologiques de fétichisme, comme fixées et solidifiées dans les croyances et actions que ces jeux impliquent, et ceci, même après maintes dé-définitions et dés-essentialisations qui, paradoxalement, sont les mêmes susceptibles de le renforcer. Il fait se produire, à l'instar des pratiques collectives de magie ou de rituels totémiques, un mécanisme d'*auto-extériorisation* (dans des objets ou des artefacts créés et dotés d'une valeur sociale et symbolique transcendante) de rapports, d'usages et d'échanges humains⁵⁸. Le fétiche a un pouvoir

57. Cf. Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, tr. fr. Isaac Joseph (dir.), Minit, « Le Sens commun » 1991. D'une manière qui peut recouper la distinction évoquée précédemment entre usages primaires et usages secondaires, la cadranalyse goffmanienne établit significativement un système de composition des divers cadres de l'expérience, constitutive de notre vie pratique, entre des cadres *primaires* (naturels et sociaux) et des cadres *transformés* (modalisés ou fabriqués).

58. Ce principe est déjà philosophiquement au cœur de l'analyse feuerbachienne de l'aliénation, et surtout dans celle de la valeur fétiche de la marchandise analysée par Marx dans le premier chapitre du *Capital*. Voir « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret » in Karl Marx, *Le Capital* (Livre I), édition de Maximilien Rubel, Gallimard, « Folio », p. 152-167.

de «contenance⁵⁹»: il objective des intentionnalités diverses, les stratifie, et entraîne avec lui des réseaux d'interactions entre agents/acteurs, dont l'allure présente des similitudes et des parentés. Autrement dit: art, argent, magie et fétichisme de la marchandise ont partie liée, en ce que la grammaire des actions qu'ils déterminent au sein de leurs chaînes agentives a, d'un point de vue descriptif, des *morphologies* communes et entremêlées.

59. Sous certains aspects, l'anthropologie pragmatiste que nous esquissons à partir du livre de Cometti est à comparer à l'anthropologie «agentive» d'Alfred Gell (*L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, tr. fr. Sophie et Olivier Renaut, Presses du réel, «Fabula», 2009). L'anthropologie de Gell se construit *contre* l'esthétique philosophique, censée enfermer l'art dans une relation privée, dans le pire des cas, à tout le moins réductionniste, car appauvrie aux deux termes du sujet et de l'objet. L'approche gellienne vise à produire, de façon très ambitieuse, un modèle général des «agentivités» (*agencies*) et des interactions sociales produites par l'art. Sa représentation du «réseau de l'art» (*Art Nexus*) articule quatre termes: 1. les œuvres considérées comme des *indices*, au sens sémiotique peircéen; 2. les «producteurs»; 3. les destinataires, et enfin, 4. les «prototypes». L'œuvre est une entité indicielle qui suscite des inférences abductives, elle est produite selon un modèle nommé «prototype» (la production se faisant, dès lors, par ressemblance visuelle ou alors à partir d'une matrice conceptuelle), par des destinataires (les artistes) pour un ou des destinataires. Ce qui complique ce réseau, et qui permet à Gell de produire une structure qui puisse prendre en charge toutes les configurations possibles du réseau de l'art, c'est que chaque terme peut remplir, vis-à-vis des trois autres, la double fonction d'«agent» et de «patient». Pour prendre un exemple limité à un terme, dans le cas de l'art réaliste-figuratif: 1. le prototype est «agent» et l'artiste «patient» puisque le prototype s'identifie au «réel» auquel l'artiste doit se soumettre et dont il doit imiter l'apparence, 2. il est à la fois «agent et patient» vis-à-vis de l'indice, car le prototype est la cause de l'indice, mais ce qu'il cause produit un effet en retour sur lui. Troisième et dernier terme, enfin: le «destinataire» est le «patient» puisqu'il est le spectateur de l'œuvre, mais il peut être aussi «agent» s'il a commandé ou mécéné l'œuvre. Gell propose ainsi un schéma quasi-actantiel, au sens greimassien, qui permet, selon lui, de rendre compte de la grande variation formelle et de l'hétérogénéité des réseaux de l'art, mais son livre part de deux principes contestables (dont l'un remet en selle un mentalisme problématique, et l'autre étend à la totalité de l'art la mise en avant philosophique d'un concept de style prégoodmanien, hérité de la *Kunstwissenschaft* de la fin du XIX^e allemand): l'art est pour lui une forme d'externalisation de l'esprit, et produit la *dissémination* d'une identité à travers un «style».

Ce qu'on a pris l'habitude, au sein des débats théoriques liés aux sciences humaines, de nommer le «problème de Frazer⁶⁰», qui porte sur la rationalité ou l'irrationalité de la magie, et dont on peut élargir l'aire aux domaines évoqués précédemment, ne demande pas de réponse ou de résolution, au sens mathématique du terme, même si Wittgenstein, dans son texte sur le *Rameau d'or*⁶¹, évoque un «instinct rituel» pour montrer des liens possibles entre diverses manières d'effectuer des cérémonies. La compréhension anthropologique que Wittgenstein défend ne repose toutefois pas sur cette notion vague: la capacité à s'identifier comme «animal cérémoniel» est un simple opérateur pour faire voir des similitudes entre des formes différentes d'actions et de symboles. Il en va de notre capacité à, tout simplement, observer un jeu; comprendre une grammaire d'usages, c'est pouvoir la redécrire en construisant des modes de visibilité qui autorisent des appariements et des rapprochements non spontanés entre ses variantes, c'est-à-dire entre les occasions ou situations de la vie sociale où ces usages se manifestent. En cela, cette compréhension «formelle» est loin d'être la conséquence d'une prise de position en faveur d'un behaviorisme, même «masqué⁶²», elle nous semble plutôt liée à l'enjeu fondamental de la «représentation synoptique⁶³» (*übersichtliche Darstellung*): ressaisir en clarifiant les usages dans leur forme contextuelle ou le milieu environnant (*Umgebung*) dont ils sont parties prenantes, et construire des procé-

60. James George Frazer, *Le Rameau d'or*, tr. fr. Nicole Belmont et Michel Izard, Robert Laffont, «Bouquins», 1984. Le «problème de Frazer» et celui de la relativité du rationnel ont fait l'objet d'un débat constant et nourri, qui a opposé, par exemple, Lévy-Bruhl et Mauss aux anthropologues oxoniens comme Radcliffe-Brown ou Evans-Pritchard.

61. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le «Rameau d'or» de Frazer*, tr. fr. Jean Lacoste, 1982.

62. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, tr. fr. Françoise Dastur *et alii*, Gallimard, 2004, § 307, p. 153.

63. *Idem*, § 122, p. 87. Voir aussi les analyses très utiles de Philippe de Lara, *Le Rite et la raison. Wittgenstein anthropologue*, Ellipses, 2005, particulièrement la conclusion, «L'Übersicht contre la science? Ou Wittgenstein et l'obscurantisme», p. 151-161.

dures de redescription morphologiquement connectantes. La «vue synoptique» divise en localités reliées, elle fait «voir les connexions».

Une telle *anthropologie synoptique* pourrait se caractériser par son antipositivisme : les schémas de compréhension qu'elle tente d'articuler, les visibilitées qu'elle élabore et qu'elle soumet, les réseaux d'actions qu'elle dévide et déploie, ne sont pas circonscrits à un *savoir* entièrement quadrillable, forclos et produit *sans reste* par une institution dont le mode de fonctionnement serait celui d'une *discipline* au sens scientifique. La vue synoptique n'implique pas nécessairement le franchissement de seuils de positivité puis d'épistémologisation stricts, au sens foucauldien⁶⁴ du terme ; de même, elle ne donne pas naissance à des lois ou à des énoncés qui, progressivement amenés hors du laboratoire par des *inscriptions* successives⁶⁵, entrent exclusivement dans une circulation réglée par des mécanismes publics de validation qui organisent le champ de la recherche scientifique (thèse, articles dans des revues à comité de lecture, programmes de recherche financés, etc.). Son activité épistémologique donne lieu à un savoir ayant pour horizon la totalité de notre forme de vie, mais selon une saisie locale (*donner à voir* un jeu de langage, un réseau complexe d'actions, un problème dont l'enjeu est public ou collectif) ; plus que comme un corps doctrinal, elle tend à la fabrication d'un savoir comme forme, c'est-à-dire qui s'apparenterait à une cartographie éclairante, mais *ni systématique ni systématique*, et qui localiserait, par exemple et de façon non exhaustive, l'un ou plusieurs des éléments suivants :

1. les positions adoptées dans le ou les jeux qu'elle décrit ;
2. la gamme des actions potentielles et ce qu'elles présupposent ;
3. les corrélations formelles entre les positions existantes ;

64. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, particulièrement le chap. VI, «Science et savoir» ; sur la distinction, dans ce que Foucault nomme «l'archéologie d'une formation discursive», entre seuil de positivité, seuil d'épistémologisation, seuil de scientificité et seuil de formalisation, voir p. 243-247.

65. Bruno Latour et Steve Woolgar, *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, La Découverte, 1988.

4. les corrélations formelles et interactions potentielles entre des positions pressenties ou futures;
5. les règles d'usages inférées à partir des interactions observées, et la possibilité de leur reconfiguration;
6. la position ou l'articulation externe des formes prises par ce jeu avec celles des jeux qui l'entourent, c'est-à-dire, en d'autres termes, son mode d'*adhérence* ou d'ancrage.

On peut imaginer, pour ces cartographies synoptiques, d'autres fonctions à implémenter, d'autres domaines d'applicabilité à investir⁶⁶ : leur effet d'intelligibilité ou de visibilité passe, dans tous les cas, par l'élaboration de techniques de représentation et de projection, d'analyse et de resynthèse. En cela, les formes prises par une anthropologie synoptique peuvent croiser ou hybrider, selon les besoins cognitifs et pratiques sollicités, et selon les terrains locaux sur lesquels elle enquête, les moyens d'investigation empiriques et théoriques de la science, des instruments technologiques de captation, d'archive et de reproduction, et l'invention plastique ou relationnelle habituellement associée à notre vision de l'activité artistique. Science, art et technique se trouvant, dès lors, comme *subduites* dans cette *composition* de composition d'usages qu'est une présentation synoptique.

66. Pour une théorisation plus précise des ressources poétologiques de ce qu'il appelle les « formes synoptiques », je renvoie à un article récent de Christophe Hanna, « Des formes synoptiques », in *L'Esprit créateur*, Johns Hopkins University, vol. 49, n° 2, 2009, p. 177-189. C'est cette dimension qu'explore, par exemple, Franck Leibovici (*Des documents poétiques, op. cit.*) avec sa description pragmatiste du « document poétique » comme « technologie intellectuelle » permettant une nouvelle représentation formelle et synthétique d'un problème « public », et des chaînes d'interactions et de transactions informationnelles hétérogènes que ce dernier active, illustrée par des dossiers d'ONG, des cartes de collectifs d'artistes, ou des diaporamas Powerpoint. D'autres recours à des vues synoptiques comme mode de clarification peuvent être envisagés, telles les MAPS philosophiques de Marcus Steinweg ; on se contentera ici d'un autre exemple, à titre apéritif : considérer ainsi les *Recherches philosophiques* tout entières de Wittgenstein comme une macroprésentation synoptique clarifiante des jeux et enjeux anthropologiques liés à notre langage quotidien collectif et à ses usages.

LA FORCE D'UN MALENTENDU
Essais sur l'art et la philosophie de l'art

L'art est l'art! Cette tautologie, qui court dans plus d'une définition ou d'une vision de l'art, est pourtant aussi vide que la simple identité formelle $a = a$. Une longue tradition philosophique, qui n'est toutefois pas si ancienne que cela, a largement contribué à forger le type d'idéalisation que Dewey dénonçait dans son livre *L'Art comme expérience*:

Il existe de nombreuses théories sur l'art [...]. Mais selon moi, le problème posé par les théories existantes est qu'elles se fondent sur des catégories prédéterminées ou sur une conception de l'art qui le «spiritualise» et, de fait, l'isole des objets de l'expérience concrète. L'alternative, cependant, n'est pas un processus de matérialisation des œuvres d'art dégradant et prosaïque, mais une conception qui révèle la façon dont ces œuvres idéalisent des qualités présentes dans l'expérience ordinaire. Si les œuvres d'art se trouvaient placées dans l'estime populaire, dans un contexte directement humain, elles posséderaient un attrait bien plus vaste que celui qu'elles exercent lorsque des théories basées sur des classifications font l'unanimité¹.

Le malentendu que Dewey souhaitait éradiquer n'a pas perdu de sa force. Il se déploie simplement, aujourd'hui, sous diverses formes, dont les oppositions qui structurent l'art, le monde de l'art

1. John Dewey, *L'Art comme expérience*, tr. fr. J.-P. Cometti (dir.), PUP/Farrago, 2005, p. 30.

et les représentations ou les idées qui en sont solidaires, assurent pour une large part la pérennité. La source n'en est certes pas exclusivement intellectuelle. Il plonge au plus profond des strates dont l'art et la culture sont socialement, pour ne pas dire politiquement, parties prenantes, dans un contexte essentiellement public qui possède ses institutions et ses codes, son histoire, aussi, laquelle épouse amplement les épisodes qui ont vu se constituer un art autonome. Cette histoire n'est pas simple; l'inspiration et les mouvements artistiques l'ont parfois contrebalancée. C'est toutefois à en mettre au jour quelques-uns des aspects caractéristiques que ce livre s'emploie, en se tournant non seulement vers les représentations de l'art ou de l'expérience esthétique qui en sont symptomatiques, mais vers les philosophies qui en ont recueilli ou consolidé les traits. Conçus dans cette perspective, les textes qui composent cet ensemble plaident en faveur d'une autre inspiration. La conviction qui les anime se situe résolument à contre-courant de tout ce qui soustrait l'«art» – je veux dire, ce que ce nom a fini par désigner pour nous, dans des conditions, somme toute, contingentes – aux appréciations autres que celles qui lui assurent ce statut *à part*, séparé, dont le prestige ne repose que sur ce qui s'efface ou se sublime dans son concept même. Ils en prennent le contre-pied en adoptant un point de vue qu'on pourrait qualifier d'*externe*, bien qu'il ne s'agisse en rien d'en déprécier la valeur, celle que nous attribuons aux œuvres qui en valent la peine, afin de mieux apprécier l'ombre portée que projettent sur elles les multiples aspects sous lesquels elles viennent s'inscrire dans un contexte plus large auquel elles doivent leur signification et ce que nous y reconnaissons de nous-mêmes, dans les conditions qui en autorisent la possibilité. Au fond, comme on parle d'un «reste» lorsqu'il s'agit non pas de ce qui reste d'une chose lorsqu'elle s'est quasiment effacée, mais, au contraire, de ce qui s'efface dans sa considération au moment même où nous la considérons, ce livre parle du reste que nos représentations de l'art ignorent ou laissent sur le bord de la route, comme si elles y trouvaient leur condition paradoxale, sous la forme d'un nécessaire malentendu.

1. UN NOUVEL HÉDONISME ?

Le goût peut nous charmer, non nous saisir.

Ludwig WITTGENSTEIN.

Une fraction significative de l'art du XX^e siècle aura consisté à nous priver des attraits qui s'attachaient encore aux œuvres destinées à notre sensibilité dans la période impressionniste, voire post-impressionniste. Dufy, Matisse, et même Braque, par exemple, ont connu un âge d'insouciance et de légèreté colorées qui semble maintenant derrière nous et nourrit une nostalgie qui ressemble à celle de l'enfance.

Depuis les années soixante au moins, l'artistique a massivement déserté l'esthétique ou, si l'on veut, «l'art de plaire», en abandonnant le goût au «mauvais goût», au kitsch ou à la culture, dépositaire des ressources offertes à un type de demande à laquelle l'art d'aujourd'hui ne semble plus pouvoir répondre¹. Notre époque se caractérise autant par ses «rejets²» que par ce qu'elle aime et revendique: une

1. L'abstraction, y compris l'expressionnisme abstrait, n'a pas réellement rompu avec les intérêts esthétiques, quels qu'en fussent les attendus, et en dépit des thèses que ce dernier a suscitées chez un critique aussi influent que Greenberg. Le lyrisme ou les tendances mystiques de certains artistes en témoignent à sa manière, qui trouve l'une de ses conditions dans les propriétés esthétiques des œuvres concernées. Voir Jean-Pierre Cometti, *L'Art sans qualités*, Farrago, 1999.

2. Voir Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Jacqueline Chambon, 1998.

demande de plaisir qui la porte à l'insignifiance³, bien que s'y expriment des revendications plus profondes; et, d'un autre côté, un art qui s'en détourne délibérément, au prix de paradoxes qui invitent à s'interroger sur les rapports de l'art contemporain et du sensible tels qu'ils s'expriment dans les comportements caractéristiques d'un hédonisme ambiant, à côté de thèses ou de tendances philosophiques et théoriques qui ont largement privilégié les dimensions cognitive ou interprétative des œuvres offertes à notre agrément.

L'art et le sensible

Le plaisir est la dimension majeure par laquelle l'expérience esthétique se qualifie comme expérience *sensible* et communique primitivement avec le monde. Le peintre, plus que quiconque, œuvre sur un matériau immédiatement offert à nos sens, source de très anciennes convictions qui confèrent à la peinture un statut privilégié⁴. Dans les philosophies du goût ou du beau – celles qui, comme on le voit chez Kant ou chez les philosophes sensualistes du XVIII^e siècle, ont ouvert des voies nouvelles au jugement esthétique et au *sensus communis* – le plaisir était constitutif de l'*art*, au sens où c'est en s'imposant comme belles que les œuvres se distinguaient des autres productions auxquelles les activités et le talent des hommes donnent naissance. L'intérêt pour le sublime, puis l'Absolu romantique, sans réellement disqualifier le beau, ont profondément obscurci les voies dans lesquelles l'esthétique des Lumières avait cru trouver la promesse d'un bonheur sensible qui se fût marié à la souveraineté de la raison. L'issue en a été le partage d'un monde désenchanté et d'un art de plus en plus offert à la «nécessité intérieure» dont parlait Kandinsky, un art qui s'est amplement construit des décombres du premier, jusqu'à revendiquer le statut d'un *autre* monde ou d'un *autre* langage.

3. Cf. Cornelius Castoriadis, *La Montée de l'insignifiance*, Le Seuil, 2001.

4. C'est la vieille théorie de l'*ut pictura poesis*, beaucoup plus influente qu'on ne pourrait croire, et qui a largement survécu aux péripéties qu'il lui a fallu affronter.

L'art des années soixante, le pop art, le minimalisme ou l'art conceptuel, ont rompu avec les attendus qui ancrèrent encore le modernisme et les avant-gardes dans un terreau sur lequel le romantisme avait durablement inscrit ses marques. Mais ce fut au fond pour consacrer davantage la scission qui avait commencé à s'opérer – au moins dans la pensée – entre l'art et le *sensible*, et réaliser ainsi – quoique paradoxalement *dans* l'art – la prophétie ou la fiction hégélienne du *concept* et de la *fin de l'art*.

Nous avons certes ici affaire à un processus de nature infiniment plus complexe, mais qui ne semble pas moins avoir été au cœur des conditions sur lesquelles se sont édifiées nos représentations actuelles de l'art, et jusqu'à ce qui lui donne aujourd'hui une signification si différente de ce qui s'indique dans l'idée des beaux-arts, encore utilisée pour désigner les écoles où l'on apprend à devenir artiste. C'est à ces conditions que doivent être rapportées les formes diverses d'appel au sensible et/ou au plaisir qui sont aujourd'hui le fait de philosophes ou de théoriciens inattendus.

On peut en distinguer trois, différentes et cependant complémentaires pour des raisons que j'indiquerai ultérieurement :

- a) l'hédonisme subjectiviste ;
- b) le phénoménalisme, en un sens toutefois particulier ;
- c) l'hédonisme pragmatiste.

I. *L'hédonisme subjectiviste* trouve une illustration dans une forme particulière de retour au kantisme qui s'est illustrée chez Gérard Genette, par exemple, et chez Jean-Marie Schaeffer⁵. Il est significativement et paradoxalement solidaire d'une théorie de l'art qui en accentue la nature cognitive et conceptuelle⁶.

5. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, t.I, *Immanence et transcendance*, et t.II, *La Relation esthétique*, Le Seuil, 1994 et 1997 ; Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, Gallimard, 1997.

6. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, II. *La Relation esthétique*, Le Seuil, 1997.

- II. Le *phénoménalisme* désigne un tout autre type d'approche, en l'occurrence, celui qui s'illustre chez Merleau-Ponty, et qui trouve aujourd'hui un prolongement chez plusieurs auteurs qui s'en réclament à des degrés divers. Le point central en est ce que Pierre Rodrigo, dans *L'Étoffe de l'art*, appelle la *phénoménalité* des œuvres⁷.
- III. Enfin, l'*hédonisme pragmatiste* désigne une philosophie d'un genre encore différent qui, s'inspirant d'un concept transactionnel de l'expérience qui fut initialement celui de John Dewey, trouve un prolongement et un accomplissement de l'art dans le corps, ou, du moins, dans une pratique du corps qui apparente l'art et la philosophie. Le livre de Richard Shusterman, *Performing Live*, en apporte l'illustration. De manière plus générale, le concept d'« expérience esthétique » peut y être considéré comme le pôle particulier d'une reconception de la dimension sensible⁸.

Ce qui distingue I de II et de III, c'est que I situe la part du plaisir – et par conséquent du sensible – sur le seul plan de la relation subjective aux œuvres et de leur *évaluation*, et non pas sur celui de leur *ontologie*. Pour Gérard Genette, qui s'inspire, à cet égard, de Nelson Goodman, l'ontologie de l'œuvre d'art se résout dans deux catégories de symptômes : les symptômes esthétiques, et les symptômes artistiques ; le plaisir n'y joue aucun rôle, et Genette souscrit entièrement à ce que suggérerait Goodman lorsqu'il soulignait la dimension cognitive du fonctionnement des œuvres, en considération de ce qu'elles *font*, plus que de ce qu'elles *sont*. La façon dont il met en relief la nature conceptuelle des œuvres qui ont vu le jour à partir des années soixante et/ou dans la tradition de Duchamp est parfaitement explicite à ce sujet. Pour qui partage les thèses de Genette,

7. Pierre Rodrigo, *L'Étoffe de l'art*, Desclée de Brouwer, 2001.

8. Richard Shusterman, *Performing Live*, Cornell University Press, 2000, et, en français, *Vivre la philosophie*, tr. fr. Ch. Fournier et J.-P. Cometti, Klincksieck, 2001. Voir aussi *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, tr. fr. N. Vieillescazes, L'Éclat, « Tiré à part », 2007.

les questions que posent les œuvres d'art en tant qu'œuvres d'art, considérées du point de vue de ce qui les constitue ou les fait fonctionner comme telles, ne doivent rien au plaisir sensible dont elles peuvent être la source, de sorte que l'hédonisme auquel il fait une place par ailleurs se révèle parfaitement compatible avec les thèses que défend également Arthur Danto depuis *La Transfiguration du banal*⁹ : ce ne sont pas ses propriétés physiques et perceptuelles (sensibles) qui font d'une œuvre qu'elle est de l'art. Plus que chez Hegel, pour qui l'art appartient encore au sensible, ce qui le rend inférieur à la religion et à la philosophie, l'art appartient à la pensée. Mais ce qui qualifie une œuvre comme étant de l'art ne nous dit rien sur ce qui en fait la valeur. Celle-ci, celle que nous lui reconnaissons, repose uniquement sur le plaisir qu'elle nous donne, et ce plaisir, pour Genette, est entièrement subjectif.

On ne saurait mieux distinguer l'*esthétique* et l'*artistique* : l'hédonisme subjectiviste est à ce prix, et nous verrons quelles en sont précisément les impasses. Pour l'instant, ce qui se manifeste ici explique en quoi II et III peuvent être considérés comme des *réactions* (refus) du clivage que l'hédonisme subjectiviste instaure entre ce qui relève de l'art et ce qui relève de la sensibilité, et comme :

- a) une défense du sensible qui n'est pas spécifiquement hédoniste (II);
- b) un hédonisme anti-intellectualiste (III).

Pour les philosophes qui se soucient de la *phénoménalité* des œuvres, leur dimension sensible appartient en effet à leur ontologie; les en priver reviendrait à les priver de leur statut d'œuvre¹⁰. Dans un article significatif, Raymond Court écrit : « L'œuvre d'art, dans son "exister" esthétique propre, nous est apparue se situer au-delà du pur jeu linguistique et appartenir au monde de ce que Cassirer

9. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 1989.

10. Voir Pierre Rodrigo, « L'art décapité. Interrogations phénoménologiques sur l'art contemporain », *Études phénoménologiques*, 2003, n° 37-38.

11. Raymond Court, « Le conflit des esthétiques », in *La Vérité de l'art*, Ereme, 2003, p. 32.

nomme les symboles. À la différence du signe, le symbole est toujours lié à un matériau sensible¹¹. » On reconnaîtra peut-être ici un lointain écho de la distinction romantique de l'*allégorie* et du *symbole*. L'œuvre d'art plonge dans une dimension du monde plus profonde et plus originaire que le langage, toujours second et arbitraire. C'est aussi pourquoi la question cardinale devient davantage celle de la vérité qui s'y fait jour que du *plaisir* qu'elle suscite, même si l'on comprend que le rapport originaire qui la relie au monde et qu'elle renouvelle, étant de la nature du sensible et du sens qui s'y trouve enfermé, ne peut être radicalement étranger au plaisir.

La revendication de la phénoménalité des œuvres, bien qu'elle réinscrive l'appartenance au sensible dans les œuvres, et, pour ainsi dire, dans leur chair (à la différence de I), reste en fait implicitement inféodée à une vision de l'art dont le rapport au monde est celui d'une *révélation*. C'est pourquoi le vide qui sépare l'art de la vie y est encore béant; et c'est aussi pourquoi le plaisir n'y entre que par procuration et par la petite porte. Ce qui nous plaît, chez Cézanne, si du moins l'on se montre attentif à ce que suggère Merleau-Ponty, c'est l'éclosion, propre à ses œuvres, d'une profondeur originaire du monde antérieure au langage et qui, du sensible, nous délivre le *sens*. Ce qui caractérisait l'expérience esthétique, aux yeux d'un philosophe comme Dewey, en est relativement absent, probablement en raison d'une problématique de l'originaire qui interdit notamment de voir en quoi c'est l'espace tout entier du corps que la dimension esthétique investit. Une philosophie comme celle que Richard Shusterman s'est attaché à développer au cours des dernières années, donne un sens et un prolongement probablement plus juste à l'alliance de l'art et du corps – il faudrait dire de « la chair » –, en ce qu'elle fait de celui-ci le matériau même d'un travail – travail *sur soi-même* – qui ne diffère en rien – *essentiellement* – de celui qui est impliqué dans la production des œuvres que nous admirons.

Contre mauvaise fortune bon cœur : la chair appâtée !

Il va sans dire que, de ces trois formes de réhabilitation du sensible, seules la première et la troisième peuvent être considérées comme de nature réellement hédoniste. Au fond, peut-être la phénoménologie est-elle toujours restée étrangère au plaisir, ce qui la distingue fondamentalement du nietzschéisme – délibérément laissé de côté ici, comme on pourrait s'en inquiéter. D'une certaine manière, toutefois, I, II et III, en bloc, débouchent sur des difficultés, voire des impasses communes. Il semble possible d'en discerner au moins deux, en tout cas de deux *types*:

1. un premier concerne le statut respectif de la sensibilité et du jugement;
2. un second type concerne plus particulièrement celui de l'art, par rapport, précisément, à la sensibilité et au jugement ou encore, plus généralement, à l'intellect et au sentiment.

Ainsi, on observera que dans les trois cas retenus – quoique de façon inégale, il est vrai –, la sensibilité et l'entendement sont implicitement ou explicitement distingués. L'hédonisme subjectiviste les distingue en ce que les conditions censées entrer dans une définition de l'artificité y sont tenues pour de nature essentiellement *cognitive*, le plaisir et la sensibilité ne jouant un rôle que d'un point de vue *évaluatif*, l'évaluation étant elle-même significativement abandonnée à la subjectivité. Dans les deux autres cas, le schéma tend à s'inverser. Là, c'est au contraire la conscience perceptive et sensible qui entre dans la constitution de l'artificité. En ce sens, on a affaire à deux variantes modernes de la réhabilitation du sensible qui, dans l'histoire de la philosophie, marque la naissance de l'esthétique avec Baumgarten. Le pôle sensible, en relation avec une philosophie de la chair, d'un côté, et du corps, de l'autre, y joue le rôle d'une strate ou d'une dimension de la vie plus originaire que celle du langage ou de l'intellect, à laquelle on confie la révélation ou l'accomplissement de potentialités ordinairement voilées ou contenues par les catégories ou les habitudes qui constituent le cadre commun de l'existence.

D'une certaine manière, le phénoménalisme et le pragmatisme renouent avec un sens de l'utopie qu'Herbert Marcuse avait revendiqué à la fin des années soixante. Le thème sous-jacent en est celui de l'esthétisation de l'existence, thème qui prend essentiellement son sens en fonction des types de partage et des dichotomies qui ont, la plupart du temps, imprégné la pensée sur l'art, et qui n'ont pas moins marqué la philosophie au cours de son histoire, sous différentes variantes: l'intellect et le sentiment, le langage et la parole, etc. Le romantisme en porte une large part de responsabilité, mais il n'en va pas différemment des philosophies qui se sont employées à distinguer la science de l'art ou les faits des valeurs.

Sans doute faudrait-il entrer dans ce genre de débat pour voir combien ces dichotomies sont et ont été coûteuses. Il suffit toutefois d'observer que ces conceptions, parfois très sophistiquées, rendent malaisément compte de choses très simples dont chacun est inévitablement juge à sa manière. Par exemple, de ceci que le plaisir n'est pas subordonné aux seules ressources de la sensibilité, que les conditions d'apprentissage et d'acquisition intellectuels sont sources de plaisir, et que les plaisirs qui nous sont familiers, en particulier sur le plan esthétique, sont réciproquement nourris de tout ce que nous devons à des formes de compréhension au regard desquelles l'intellect est loin de jouer un rôle indifférent.

Plus profondément, toutefois, ce qui est en jeu dans les trois perspectives mentionnées, et probablement dans les diverses formes d'hédonisme esthétique qui se peuvent imaginer, repose sur un certain nombre de préjugés indéfendables, dont le seul défaut est de ne pas avoir été analysés.

Musil considérerait à juste titre qu'un problème majeur, tant pour l'art que pour la littérature ou notre conception de la science, était celui de l'intellect et du sentiment. Il n'était pas loin de penser, avec un philosophe comme Putnam, que les dichotomies qui sous-tendent nos représentations de l'art, de la science et, au-delà, de l'éthique, de l'économie et de la politique, ont largement fait faillite, et qu'il serait peut-être temps d'en tirer les conséquences.

Ainsi, pour les questions qui nous occupent, il devrait être clair (contre I, par exemple) que le plaisir associé à l'art – et par conséquent, le type d'évaluation qu'il autorise – n'est en rien la seule affaire de la subjectivité, en ce qu'il n'est nullement dépourvu de composantes cognitives, fussent-elles d'arrière-plan, tout comme il devrait être clair que le type de description – en apparence axiologiquement neutre – que défendent Genette et Schaeffer ne peut être tenu pour étranger à toute dimension normative. Il faudra revenir sur ce point, car il engage à la fois les rapports de l'esthétique et de la critique, ainsi que le statut et les limites de la critique. Tout comme on ne peut distinguer les faits et les valeurs, tant ils sont mutuellement imbriqués les uns dans les autres, on ne peut distinguer les éléments cognitifs qui entrent dans le fonctionnement – voire dans une définition – des œuvres d'art, et les composantes évaluatives qui leur sont associées, y compris dans ce qu'elles doivent au plaisir qu'elles suscitent.

De manière plus générale (ceci contre II et III, cette fois), on ne peut – sauf arbitraire de notre part – souscrire à quelque hiérarchie de type ontologique, au nom de laquelle on dissocierait, pour inscrire ensuite un ordre en eux, un monde sensible, tenu pour originaire, et qui serait en quelque sorte la source du sens et de notre rapport primitif au monde, et un monde symbolique présumé second qui demanderait à être rapporté au premier pour qu'on puisse y lire la marque d'une authenticité dont il serait en lui-même dépourvu. Songeons à ce que suggère la phénoménologie lorsqu'elle se déploie en une philosophie de la chair. On se méprendrait à y voir l'expression d'une innovation radicale. Les philosophies de la chair, de l'ivresse, de l'éros, et ainsi de suite, sont toutes entièrement solidaires de très anciennes reliques qui, à quelques variantes près, trouvent d'abondantes illustrations dans l'histoire de la philosophie, et qui consistent à construire, à l'image d'imprenable remparts, des dispositifs de dichotomies étanches. On peut certes distinguer, pour les commodités de l'analyse, un pôle sensible et un pôle symbolique, comme on peut distinguer le sentiment et l'intellect, l'intuition et le concept,

le quantitatif et le qualitatif, le langage de la poésie et celui de la communication, et ainsi de suite. Mais les commodités et les exigences de l'analyse ne se voient attribuer que par erreur – au prix d'un sophisme caractéristique – une dimension ontologique. Dans le cas de la phénoménologie – on peut malheureusement craindre qu'il n'en aille de même pour le concept d'*expérience* auquel fait appel la soma-esthétique de Richard Shusterman –, le *voir* est beaucoup trop investi par le *concevoir* – et réciproquement – pour que nous puissions attribuer à un rapport sensible au monde, tenu pour premier et originaire, une puissance de révélation qui permettrait à l'art de nouer un rapport essentiel avec la vérité.

Sous ces différents rapports, I, II et III entretiennent des ambiguïtés et des confusions qui obscurcissent la nature et les implications du plaisir esthétique, ainsi que les rapports de l'esthétique et de l'artistique. Ces ambiguïtés viennent de loin, et elles se retrouvent souvent intactes sous la plume de critiques ou de philosophes de renom. Elles s'accompagnent, en outre, de conséquences qui ne sont pas moins intéressantes, et passablement navrantes.

Les embarras de la critique et les fausses querelles du jour

Un aspect majeur de la disjonction de l'esthétique et de l'artistique, telle qu'elle a été envisagée dans ce chapitre, réside dans les incertitudes qui – en conséquence – frappent l'exercice du jugement critique. Si la question de savoir ce qui qualifie une œuvre comme appartenant à l'art doit être tenue pour distincte de toute évaluation, et si celle-ci doit symétriquement être tenue pour intégralement subjective, alors :

1. Critique et philosophie de l'art désignent deux domaines distincts, qui statuent certes sur les mêmes catégories d'objets, mais relèvent de deux juridictions complètement différentes.
2. Le jugement critique est destiné à exprimer les goûts d'un individu, ou, tout au plus, d'un groupe d'individus, qui commu-

nient dans le partage des mêmes valeurs, sans autre légitimité que celle de recevoir l'assentiment de qui est déjà acquis à celles-ci.

Ces deux conséquences peuvent certes paraître justes dans leur principe. Qui plus est, elles trouvent un éclairage, sinon une justification, dans la situation actuelle de l'art et dans l'exercice effectif de la critique, tels qu'ils seront examinés plus loin¹². Ainsi, ce que l'on a appelé la « crise de l'art contemporain » – il faudrait dire : la crise « présumée » – repose pour une large part sur le premier présupposé : il existe aujourd'hui une profusion d'œuvres d'art dont l'hétérogénéité pose à grands frais le problème d'une définition de l'art et, plus modestement, celui de leur simple identification comme art. En même temps, si les critères qui permettent effectivement de les identifier sont tenus pour distincts des raisons pouvant faire qu'elles sont à notre goût ou que nous puissions les tenir pour réussies – ce qui suppose une évaluation –, on conçoit que cette évaluation soit jugée arbitraire ou indéterminée dans son principe, et que, par conséquent, le rang qu'elles occupent dans le « monde de l'art » puisse être contesté, tant par le public, éclairé ou pas, que par les artistes eux-mêmes.

Yves Michaud, dans un petit livre intitulé *Critères esthétiques et jugement de goût*¹³, a essayé d'expliquer, il y a plusieurs années, que le pluralisme propre à l'art d'aujourd'hui ne signifie nullement l'absence de critères, et il ne fait aucun doute que les critères en art ne s'inscrivent pas dans un système unique, pas plus qu'ils ne peuvent être tenus pour définitifs – mais c'est précisément parce que, s'il existe des critères du goût, ils ne peuvent être dissociés des voies dans lesquelles s'engagent les pratiques artistiques, dans un contexte de choix et de valeurs partagées, non pas universellement, mais au gré des formes que prennent la discussion et la confrontation. Ni l'art ni le monde de l'art ne sont la somme – elle-même improbable –

12. Voir *infra*, chap. 7, p. 101-114.

13. Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1999.

d'initiatives individuelles fonctionnant sur le mode de langages privés. C'est pourquoi il ne sert à rien – on ne résout rien – de considérer la pluralité des œuvres et des pratiques comme une pluralité de jeux de langage qui, puisqu'ils ont chacun leurs règles, ne peuvent être dépourvus de critères. Ce qu'il faut expliquer, c'est la parenté qui existe entre ces éléments pluriels, autrement dit, ce qui fait qu'ils peuvent être reconnus comme formant une même famille, et, d'autre part, en quoi ils se prêtent à un jugement qui excède les attendus spontanément admis par ceux qui en sont les artisans ou les disciples, c'est-à-dire par leurs zéloteurs.

Or, pour qu'il en soit ainsi, il ne faut pas seulement attribuer à la critique et à nos possibilités d'évaluation un fondement qui ne soit pas exclusivement subjectif; il faut aussi, plus profondément, admettre que l'évaluation est présente dans le type de reconnaissance auquel une œuvre, comme œuvre d'art, fait implicitement et explicitement appel. Il est probable, pour revenir d'un mot à la « crise de l'art contemporain », que ce qui gêne une grande partie du public, et le détourne de l'art d'aujourd'hui, tient à son impression que ce qui est présenté comme art repose exclusivement sur des modes d'identification qui ne doivent rien aux qualités qui seraient exigées si elles devaient nous plaire ou, disons tout au moins, présenter un intérêt ou un degré de réussite eux-mêmes identifiables. De là à imaginer que les conditions qui permettent de les désigner comme œuvres d'art dépendent uniquement de choix de type institutionnel ou de décisions sans appel émanant de quelques élus, dont les artistes eux-mêmes feraient éminemment partie, il n'y a qu'un pas, allègrement franchi par les théoriciens qui se sont effectivement employés à montrer que les seules définitions de l'art qui se puissent imaginer sont celles qui reposent sur des conditions institutionnelles ou sur un « nominalisme » à la Duchamp.

Il est vrai que la question qu'une œuvre d'art nous invite à poser ne peut pas être seulement celle du plaisir qu'elle nous donne, car, s'il en était ainsi, n'importe quoi, pour peu qu'il s'avère susceptible de produire le même effet, vaudrait tout aussi bien à sa place.

Comme le suggérait Wittgenstein à propos des « adjectifs esthétiques » et, par conséquent, du goût, l'exactitude, ce qui fait d'une œuvre qu'elle est réussie, est quelque chose de beaucoup plus important que ce qui s'exprime dans des jugements comme « beau », « magnifique », etc. Mais s'il en est ainsi, c'est précisément parce que l'évaluation ne se conçoit pas indépendamment des conditions qui sont impliquées dans l'œuvre elle-même, dans sa facture, sa fabrication, etc. C'est le propre du jugement esthétique, considéré comme une expression du seul goût et vecteur du seul plaisir, que de s'appliquer à des objets somme toute contingents : je peux dire d'une automobile qu'elle est belle, comme d'une aiguille à tricoter ou d'une publicité pour un déodorant. Je peux dire aussi d'un tableau qu'il est beau, mais ce que je dis alors ne peut pas avoir le même sens, car, à ce moment-là, l'objet ne peut plus être tenu pour contingent. C'est au fond ce que suggérait Kant, à sa manière, quoique en parlant du jugement esthétique, lorsqu'il l'associait à une satisfaction nécessaire et lorsqu'il y voyait, de surcroît, l'expression d'une prétention à l'universel.

Cette prétention à l'universel est une dimension majeure du jugement critique. En elle s'exprime tout ce que le plaisir sensible, réduit à la subjectivité, renferme d'improbable, comme l'indique aussi l'argument wittgensteinien du langage privé. Elle indique aussi à quelles impasses s'expose l'hédonisme esthétique lorsque, au prix des démarcations qui ignorent l'entrelacement de l'intellect et du sentiment, il nous empêche tout autant de voir la part d'évaluation impliquée dans le seul concept d'art que le type de jugement auquel il en appelle s'il s'agit d'en évaluer le prix.

Il suffit, à cet égard, de prendre la mesure de ce que notre concept de l'art contient d'évaluatif et de normatif. Dire d'un objet qu'il est de l'art ne revient nullement à l'identifier comme nous ferions pour une espèce naturelle. *Art* fait partie de ces concepts dont l'usage ne se dissocie pas de la reconnaissance d'une valeur. C'est dire que, lorsque le point de vue qui renferme cette attente est disqualifié, on s'expose à une contradiction (de type performatif), au

même titre que la réduction de l'évaluation ou du plaisir à une expérience subjective et solipsiste.

L'ignorance ou la sous-estimation de cette double exigence, celle de la reconnaissance du bien-fondé de l'évaluation dans les questions d'identification ou de définition, et celle de l'universalité du jugement critique, sont en fait étroitement solidaires. Elles trouvent un accomplissement dans un rationalisme esthétique mal compris, et, symétriquement, dans une conception de la critique qui se soustrait à ses propres exigences. Sur ce dernier point, il faudrait examiner les ressources auxquelles la critique fait appel dans ses usages effectifs. Il ne serait pas indifférent de constater que, le plus souvent, la critique associe indistinctement un point de vue descriptif, un point de vue interprétatif et un point de vue évaluatif qui tend à faire valoir comme description ce qui relève d'une évaluation, et réciproquement.

Il y a là un sophisme caractéristique qu'on peut, il est vrai, tenir pour inévitable, mais les clarifications que rend nécessaires la situation de l'art contemporain ont évidemment peu de chances d'être obtenues tant que les présupposés qui sont à l'arrière-plan de tout cela n'ont pas été eux-mêmes clarifiés.

L'art de plaire y gagnerait beaucoup, pour tout dire, si l'on se décidait réellement à en faire un art, et non pas une faculté contingente livrée au hasard ou au goût de chacun, comme une sorte de don naturel qui échoit à certains et pas à d'autres. Ce n'est pas seulement ignorer la nature du plaisir et ce qu'il contient de partagé ou de partageable. C'est ignorer la part du jugement, comme Kant l'avait bien vu à sa manière, et c'est évidemment ouvrir la porte, que ce soit dans l'art ou la critique d'art, à des critères de pertinence ou d'autorité qui sont, hélas, très souvent le propre de la critique professionnalisée : ceux du nom, de l'attrait et de la mode, toutes choses certes envahissantes aujourd'hui, mais à différents degrés. Nul doute que la philosophie du plaisir dont certains se font aujourd'hui les promoteurs ne plonge encore davantage les esprits dans le brouillard, en condamnant à la perplexité ou à l'animosité tous ceux qui

ne s'y reconnaissent pas ou qui, plus simplement, s'en remettent à leurs seules ressources spontanées. Question d'*habitus*, peut-être, tant il est vrai que le plaisir ne se commande pas et qu'il suppose bien autre chose que le hasard ou la grâce.

Le plaisir est probablement la chose la plus spontanée du monde, mais, paradoxalement, ses ressources communiquent avec celles du jugement, et, par conséquent, avec des conditions apprises, transmises, et donc partagées. Il va sans dire qu'à en ignorer toute l'importance, on associe à l'appréciation de pratiques artistiques fortement intellectualisées une pauvreté de réaction sans commune mesure, et qui ne peut pas être sans conséquence, non seulement esthétique, mais sociale. L'ivresse dionysiaque, la philosophie solaire, voire le subjectivisme beaucoup plus raisonné, apparaissent à cet égard comme des positions irresponsables dont la critique autant que la philosophie devraient prudemment se garder comme autant de passions inutiles.

2. LES FRUITS DE LA PASSION

Comme nous l'avons précédemment entrevu, le caractère désintéressé de l'art et de la perception esthétique est au nombre des évidences auxquelles nous devons, pour une large part, notre idée de l'art, nos comportements et nos attentes en ce domaine. L'amour de l'art fait ainsi partie de ces passions qu'on peut dire inutiles, en ce qu'elles sont tournées vers des buts que marque paradoxalement une absence de fin, comme si elles se nourrissaient de ce qui leur manque et y trouvaient une force à la mesure de leur défaut. La gratuité en fait le prix. Le beau est étranger à toute espèce d'intérêt; aussi trouve-t-il dans la pure spontanéité de la nature une source et un modèle. Historiquement, le romantisme a poussé cette conviction jusqu'à l'extrême, bien au-delà de ce que Kant aurait probablement imaginé, peut-être même jusqu'à l'absurde, en contribuant puissamment à priver les œuvres de ce qu'elles doivent à l'art, pour les confier au seul génie.

L'*autotélie*, que Karl-Philipp Moritz a placée au cœur de la théorie romantique, est ce qui porte le beau à l'absolu et le soustrait, du même coup, au sensible¹. Les romantiques ont ainsi partagé, bien avant Musil, le rêve de Diotime qui, dans *L'Homme sans qualités*,

1. Karl-Philipp Moritz, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits, 1785-1793*, tr. fr. Ph. Beck, Paris, PUF, 1995.

attend avec exaltation le jour où les âmes pourront communiquer sans l'intermédiaire des corps et, par conséquent, sans se toucher². Diotime, l'égérie de l'« Action parallèle », incarne ainsi une utopie qui fut celle d'une large fraction de l'art du XIX^e et du XX^e siècles, et qui s'est abondamment illustrée dans l'abstraction, de Malevitch à Mondrian ou Kandinsky, et jusqu'à l'expressionnisme abstrait. Deux traits la caractérisent : une apologie passionnée de l'inutile, nourrie d'une vive hostilité à la « civilisation », au progrès, aux Lumières, à la rationalité instrumentale, etc. ; un évanouissement paradoxal de l'objet même de l'art, constitutif d'un « art sans qualités », auquel nous nous intéresserons ici dans la perspective particulière des échos qu'elle rencontre dans les débats d'aujourd'hui, et peut-être dans certains comportements qui marquent notre rapport à l'art, positivement et négativement³.

Avant d'en venir là, arrêtons-nous toutefois rapidement sur un contraste dont il ne semble pas possible de faire l'économie. L'inutilité esthétique est loin d'avoir toujours fait l'unanimité ; elle a été souvent controversée, à commencer par les artistes eux-mêmes. Car non seulement ceux-ci ont parfois scrupule à dissocier leur art de la passion qu'ils y investissent – et comment une passion serait-elle perçue ou vécue comme désintéressée ? –, mais ils ne se reconnaissent pas forcément dans cette sorte d'image inversée de l'esthète qui leur est imposée⁴.

Historiquement, les motifs de ce refus ont été divers. Par exemple, l'idéologie de l'art désintéressé n'était pas celle des avant-gardes ; elle était à contre-courant de l'expressionnisme et de ses refus ; le futurisme lui a violemment tourné le dos, etc. C'est dire à quel point l'art moderne a parfois puissamment contesté les idées autour desquelles s'était forgée l'image d'un art épris de la seule beauté, fût-

2. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tr. fr. Ph. Jaccottet, Le Seuil, 1958.

3. Sur ces deux points, je renvoie à Jean-Pierre Cometti, *L'Art sans qualités*, op. cit.

4. Cette image, ce n'est peut-être pas indifférent, a été amplifiée par la poésie et, cela va sans dire, par les idéologies de l'art pour l'art qui lui ont été liées au XIX^e siècle.

elle élevée au rang d'absolu, et celle de l'artiste comme un être constitué de désirs qui ne communiquent pas avec ceux du commun des mortels. Mais ces idées n'en ont pas moins conservé leur force, fût-ce de façon souterraine. Il ne faut donc pas s'étonner s'il leur arrive de refaire surface, comme un certain nombre de faits paraissent aujourd'hui en témoigner. Au reste, comme nous tenterons de le voir, aussi contestables soient-elles, ne contiennent-elles pas une sorte d'aveu qui possède sa part de vérité, et éclaire peut-être en retour les confusions auxquelles elles ont donné naissance ?

Virtualité de l'art et du « monde de l'art »

Parmi les témoignages qui nous en sont donnés, il y a les convictions et les réactions auxquelles se rattache une certaine image de l'art dans l'opinion – ou dans le « monde de l'art » : dans la constitution d'un *public* de l'art, dans les « passions » qui s'y manifestent et dans la manière dont la pluralité des pratiques artistiques est le plus souvent perçue. Il existe désormais un public de l'art – peut-être faut-il dire « des publics » – qui s'est considérablement élargi, qui a accompagné la métamorphose et la multiplication de nos musées, le développement des grandes expositions, et dont le rôle est celui d'une sorte d'entité massive pour toutes sortes d'institutions dont le pouvoir de décision est essentiel, des ministères aux mécènes, aux organes de presse ou aux administrations des musées. Sous ce rapport, même si nous y sommes habitués au point de ne plus en voir les implications, « le Public » possède les mêmes vertus que l'« Opinion » (publique), celles d'une abstraction dont les seuls caractères sont le nombre, et dont l'existence tient exclusivement à la place qu'elle occupe dans la singulière ontologie de la « raison administrative »⁵.

Cette situation est assez nette, en France – elle entre en relation avec une politique culturelle, l'existence d'un ministère de la Culture,

5. Voir Nicole Dewandre, *Critique de la raison administrative: pour une Europe ironiste*, Paris, Le Seuil, 2002.

etc. –, mais aussi à l'échelle internationale, comme le suggère la délocalisation de certains musées – le Guggenheim, par exemple – ou la construction de fondations capables d'accueillir des milliers de visiteurs venus de partout⁶. L'un des traits propres à cette situation, c'est ainsi l'apparente capacité, pour ce public – disons, le «grand public» – de se porter avec le même goût, la même curiosité vers les formes d'expression désormais très diverses offertes au regard et qui, en entrant ainsi dans l'écrin institutionnel destiné à les recevoir, nouent des rapports nouveaux dans un espace homogène. Le public auquel elles sont destinées se voit du même coup imposer, fût-ce à son insu, les caractères de la «postmodernité»: pour lui, les traditions, les styles, les courants ont cessé de s'inscrire dans un jeu de tensions et d'exclusivité; ils deviennent les pièces d'un jeu de coexistence pacifique et bienveillante, de tolérance optimale, propre au nouvel humanisme qui caractérise désormais notre vision «ethnique» de la Planète et notre idéologie identitaire⁷. Dans un tel cadre, artistes et œuvres sont soustraits au temps, soustraction qui peut s'étendre à l'art «contemporain», sans transition, le mot «art» possédant l'incomparable vertu d'également illuminer tout ce qui entre ou peut entrer dans son extension désormais infinie. L'amour de l'art, en ce sens, est nécessairement universel: rien ne peut, en droit tout au moins, lui être étranger!

On l'aura compris, se dessinent ici à grands traits les contours d'un cadre qui est celui du «monde de l'art» et de la «culture», et dont il faudrait aussi examiner le versant «politique», car ce n'est probablement pas par hasard que s'y trouvent alliées et neutralisées l'une par l'autre deux inspirations d'apparence contradictoire: des senti-

6. Les exemples les plus significatifs en sont les deux fondations récemment créées à Bâle, en Suisse, ou à Los Angeles, aux États-Unis.

7. Les traits majeurs en sont la reconnaissance des identités, l'idiosyncrasie qui va avec, le souci des différences, et, en même temps, la conviction que la pluralité qui correspond à cela peut se fonder dans un universel respect qui substitue, à l'image d'une nature humaine universelle, celle d'une prolifération universelle des différences individuelles, collectives, privées, etc.

ments qui manifestent un attachement à la pluralité et aux différences – une sorte de pulsion « ethnique » – et, en même temps, un goût pour le global, voire le « virtuel », qui semble répondre à une interchangeabilité généralisée plus qu'à un réel souci d'universel. Les attributs du « monde de l'art » s'y sont avantageusement substitués à ceux du beau, à ceci près que la « subjectivité » qui en constituait le pôle majeur a été remplacée dans cette fonction par l'universalité d'un schème qui fait se conjuguer les conditions institutionnelles et les capacités de réception d'un public dont l'hétérogénéité ne peut entrer en ligne de compte⁸.

Objets et propriétés : problèmes d'attribution

Cet « amour de l'Art » est aussi la « fin de l'art » ; il consacre un processus de déréalisation caractéristique, dont Kant avait peut-être eu le premier l'intuition. Ce n'est toutefois pas à l'auteur de la *Kritik der Urteilskraft* qu'il convient de penser, mais à un philosophe beaucoup plus à la page : Arthur Danto, auteur de livres à succès dans un domaine où, pourtant, les best-sellers sont rares. Un point sur lequel sa pensée entre en résonance avec la situation qui vient d'être décrite – il se trouve, de plus, que c'est son propre point de départ – réside dans la manière dont il aborde les problèmes de démarcation que posent les pratiques artistiques contemporaines. Rappelons, en effet, que, selon Danto, le problème crucial que pose l'art est celui que Warhol a posé en toute clarté avec *Boîte Brillo* : celui de savoir où passe la frontière qui distingue l'art du non-art⁹.

8. Cette ignorance de l'hétérogénéité du « public de l'art » est un corrélat de l'« opinion », et, par conséquent, d'une logique institutionnelle qui fonctionne par catégories quasi métaphysiques, et pour laquelle le modèle de l'opinion sondée tient lieu de « public ». Elle peut atteindre des sommets, en matière de « politique culturelle » ou de politique tout court, lorsqu'on fait jouer à des œuvres d'art – des sculptures contemporaines érigées dans des quartiers réputés difficiles, par exemple – une sorte de rôle pédagogique et civilisateur.

9. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*

Ce problème, que Danto tient pour *philosophique*, ne peut être résolu par un éventuel appel à des propriétés physiques ou perceptuelles ; il ne peut l'être – s'il doit l'être – que de manière philosophique : seule son appartenance à un « monde de l'art » peut qualifier un objet comme une œuvre d'art, par rapport à un objet ordinaire¹⁰.

Cette façon d'aborder les problèmes auxquels s'intéresse Danto s'inscrit dans un double registre, certainement intéressant et significatif au regard de ce qui nous occupe. D'un côté, on y retrouve les interrogations de la recherche d'une « définition de l'art » – approche conçue en termes de « propriétés » ; en même temps, on y rencontre le refus de faire appel à des propriétés « intrinsèques » et « objectives », du genre de celles qu'on a spontanément l'habitude d'attribuer aux œuvres d'art. C'est en cela qu'elle recoupe les conditions dont nous avons précédemment observé certains traits dans le contexte institutionnel. Pour dire les choses en un mot, son essentialisme et le rôle qu'y jouent les déterminations propres au « monde de l'art » sont symétriques aux conditions contextuelles et institutionnelles, voire à l'idéologie sous-jacente de la culture et de la « politique culturelle ».

Sous ce dernier rapport, toutefois, une question que posent les capacités d'accueil illimitées du public de l'art est celle de savoir comment les courants et les œuvres qui se disputent ses faveurs sont distingués (s'ils le sont), et, surtout, comment s'opère la différence entre ce qui est tenu pour étant « de l'art » et ce qui se voit refuser ce statut¹¹. Cette question en appelle à des observations et à des analyses

10. Cf. Arthur Danto, « Le monde de l'art », in Danielle Lories (éd. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1980.

11. Il va sans dire que ces distinctions sont impliquées dans les comportements et les évaluations du public, même si elles ne sont probablement pas prises en compte dans les choix et les décisions. Les critères – s'il y en a – qui jouent un rôle à ce niveau sont d'un autre ordre. Ils se règlent certainement sur ce qui prévaut à un certain moment dans tel ou tel milieu, voire sur une idée *a priori* des goûts du public ou de ses « besoins », selon un type de fonctionnement qui tend à se répandre et à faire passer – comme pour la télévision – pour une réponse à des attentes des choix qui leur préexistent et les préfigurent, y compris lorsqu'on a recours à des études spécifiques.

de type sociologique. On peut toutefois juger intéressante, par rapport aux thèses défendues par Danto ou au genre de discussion qui a généralement lieu en philosophie autour des « définitions de l'art », la façon dont les propriétés attribuées ou refusées aux œuvres leur sont *effectivement* attribuées ou refusées.

Nathalie Heinich, qui s'est tournée vers ces questions à partir d'un travail d'enquête, observe à juste titre que les « rejets » qui frappent une partie de l'art contemporain ont en partie leur source dans la façon dont une large fraction du public se représente le travail de l'artiste et la nature des attributs qui permettent de le qualifier¹². Il est sans doute permis de penser que les attentes auxquelles le jugement du public est lié ne sont pas entièrement stables, et que les rejets d'aujourd'hui ne sont pas ceux de demain, ce qui suffirait à prouver, s'il en était besoin, que ces critères sont inévitablement contingents. Dans l'état actuel des choses, toutefois, un paramètre qui entre en considération est bien celui des capacités de l'artiste, même si cela ne se manifeste pas dans ce qui est offert au regard. Beaucoup de gens, depuis longtemps, sont disposés à apprécier ou à essayer de comprendre les œuvres les plus déconcertantes d'artistes comme Picasso, artiste « complet » s'il en fut, alors que d'autres suscitent une perplexité pouvant en faire de véritables « casse-tête ontologiques » pour les non-spécialistes¹³. Il n'en va pas différemment en musique. La musique électroacoustique, qui ne date pourtant pas d'aujourd'hui, continue de souffrir, plus que la musique sérielle, par exemple, de ce qui la rend radicalement étrangère à nos traditions musicales. Et ce n'est peut-être pas seulement parce que les standards en sont nécessairement différents, mais parce que

12. Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, op. cit. Voir aussi, du même auteur, *Le Triple Jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, Minitext, 1998. Un critère qui se traduit dans des évaluations différentes, chez beaucoup de gens qui visitent des musées ou des expositions, tient à la différence qu'ils établissent entre les artistes qui « savent » dessiner ou peindre (au sens où ils en sont capables) et ceux qu'aucune capacité de cette nature ne signale à l'attention.

13. Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, op. cit., p. 11.

nous savons que les compositeurs ne possèdent pas ou peuvent ne pas posséder les qualités qui, aux yeux de qui n'est pas averti, font un musicien. Toutes proportions gardées, il en va à peu près de même pour la musique d'un Cage ou pour les artistes dont le « travail » s'illustre exclusivement dans des installations ou dans des performances comme celles des actionnistes viennois, par exemple. Duchamp excepté, probablement pour les raisons que j'ai indiquées, les obstacles auxquels se heurtent ses émules d'aujourd'hui – au moins depuis Fluxus – tiennent essentiellement à ce que leur qualité d'« artiste » reste indéterminée, alors que c'est justement ce dont le public aurait confusément besoin d'avoir l'assurance.

On se trouve ainsi dans une étrange situation, à laquelle contribuent les médiations culturelles de toutes sortes – puisqu'elles jouent un rôle décisif dans la sélection de ceux qui bénéficieront du statut d'artiste –, y compris dans ce qu'on pourrait appeler leur face « *people*¹⁴ ». Car l'amour de l'art, aujourd'hui, ne peut apparemment plus simplement s'attacher à des qualités préalablement définies, et qui seraient celles d'une certaine catégorie d'*objets*. Il semble voué à se cristalliser dans une relation à des *personnes* dont notre langage même montre qu'elles ne sont pas aisément discernables, puisque les mêmes qualités sont aujourd'hui le plus souvent prêtées à des *artistes* – mot ambigu s'il en est –, à des sportifs, voire à des responsables d'entreprise, au nom d'une créativité généralisée¹⁵. Comme Ulrich, l'« homme sans qualités », en fit un jour la découverte à la lecture d'un journal, de nos jours, « même un cheval peut être génial¹⁶ ». On n'y a peut-être pas

14. Nathalie Heinich observe à juste titre que, « contrairement à ce que voudrait une conception naïve de la “communication” comme simple remplissage de structures neutres (comme *information* plutôt que comme *information*), le travail d'information ne suffit pas toujours à suturer le vide ouvert par l'objet inclassable ». (*L'Art contemporain exposé aux rejets*, *op. cit.*, p. 13.)

15. Voir, à ce sujet, les analyses de Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, « Les essais », 1999. Voir aussi *infra*, chap. 5, p. 71-81.

16. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, vol. 1, chap. 13 : « Un cheval de course génial confirme en Ulrich le sentiment d'être un homme sans qualités. »

suffisamment prêté attention jusqu'à présent, mais le statut de l'art – c'est-à-dire des conditions qui permettent à un public d'en identifier les prédicats, mais aussi jusqu'à ce qui entre dans une définition possible de ce que nous continuons tant bien que mal à appeler des «œuvres» – est peut-être en train de se transformer sous nos yeux, de manière radicale. Non seulement ce n'est plus au métier qu'on reconnaît l'artisan, pour reprendre un vieux dicton, mais les activités périphériques qui, pour un «artiste», consistent à parler de son travail, voire de toute autre chose, à être présent sur de multiples scènes, etc., toutes choses qu'on pourrait croire promotionnelles et, somme toute, contingentes, ces activités en apparence périphérique jouent désormais un rôle essentiel, à défaut duquel les conditions de «candidat à l'appréciation esthétique» ne seraient probablement pas remplies¹⁷. En ce sens, le statut d'*objet* défini par des *propriétés* au sens strict devient de plus en plus problématique. Un indice qu'on peut tenir pour caractéristique réside en ce que l'attribution d'un caractère unique aux objets reconnus comme «œuvres d'art» tend à se diluer au profit d'éléments contextuels dont on ne pourrait faire abstraction sans mettre en même temps en question l'expérience esthétique qui leur est liée¹⁸. Nelson Goodman, dans un texte célèbre, faisait écho à Marcel Duchamp en imaginant un Rembrandt utilisé pour boucher une fenêtre – ou comme planche à repasser¹⁹. Cet exemple lui permettait de mettre en relief l'importance des conditions qui assurent à un objet un fonctionnement esthétique. Dans un autre texte, à la question de savoir si, dès lors, une telle utilisation ne devait pas nous conduire à penser que *la même œuvre*, selon les conditions, pouvait tantôt être de l'art, tantôt ne plus en être, Goodman en appelait à la

17. Je ne peux qu'indiquer cela au passage, mais ces déterminations périphériques modifient sensiblement l'ontologie de l'œuvre d'art.

18. Il est clair que ce qui vaut depuis toujours pour la musique ou le théâtre peut être étendu aux arts plastiques, dès lors que la forme de l'«installation» ou de la «performance» devient plus paradigmatique.

19. Nelson Goodman, «Quand y a-t-il art?», *Manières de faire des mondes*, tr. fr. M.-D. Popelard, Jacqueline Chambon, 1992.

nécessaire identité de l'œuvre pour repousser cette hypothèse²⁰. Cette attitude appelle deux remarques. Il est clair qu'une œuvre de Rembrandt, même isolée ou détournée de ses conditions habituelles, ne cesse pas pour autant d'être un Rembrandt. Sans faire intervenir quelque argument ontologique que ce soit, on peut dire que non seulement cette condition est assurée, mais que le sont également les conditions qui en permettraient la reconnaissance. Quel que soit le contexte dans lequel une œuvre de Rembrandt peut se trouver placée, n'importe qui y reconnaîtra au moins un tableau, et le connaisseur, un Rembrandt. En revanche, on ne saurait en dire autant d'un très grand nombre d'œuvres contemporaines, en particulier de celles qui n'ont pas le statut d'objet. Passe pour une accumulation d'Arman ou une compression de César – encore que –, mais que dire des installations d'une Jessica Stockholder ou d'un Gilles Barbier? Entendons-nous bien, il ne s'agit nullement de se placer d'un point de vue évaluatif: tout d'abord, dans ces cas-là au moins, il n'est pas du tout sûr que puisse être préservée l'identité de l'œuvre, sinon pour des raisons qui tiennent davantage à nos habitudes qu'à des conditions ontologiques; et, d'autre part, que les conditions de reconnaissance – et, par conséquent, d'attention et d'appréciation – ne sont pas telles que, hors contexte, le caractère unique et singulier puisse également en être préservé. Autrement dit, ce qui apparente un grand nombre d'œuvres à des *objets* – encore que cela ne soit évidemment pas vrai pour tous les arts – tend à se dissoudre, pour prendre un caractère virtuel posant en de tout autres termes la question de notre rapport à l'art – ou, si l'on veut, de l'amour de l'art –, et qui autorise à dire que ce rapport, à l'image du désir, manque singulièrement d'objet. La situation contemporaine semble ainsi porter à son comble l'illusion caractéristique du sujet de goût telle que Kant l'avait thématisée: le beau – l'art, ici – n'est pas et ne saurait être *dans* l'objet auquel, cependant, il se rapporte, et auquel il est attribué.

20. «L'identité de l'œuvre d'art», *L'Art en théorie et en action*, tr. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, L'Éclat, 1997.

Les observations qui précèdent s'accordent avec ce que suggère Danto depuis *La Transfiguration du banal*: ce ne sont pas les propriétés physiques et perceptuelles d'un objet qui en font une œuvre d'art. En même temps, la plupart des gens qui fréquentent les musées actuels ou les grandes expositions reconnaissent aux œuvres d'art des propriétés qu'elles ne partagent pas, à leurs yeux, avec les objets ordinaires. Pour un grand nombre de personnes, ce qui qualifie une œuvre d'art *comme* œuvre d'art lui appartient *intrinsèquement* et essentiellement. Ce qui veut dire que, pour un grand nombre de gens, *Boîte Brillo* – ainsi que d'autres objets du même genre – ne se distingue pas d'une foule de choses qu'il ne viendrait à l'esprit de personne de considérer comme de l'art, alors que les œuvres exposées au Louvre, à la National Gallery ou au musée d'Orsay n'ont rien à voir avec les choses qu'on trouve exposées sur les rayons de nos supermarchés.

En cela, les réactions du «public» tendent à mettre en échec les schémas du «monde de l'art» et des «décideurs»; elles ne suivent pas. D'un côté, le monde de l'art tend à se «virtualiser»; d'un autre côté, l'illusion objectiviste persiste. C'est pourquoi le tableau que donne Danto de la «fin de l'art» n'est peut-être que l'image idéalisée d'une vision propre à un «monde» qui est essentiellement celui des professionnels et des institutions, voire l'expression d'une résistance à passer aux aveux, l'ultime expression d'un fétichisme et d'un ensorcellement esthétiques dont la «culture» est devenue aujourd'hui paradoxalement dépositaire. Car rien mieux que la «culture», au sens où on emploie aujourd'hui ce mot et au sens de tout ce qu'on y loge, n'aura réussi à plonger l'art dans la relativité et l'indétermination des valeurs qui s'étaient jusqu'alors distribuées sur une échelle de différences objectives – ou présumées telles – qui entraient étroitement en rapport avec un système social objectivé. Et en même temps, rien mieux que la culture et les objets culturels – objets marchands s'il en est – ne semble à ce point s'être rendu dépositaire des vertus dont l'art

s'est dépossédé, comme si, désormais, la moindre chose qui en fait partie se parait d'une signification esthétique qui en efface le prix, dans un système où les valeurs marchandes finissent par figurer elles-mêmes celles de l'art et du jeu²¹. Un retour à Danto nous permettra d'en apercevoir quelques aspects, et de voir en même temps comment la philosophie peut parfois jouer sa partie dans les équivoques de l'art et du monde de l'art contemporain.

L'image que Danto donne de ce qu'il appelle l'«art après la fin de l'art» s'illustre dans une coexistence illimitée des courants et des styles, mais aussi dans la variété des œuvres, des réalisations et des goûts offerte au public²². On peut avoir des raisons de penser que cette coexistence possède ses limites, et que les réticences observées, de la part d'une partie du public, fût-il informé, relativisent beaucoup les conclusions qu'il prétend en tirer. Certes, Danto n'entend absolument pas se recommander de cette situation comme telle. Mais l'importance d'une notion comme celle de «monde de l'art» ne devrait pas le conduire à s'en désintéresser²³. Car dans un contexte

21. Pour expliciter ce passage rapide, je dirais que la culture a hérité, dans le contexte d'aujourd'hui, de l'autonomie qui avait marqué le statut et les conditions de l'art à l'âge moderne. Cette autonomie signifie en même temps la possibilité de neutraliser, pour tout ce qu'elle accueille, les significations qui l'associent à des contextes d'activité marqués par des intérêts différents, et la capacité d'en *virtualiser* la *représentation*, c'est-à-dire de l'élever à un statut *esthétique* qui rend possible l'intégration à un même champ d'homogénéité au sein duquel les différences perdent leur caractère agonistique.

22. Dans son livre *Critères esthétiques et jugement de goût*, Yves Michaud donne la main à Danto en tentant de montrer que la pluralité constitutive du champ de l'art contemporain ne signifie pas une absence de critères, mais la pluralité des critères eux-mêmes, à l'image des règles des jeux de langage.

23. Sauf, bien sûr, à considérer que le «monde de l'art» se compose des seuls spécialistes, en un sens très étroit, ce qui poserait toutes sortes de problèmes, à commencer par celui d'un monde qui serait mis à l'écart, et qui cependant grossirait le public des musées, serait pris en charge par une partie de l'institution, etc. Il est clair que la «démocratisation» de l'art et du public de l'art (sa «massification», aussi), pose un problème que les thèses de Danto ne sont pas destinées à prendre en charge, et qui en constitue la limite.

où la question des propriétés esthétiques souffre d'ambiguïtés dont témoignent les comportements observables – je ne parle pas, pour l'instant, d'ambiguïtés théoriques –, les conditions qui permettent, dans le « monde de l'art », de donner à des objets le statut de « candidats à l'appréciation esthétique » peuvent aussi être celles qui les disqualifient et même les distinguent de celles que valorise une partie du public. Car si l'on en juge à la lumière de l'idée que se fait le public – ou, du moins, une fraction de celui-ci – des propriétés esthétiques, l'importance accordée aux conditions interprétatives – au sens de Danto, précisément – se révèle factuellement associée à des convictions et à des malentendus qui tendent à faire de l'art d'aujourd'hui une pomme de discorde. C'est en tout cas ce dont témoigne la « crise de l'art contemporain²⁴ ».

Une telle crise met en scène deux types de protagonistes : d'un côté, un public étendu, auquel on peut associer un consensus sur une représentation de l'art qui en intègre l'histoire jusqu'à une date assez proche – Picasso et les cubistes, les surréalistes et une partie de l'art « contemporain », au sens strictement chronologique du terme. D'un autre côté, un public beaucoup plus restreint, qui peut, en partie, recouper le public précédent, mais qui s'en distingue par des goûts et un intérêt tourné vers des œuvres ou des artistes qui en appellent à des critères profondément différents et à des modes de reconnaissance fortement intellectualisés. Il n'est pas indifférent d'observer que cette ligne de partage entre deux publics recoupe, à peu de choses près, celle qui oppose deux âges de l'art dont font partie, dans le contexte américain, l'expressionnisme abstrait et l'art des années soixante.

24. Cette « crise » est moins celle de l'art contemporain que des critères et des publics, manifestement divisés et s'illustrant cependant dans des politiques (publiques) qui ne parviennent pas à faire l'unanimité.

25. Le peintre californien Mark Tansey a réalisé une toile (*Triumph of the New York School*, 1984) qui consacre à sa manière cette victoire, en mêlant à une représentation des protagonistes l'image d'un armistice.

Sous ce rapport, Danto a pris le relais de Greenberg, en faisant à son tour de la scène artistique new-yorkaise celle de l'accomplissement de l'histoire de l'art²⁵. Le fait que son art de prédilection soit celui de Warhol en est une expression. Car s'il est vrai que l'art de référence pose un problème de démarcation, et si ce problème est philosophique, il lui aurait peut-être été plus difficile de soutenir les mêmes thèses en adoptant une vision plus large et plus contrastée de l'art américain. Pourquoi Danto ne s'est-il pas également intéressé à l'inspiration de Cage et de ceux qui l'entouraient alors ? Pourquoi ne s'intéresse-t-il finalement qu'à ce qui s'apparente le plus à la peinture ? Pourquoi les mouvements qui se sont constitués autour d'une réflexion sur le paysage et l'extériorité ne retiennent-ils pas son attention ? Pourquoi la musique noire n'est-elle pas prise en considération ? En fait, le concept de « monde de l'art », tel que le conçoit Danto, est beaucoup trop étroit pour accueillir la variété des expériences sur lesquelles l'art des années soixante a débouché. L'idée d'un « art après la fin de l'art » en est un témoignage, quelque chose comme ce qui reste après que les pratiques artistiques ont été débarrassées de ce qui les projetait vers quelque chose d'autre que l'exploration de leur propre essence. De ce point de vue, Danto n'est pas si éloigné de Greenberg : la fin de l'art ressemble beaucoup à la téléologie greenbergienne du médium essentiel²⁶. Et les raisons en sont probablement du même ordre ; elles tiennent à une sorte de défi consistant à maintenir contre vents et marées une ontologie essentialiste qui ne peut plus se recommander, si je puis dire, d'une phénoménologie de la perception. Mais une telle ontologie est une ontologie *sans objet* ; elle dispense sur les choses de l'art une sorte d'éther mental que, significativement, le sens commun répugne à tenir pour déterminant.

26. Voir Clement Greenberg, *Art et culture*, tr. fr. J.-P. Criqui, Macula, 1988.

L'objet de l'art comme objet manquant

La thèse qui attribue ainsi au « monde de l'art » la source des propriétés susceptibles de définir la frontière entre art et non-art soulève une difficulté qui rappelle celles de l'analyse kantienne du jugement de goût. On se souvient en effet que, chez Kant, le sujet de goût, tout particulièrement l'amateur d'art, est supposé juger subjectivement, c'est-à-dire sur la base d'une expérience qui mobilise ses seules facultés et prend sa source dans un plaisir qui ne doit rien, *stricto sensu*, à la détermination sensible²⁷. Le jugement de goût doit à sa forme sa dimension objective ou objectivante, mais les attributions auxquelles il donne lieu n'ont pas de réalité. Bien que ce soit en un sens différent, on pourrait dire, comme Wittgenstein, que « les adjectifs esthétiques ne servent à rien²⁸ ». Il existe une illusion constitutive du jugement de goût. C'est elle qui expose le sujet à l'incompréhension et à la déception, car elle le place dans l'incapacité d'apporter la preuve de ce qu'il énonce, autrement qu'en faisant valoir la force de ses sentiments²⁹.

Dans une conception qui vise à résoudre la délicate question des propriétés esthétiques en faisant appel aux vertus du « monde de l'art », et en déléguant à l'*interprétation* ce qu'on ne peut plus confier à la *perception*, il n'en va pas différemment. On peut s'en convaincre en pensant à ce que suggère l'exemple des ready-made dans l'œuvre de Duchamp. Imaginons un objet comme *Fontaine*. À un tel objet, on ne peut pas attribuer de propriétés artistiques dont on supposerait qu'il les possède objectivement. Les seules propriétés qui lui soient attribuables sont celles qu'il doit à son statut d'artefact: sa forme caractéristique, le matériau dans lequel il a été fabriqué, sa couleur, etc. Au nombre de celles-ci, on peut compter celles qui

27. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. A. Philonenko, Vrin, 1993.

28. Ludwig Wittgenstein, « Leçons sur l'esthétique », *Leçons et conversations*, op. cit.

29. Voir, à ce sujet, Gérard Lebrun, « Les paradoxes de l'intersubjectivité », *Kant et la fin de la métaphysique*, Armand Colin, 2003.

pourraient motiver une attention et une appréciation esthétiques : la forme, la couleur, le matériau, précisément. Car il y a certainement une différence entre *Fontaine* et d'autres objets qui pourraient remplir la même fonction. Ce qui me séduit *esthétiquement* dans une sculpture de Brancusi ou de Arp n'est pas d'une nature *absolument* étrangère à ce que j'apprécie dans le design d'une cuvette Villeroy & Boch, voire dans le lisse d'un galet rejeté par la mer. Simplement, ces propriétés-là, parfaitement descriptibles, ne sont pas spécifiquement artistiques ; il s'agit de propriétés *esthétiques* dont le propre est de ne trouver qu'une illustration parmi d'autres dans les réalisations de l'art. Aussi la valeur que je leur accorde tient-elle à la nature du jugement qu'elles m'inspirent, comme Kant l'avait bien vu, même si je la rapporte aux objets dont j'ai le sentiment qu'ils en sont porteurs. En vérité, il faudrait se demander jusqu'à quel point un objet leur est, au moins d'une certaine manière, essentiel, et en quoi. À cet égard, les philosophies qui, comme celle de Nelson Goodman, se sont attachées à décrire les conditions du fonctionnement esthétique des symboles, sont peut-être allées plus loin que celles qui ont explicitement fait appel à des propriétés, sans que l'on sache comment celles-ci peuvent être associées à un objet. Car, ou bien nous avons affaire à une illusion, ou bien tel n'est pas le cas, mais il faut alors expliquer comment l'amour de l'art parvient à se satisfaire, et, par conséquent, à trouver son objet.

L'absence d'explication plaide davantage en faveur de la première hypothèse. Dans l'exemple précédent, celui de *Fontaine* et, par comparaison, d'un objet manufacturé au design soigné, si Danto a raison, le prix que j'attache à un objet ne devrait être rapporté ni à des propriétés esthétiques, ni à des propriétés physiques ou perceptuelles. Ce qui fait que *Fontaine* est de l'art ne peut pas être rapporté au matériau, à la blancheur, ni à ce qui me séduit esthétiquement dans cet objet, mais uniquement au fait qu'il s'inscrit dans un horizon d'interprétation qui pose la question des frontières de l'art et du non-art. En un sens, c'est bien cet objet-là que je tiens pour étant *de l'art* – ce qui me conduit à lui attribuer une valeur particulière –, mais mon

intérêt pour cet objet – un peu comme dans le cas de l'argent, de manière certainement significative – échoue à se fixer sur un objet comme tel, ce dont témoigne, en un sens, le fait que je ne peux tenir pour pertinentes ses éventuelles qualités esthétiques³⁰.

En fait, ce qu'on pourrait ici tenir pour un défaut – le défaut de propriétés esthétiques – s'apparente à des comportements dont on rencontre des exemples ailleurs, en particulier dans ceux qui mettent en jeu des rapports à des valeurs, comme l'argent en fournit un exemple quasi paradigmatique. Comme la passion de l'argent, l'amour de l'art se porte naturellement vers un objet ou, du moins, vers quelque chose qui en tient lieu, ce qui explique en partie les déconvenues liées à certaines pratiques artistiques contemporaines, car, en même temps, le prix et la signification ne tiennent pas à ses propriétés intrinsèques. La comparaison possède peut-être ses limites. L'argent, la monnaie, ne possèdent d'autres qualités que celles qu'ils doivent à l'échange – sauf à considérer la valeur esthétique que peuvent prendre les pièces de monnaie, par exemple, celles que recherche le collectionneur, mais, même dans ce cas, celle-ci n'est pas séparable de sa fonction d'équivalent, et donc de l'échange. Les œuvres d'art, elles, se caractérisent par des propriétés qui touchent à leur signification, selon ce qu'elles «représentent» ou «expriment», à leur style, à l'originalité qu'on leur reconnaît, etc. En outre, elles sont considérées comme uniques, caractère qui tend à favoriser la réification. Mais s'il s'agit de ce qui en fait la valeur et de ce qui les qualifie comme artistiques, le problème se pose en des termes passablement troublants. Sous ce rapport, il en va de l'art comme de l'argent ou de ce que Pascal suggère à propos du moi dans l'une de ses pensées: «Où est donc ce *moi*, s'il n'est ni dans le corps ni dans l'âme? Et comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le *moi*, puisqu'elles sont périssables?»³¹

30. Cf. *infra*, chap. 5, p. 71-81.

31. Pascal, *Pensées*, *Œuvres*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1165. Cette comparaison avec Pascal tient uniquement à ce que «art» ne peut être considéré

Comme le moi, l'art est sans qualités, et cela explique, outre ce qui en fait une passion inutile, comme Sartre le suggérait de l'homme lui-même, les paradoxes auxquels il se prête et donne lieu. Il en va ainsi, significativement, du portrait. D'un portrait, on peut dire toutes sortes de choses, excepté ce qui en fait le portrait *de x* ou *de y*. Comme l'observe Wittgenstein: «Considérez un visage – c'est l'expression de ce visage qui est importante, et non sa couleur, sa taille, etc. — Soit, donnez-nous l'expression sans le visage.» L'expression d'un visage n'est pas un effet de ce visage³².»

Les raisons sont tout à fait semblables à celles qui nous font échouer à inclure le moi dans la description que je peux donner d'une personne, même si les passions qu'elle éveille chez d'autres peuvent parfois s'y fixer. On se heurte à une difficulté de même nature lorsqu'on entreprend de dire ce qui fait d'une chose une œuvre d'art. On peut toujours se lancer dans une énumération de prédicats. De *L'Embouchure de la Seine*, de Monet, je peux dire, à l'instar de Paul Mantz, dans *La Gazette des Beaux-Arts*, que «le goût des colorations harmonieuses, le sentiment des valeurs, une manière hardie de voir les choses, sont des qualités qu'il possède à un haut degré». Je pourrais aussi produire une description du tableau qui, tout en faisant appel à des propriétés physiques et perceptuelles, irait jusqu'à une étude précise des couleurs et de l'usage des couleurs, tout en mobilisant l'éclairage d'un certain nombre de

comme un sujet, ni comme un prédicat. Comme «sujet», l'«art» n'existe que dans ses prédicats visibles. À l'image du moi, il est, en lui-même, insaisissable, et c'est en ce sens qu'il est «sans qualités»: sans caractère propre, si l'on veut, qui permettrait de lui assigner un statut ontologique propre, sans essence. Comme prédicat – comme lorsqu'on dit d'une chose que c'est de l'art ou qu'elle possède des qualités «artistiques» –, «art» s'illustre dans des propriétés qui ne peuvent pas ne pas être visibles, d'une certaine manière, et qui peuvent aussi bien être celles d'objets «non artistiques». Du moi, Mach disait qu'il était une unité fonctionnelle. On pourrait dire à peu près la même chose de l'art, à condition toutefois de préciser le sens du terme «fonctionnel».

32. Ludwig Wittgenstein, «Leçons sur l'esthétique», *Leçons et conversations*, tr. fr. J. Fauve, Gallimard, 1971, p. 68.

catégories relatives au style de Monet à cette époque, aux finalités poursuivies, etc. Mais tout ce que nous pourrions décrire de la sorte ne nous permettrait pas – comme tout à l’heure pour le portrait – de dire plus que ce qui entre dans un certain cadre de conventions et donne aux propriétés décrites un statut générique, qui ne diffère pas, ontologiquement parlant, des propriétés susceptibles de définir un objet quelconque, c’est-à-dire un artefact, même si ces artefacts que sont les œuvres d’art se voient traditionnellement reconnaître un prix plus élevé que beaucoup d’autres³³.

On touche ici à ce que d’aucuns tiennent pour une énigme, celle qui s’attache à toute passion, car ce qu’aucune description ne semble pouvoir intégrer semble alors se perdre dans l’ineffable. Je peux toujours dire que j’aime Turner pour ses jaunes ou pour la façon dont il dissout ses sujets, comme j’aime une personne pour ses yeux, son élégance, son humour ou ce que l’on voudra. Ce qui les rend à mes yeux irremplaçables, *propres*, n’entre pas dans la description. Mais je n’ai aucune raison d’en concevoir de l’amertume ou de la déception, car la passion est à ce prix.

33. Les ontologies réalistes pèchent au moins en cela qu’elles ne peuvent intégrer la dimension inévitablement conventionnelle des propriétés esthétiques et/ou artistiques, même si elles peuvent à la rigueur prétendre rendre compte, mieux que ne le font les autres ontologies, de la face objective desdites propriétés. Mais sous ce rapport, il est difficile de n’accorder aucune place aux propriétés «physiques» et «perceptuelles».

3. L'ART ET SES FÉTICHES

Les possibilités d'une réflexion sur l'art, pour la philosophie comme pour la critique, sont subordonnées à des conditions qui ne présentent pas le caractère nécessaire qu'on a spontanément tendance à leur attribuer. Ces conditions entrent dans des rapports d'étroite solidarité; elles font communiquer, à différents niveaux de sédimentation, des catégories et des concepts qui entrent dans nos conceptions et nos évaluations, des pratiques et des institutions dont le fonctionnement constitue, d'une certaine manière, la face objective, et un ensemble d'habitudes et de comportements constitutifs d'une expérience qui nourrit en retour les convictions dont l'art est généralement la source. Cette solidarité est ce qui leur donne leur cohérence, et c'est elle qui leur donne la force d'un paradigme.

Cette assertion générale servira de point de départ aux présentes réflexions. Précisons-en toutefois d'emblée le point d'application particulier, en posant:

1. que notre notion d'œuvre d'art – en y incluant les concepts qui lui sont associés d'un point de vue descriptif et évaluatif – est étroitement liée aux formes sous lesquelles s'exprime le jugement esthétique;
2. que, sous ce double aspect, nos conceptions entrent en rapport avec un ensemble d'objets et de démarches qui leur correspondent plus ou moins bien, et auxquels sont également associées

des idées et des croyances qui jouent un rôle de représentation et de légitimation au regard de ces démarches, de sorte qu'elles contribuent en retour à la condition 1 ; enfin,

3. que ces deux conditions sont elles-mêmes parties prenantes du fonctionnement des institutions culturelles, économiques et sociales propres au « monde de l'art » – des galeries, centres d'art et musées, etc., jusqu'au marché de l'art et aux formes d'échange marchand qui leur sont liées.

Ces trois types de conditions définissent les composantes et les strates majeures de ce qu'on pourrait appeler, avec Nietzsche, « l'art des œuvres d'art », c'est-à-dire de la sphère particulière des valeurs, processus, instances et activités dont l'art autonome constitue le centre de gravité. On essaiera d'en montrer la fragilité à partir de remarques portant sur le jugement esthétique et sur le type de fétichisme qui privilégie la forme de l'*objet*. Les formes d'objectivation, de réification, voire de fétichisation dans lesquelles il s'illustre sont largement problématisées, voire remises en question, par ce que laisse entrevoir une large fraction des pratiques artistiques contemporaines. On peut y voir une raison suffisante de se demander dans quelle mesure cela ne nous oblige pas à reconsidérer la nature du jugement esthétique, voire sa pertinence. On verra aussi, chemin faisant, comment jouent, à ce niveau, les solidarités précédemment mentionnées.

Le jugement esthétique et ses attendus

Le modèle qui a donné au jugement esthétique sa forme primitive est celui du jugement de goût. Kant en a thématiqué les formes élémentaires et essentielles dans la *Critique de la faculté de juger*. Le beau, qui est au cœur des « qualités esthétiques », y remplit la fonction d'un prédicat qui, pour être la source d'une illusion spécifique, n'en donne pas moins au jugement sa visée objective. Le beau n'est certes pas – dans la vision kantienne – une propriété d'un objet – il est d'essence « subjective », comme le savent tous les lecteurs de Kant, et comme nous

l'avons déjà entrevu – mais c'est à un *objet* qu'il se rapporte. L'objet en est la condition, comme Kant le laisse clairement entendre.

«Objet», dans ce cas, peut se dire en plusieurs sens. La nature, un paysage, des arabesques, une mélodie, une action – pourquoi pas? – ne sont pas des objets au même sens. L'objet, dans le jugement de goût, c'est surtout ce qui est visé comme objet dans une expérience – le «jugement», pour Kant –, et qui en constitue le corrélat (objectif). Autrement dit, le jugement de goût – le jugement esthétique – est fondé sur l'attribution à un objet de la qualité du beau, mais cet objet n'est pas forcément une «chose», au sens étroit du terme. Simplement, ce que le sujet éprouve par le libre jeu de ses facultés, il le rapporte à l'*objectivité*, objectivité qui remplit essentiellement la fonction d'une *objectivation* permettant à la fois de comprendre que l'expérience esthétique n'est pas une expérience *intérieure*, et qu'elle n'est pas non plus une expérience destinée à demeurer privée. La fameuse «prétention à l'universel» du jugement de goût trouve là un appui qui en constitue le pendant.

En même temps, toutefois – bien que nous n'ayons affaire jusqu'ici qu'à des qualités esthétiques et à leur corrélat objectif –, l'objectivation du beau reçoit bel et bien une interprétation en termes d'objet, car elle se fait essentiellement au bénéfice d'objets de l'expérience *externe*. De plus, le modèle du jugement dont il s'agit ici est adapté, pour l'essentiel aux productions des beaux-arts, même si la peinture, la musique ou, à plus forte raison, la danse ou le théâtre ne produisent pas des objets au même sens et de même statut. Il suffit en effet de poser la question de l'identité des œuvres pour être ramené à un modèle qui est effectivement celui-là. Dans le cas de la musique ou du théâtre, par exemple, l'œuvre ne peut pas être telle ou telle exécution ni telle ou telle représentation, ni peut-être même leur classe. Si je dis, en adoptant la conception goodmanienne, que l'œuvre est son inscription, c'est bien à un objet que je me réfère, et non pas à un événement ou à une performance¹.

1. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, tr. fr. J. Morizot, Jacqueline Chambon, 1990, ainsi que *L'Art en théorie et en action*, tr. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, L'Éclat, 1997.

Toutes ces questions sont délicates, et elles mériteraient, à n'en pas douter, un examen beaucoup plus précis. Ce qui est en question ici est toutefois d'une nature différente: d'un côté, le rapport à un objet ou à l'objectivité est impliqué dans le jugement esthétique (objet et jugement de goût); et il l'est encore davantage dans le jugement esthétique appliqué à l'art, car il se rapporte alors à des œuvres et, par conséquent, à une *production* d'un genre particulier qui donne naissance à une catégorie particulière d'*objets*. Ces objets sont certes singuliers; ce sont des œuvres, dans la mesure où ils naissent d'un processus de création; leur sens en est inséparable, en ce qu'il ne s'épuise pas dans les *utilisations* qu'on en fait², comme cela semble être le cas pour les objets ordinaires. Toutefois, d'un autre côté, l'œuvre n'en est pas moins objet, au sens où la *valeur* que nous accordons aux œuvres correspond au prix que présente à nos yeux un objet dans lequel elle paraît s'incarner.

C'est évidemment pourquoi le jugement esthétique a bien un objet pour corrélat; et c'est aussi pourquoi il donne lieu à une fétichisation qu'explique à la fois la sacralité de l'art, au moins dans une vision de ce genre, et le fait que le jugement esthétique soit aussi de nature évaluative. L'art a un prix; les œuvres ont un prix, et ce prix, qu'on pourrait très bien comparer au prix que peut avoir pour nous une pièce de monnaie, comme nous le verrons plus loin – il n'est que la contrepartie des échanges qu'elle autorise, au moins virtuellement –, est supposé lui appartenir *intrinsèquement*, bien qu'il n'existe réellement que dans le contexte d'usages particuliers, si du moins on veut bien admettre qu'une œuvre est *actuellement* une œuvre lorsqu'elle *fonctionne*.

2. La dimension *intentionnelle* qu'on leur prête joue évidemment un rôle majeur, sur ce plan-là. Elle fait toute la différence entre ce qui est ou peut être objet d'*interprétation*, et une simple *utilisation*. Voir, à ce sujet, la discussion entre Umberto Eco et Richard Rorty, in Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, tr. fr. J.-P. Cometti, PUF, 1992. Sur le plan ontologique, lorsqu'on a affaire à un texte, la question est de savoir s'il y a une différence de nature (objective et intrinsèque) entre un texte, donc, et ce qu'en anglais on appelle un *lump*, un bout de quelque chose, de matière.

On peut entrevoir, à ce niveau, la solidarité des différentes instances auxquelles appartiennent respectivement la forme du jugement, le champ de l'objectivité auquel il se rapporte, lui-même caractérisé par la forme de l'objet, et les modes de l'échange adaptés à cela. L'art, sous ce rapport, partage avec la marchandise le type de valeur qui lui est attribuée : valeur d'*échange* et non pas d'*usage*, à ceci près qu'à l'image de la monnaie, *il ne possède de qualités propres qu'en raison du type de jugement qui se rapporte à lui et des usages auxquels il donne lieu*, que ce soit dans l'échange marchand ou dans les échanges symboliques auxquels il se prête socialement³.

Récapitulons, avant d'aller plus avant, ce que ces brèves remarques permettent d'établir quant au jugement esthétique proprement dit. On dira que *le jugement esthétique, dans sa double fonction attributive et évaluative, est indissociable d'une visée objectivante qui trouve son corrélat dans un champ de l'objectivité constitué d'objets, c'est-à-dire de configurations stables définies par leurs déterminations, descriptibles en tant que telles, et entrant en relation avec un sujet qui en fait ainsi l'expérience selon des modalités propres*. Le mode de relation sujet/objet qui s'y trouve impliqué s'accorde avec l'une des conditions de l'échange marchand – au sens où celui-ci tend à s'accomplir selon des schèmes semblables, au moins dans ses formes élémentaires⁴ – ; il se conjugue,

3. Voir *infra*, chapitre 5, p. 71-81.

4. Il est clair, bien sûr, que l'échange marchand ne porte pas exclusivement, loin de là, sur des objets au sens où je suis en train d'en parler. Le concept de « marchandise » est bien plus étendu que cela : le travail est une marchandise, les services sont des marchandises, au sens où ils s'achètent et se vendent selon les lois du marché. Il n'en demeure pas moins que la valeur (d'échange) qui entre en jeu dans les processus d'échange se prête à des formes diverses de réification qui sont au fondement du fétichisme de la marchandise. Dans tout échange, ce sont des rapports sociaux et des qualités sociales que l'on échange, et, d'une certaine manière, il en va de l'art comme de toute autre chose. Simplement, ici plus qu'ailleurs, et pour des raisons qui ne sont pas étrangères au rôle du jugement esthétique et à ce qui l'associe au paradigme de l'objet, la forme de l'objet prime. Le marché de l'art, en ce sens, fonctionne préférentiellement sur la base d'une réification/fétichisation qui semble en être l'une des conditions majeures.

d'autre part, sur un tout autre plan, à un type de discussion philosophique qui trouve une illustration dans les recherches d'une définition de l'art et dans les visées ontologiques auxquelles elles donnent lieu⁵.

Objet, échange, performance

Un objet, dans la présentation qui en a été donnée précédemment, en dépit ou à cause de la tendance à la réification qui caractérise l'expérience que nous en avons⁶, est toujours pris dans des processus d'échange, matériels ou symboliques, dont il est indissociable. En ce sens, il prend forcément place dans un réseau de relations auxquelles il contribue et qu'il incorpore sous certains de leurs aspects⁷. Cela s'applique tout particulièrement aux œuvres d'art, et la valeur que nous leur attribuons ne serait probablement pas compréhensible s'il fallait en faire totalement abstraction. La critique d'art et le paradigme du jugement esthétique qu'elle présuppose en le mettant en œuvre entrent eux-mêmes dans ce réseau à connotations multiples; l'acte critique y actualise, dans la forme même du jugement, la relation *sujet-objet* qui en constitue à la fois la manifestation visible et la pierre de touche.

La pierre de touche, car l'une des questions que posent les pratiques artistiques est de savoir, de ces deux pôles: l'*objet*, et le réseau des *relations* dont il est en quelque sorte le centre, lequel est le plus perti-

5. Une large fraction des discussions qui ont lieu – ou ont eu lieu – autour d'une définition de l'art ou sur le terrain de l'ontologie des œuvres d'art en porte le stigmate. Le paradigme de l'objet n'en est pas une condition nécessaire, comme le suggère le livre récent de David Davies: *Art as Performance*, Blackwell, Oxford, 2004 (voir *infra*, chap. 12, p. 169-179).

6. Voir les remarques de Quine à propos de la réification, dans *Le Mot et la Chose*, tr. fr. J. Dopp et P. Gauchet, Flammarion, 1968. Les remarques plus anciennes de William James, dans ses conférences sur le pragmatisme, peuvent aussi être tenues pour pertinentes à ce sujet (voir *Le Pragmatisme*, tr. fr. N. Ferron, Flammarion, 2007).

7. Cf. Joseph Margolis, «Un regard attentif sur la théorie de l'art et de la perception de Danto», tr. fr. P. Steiner, in J.-P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet (dir.), *Textes clés d'esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Vrin, 2005, p. 159-184.

nent lorsqu'il s'agit de rendre compte de ces pratiques elles-mêmes. Les initiatives qui ont récemment vu le jour en art autour de ce que le critique Nicolas Bourriaud a d'abord appelé une «esthétique relationnelle», et qu'il analyse aujourd'hui sous le double concept de «forme de vie» et de «postproduction⁸», justifient tout à fait ce genre d'interrogation. L'art, l'œuvre d'art, si l'on veut, chez un nombre significatif d'artistes contemporains, tend à substituer à ses objets traditionnels des modes d'*intervention* dont la face objective est constituée par une *situation* sociale, supposée produire ou renouveler les rapports sociaux au sein d'un groupe ou d'une communauté. Il est clair que cette tendance ne fait peut-être que déplacer le centre de gravité des œuvres, et qu'elle accentue une dimension de celles-ci qui se distribuait déjà diversement dans les différents arts⁹. Il est également clair que les analyses de Bourriaud, volontiers définitives, peuvent se voir reconnaître tout au plus le statut d'une analyse de symptômes, en eux-mêmes intéressants, mais qui n'engagent peut-être qu'un ensemble de démarches somme toute contingentes et éphémères. Il est toutefois permis d'analyser la tendance qui s'y fait jour un peu autrement, et d'une façon théoriquement plus significative.

On peut s'y efforcer rapidement, en adoptant successivement deux points de vue: celui de l'*activation* des œuvres, au sens de Nelson Goodman, et celui de la *performance*, en intégrant une partie des suggestions de David Davies dans un ouvrage de 2004¹⁰. Nous pourrions ainsi, à titre de prolongement, reprendre la question du jugement esthétique et en proposer un réexamen.

La notion d'*activation* désigne, chez Nelson Goodman, l'ensemble des conditions auxquelles le fonctionnement d'une œuvre, comme

8. Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 2001; *Formes de vie*, Denoël, 1999; *Postproduction*, Les Presses du réel, 2004.

9. L'exemple du théâtre – et ce depuis la tragédie – suffirait à en fournir une illustration. Mais on pourrait aussi bien penser à certains aspects de la peinture et de l'iconologie de la Renaissance dans le contexte religieux. Voir Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, tr. fr. Y. Delsaut, Gallimard, 1985.

10. David Davies, *Art as Performance*, *op. cit.*

symbole, est subordonné¹¹. Ces conditions sont évidemment matérielles; elles n'en renvoient pas moins aux relations d'une œuvre avec son environnement, et, par conséquent, à un contexte matériel, mais aussi comportemental et institutionnel. En ce sens, le fonctionnalisme goodmanien se conjugue (au moins implicitement) à des *conditions pragmatiques* dont on peut se demander si elles ne nous obligent pas à reconsidérer ce que nous nous représentons comme une œuvre ou un symbole, au sens goodmanien. Bien entendu, une semblable question ne peut elle-même être dissociée de ce que nous nous représentons comme l'identité des œuvres, ce qui n'est pas le moindre aspect du problème¹². Néanmoins, le rôle que joue le contexte des conditions de leur fonctionnement, le fait que notre rapport à l'œuvre se concentre dans la part que nous prenons à ce fonctionnement, tout cela nous autorise à penser que le concept d'œuvre comme *objet* est un concept trop étroit, en ce que les conditions et les processus de fonctionnement en sont parties prenantes. Au reste, il va sans dire que les réalisations ou interventions artistiques qui font explicitement appel à une *activité* (participation) ou à une *interactivité*, comme condition de ce fonctionnement, accusent encore davantage la dimension par laquelle elles problématisent ou annulent le paradigme de l'objet tel qu'il a été précédemment défini.

L'obstacle majeur qui s'oppose à cette hypothèse est d'ordre ontologique. À faire porter le poids de l'œuvre sur ce qui, en elle, est d'ordre événementiel et/ou relève d'un processus, que devient son identité? Goodman, sur qui on peut prendre appui en allant toutefois au-delà de ce qu'il aurait été disposé à admettre, a compensé la radicalité de son fonctionnalisme par des positions qui

11. Voir les remarques de Goodman dans *L'Art en théorie et en action*, *op. cit.*, ainsi que dans «L'art en action», tr. fr. dans J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, *Esthétique contemporaine: art, représentation et fiction*, *op. cit.* Je renvoie aussi à mon étude: «Activating Art», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, hiver 2000.

12. Voir *infra*, chapitre 12, «L'identité des œuvres d'art», p. 169-179.

préservent cette identité. La thèse de l'*inscription*, pour les œuvres allographiques, constitue un élément majeur de ce rééquilibrage, et il est rassurant, si je puis dire, que le Rembrandt qui sert de planche à repasser *reste* tout de même un Rembrandt. L'honneur est sauf: celui de la philosophie et celui du sens commun.

Reste à savoir ce qui fait réellement obstacle à une position plus radicale, sinon la simple grammaire de notre concept d'art et l'ensemble des conditions et implications qui y sont incorporées, aux trois niveaux indiqués en commençant. Il est probablement inutile d'aller plus loin et de s'engager dans une entreprise de sabordage du navire sur lequel nous sommes tous bel et bien embarqués. Observons seulement que, sous ces différents rapports (et en considération des déplacements qui se manifestent dans les pratiques artistiques auxquelles j'ai fait allusion), la notion de l'œuvre comme objet se révèle sensiblement relativisée, problématisée, fragilisée, et avec elle, toute une problématique des propriétés esthétiques/artistiques dont on peut douter qu'elles parviennent à intégrer les conditions contextuelles et relationnelles dont il a été question jusqu'ici. C'est ce qui justifie un réexamen des approches habituelles des définitions de l'art, et qui plaide en faveur d'un art comme performance.

Cette position est celle de David Davies. Elle part, certes, de la considération du processus de production des œuvres, qu'elle vise à intégrer au concept d'œuvre – et en cela, elle fait appel à des conditions de type intentionnel qui ne seront pas examinées ici –, mais elle présente surtout l'immense avantage de se désolidariser du paradigme de l'objet, et, par conséquent, d'orienter l'attention du philosophe vers ce qui inscrit le travail artistique dans des *actes* qui n'en sont pas seulement les moyens, mais la *réalisation* même¹³.

13. Davies suggère de considérer les œuvres, «non pas comme les productions (contextualisées ou décontextualisées) des actes (*performance*) qui les engendrent, mais comme ces actes mêmes.» L'option qu'il adopte consiste à introduire l'idée de «centre d'appréciation» (*focus of appreciation*), là où l'on parlerait peut-être plus spontanément en termes d'objet, de structure ou de forme, solidaire d'un médium. Le «centre d'appréciation», auquel toute performance artistique est ordonnée,

Jugement et/ou expérience

La position de Davies est destinée à offrir une alternative aux définitions de l'art qui, orientées vers l'objet, échouent à rendre compte d'une dimension majeure. On peut douter de l'opportunité de la recherche d'une définition : si la mise en relief de ce que l'art *fait* est chose plus importante que l'attachement à ce qu'il *est*, et s'il faut y inclure la considération des processus et du contexte des relations qui se concentrent autour de ce *faire*, la conséquence n'en est pas tant dans la nécessité de substituer une définition à une autre¹⁴ que dans l'encouragement que nous pouvons y trouver de réexaminer notre concept du jugement esthétique, quitte à tirer, pour ainsi dire, le fil et à réexaminer tout ce qui s'y trouve étroitement entretissé.

On a évoqué, en commençant, les principaux caractères qui paraissent être ceux du jugement esthétique, dans sa double fonction attributive et évaluative. On pourrait dire, à la lumière des remarques qui précèdent, que, dans ce cas particulier, la forme du jugement souffre des mêmes défauts que la copule qui en est la cheville dans la logique mathématique moderne¹⁵ : le verbe «être», dans sa fonction prédicative, ne peut incorporer, à lui seul, la variété des relations qui excèdent les exigences et le type d'inférences que réclame une logique des classes. Dans le champ de l'esthétique, on peut certes avoir le sentiment que la forme de l'attribution «*x est P*» couvre, par principe, la

permet notamment de comprendre en quoi, au moins pour une certaine catégorie d'œuvres, celles-ci peuvent être appréciées *uniquement* sur la base de leur exécution.

14. Je veux dire que la propriété retenue n'est pas propre à l'art, pas plus que le fait de concentrer les propriétés sur un objet.

15. Pour Bertrand Russell, qui a tout particulièrement attiré l'attention sur cette question, la méthode analytique en philosophie est subordonnée à une étude des relations. La plupart des relations impliquées dans nos propositions sont irréductibles à une logique des classes et à des jugements de type prédicatif. Bien qu'on n'ait pas l'habitude d'y prêter attention, tant le discours sur l'art reste étranger à ce genre de considération, il n'en va pas différemment dans le domaine artistique et dans celui de la critique d'art. Voir Bertrand Russell, *Problèmes de philosophie*, tr. fr. F. Rivenc, Payot, 2005, chap. 10, par exemple.

variété des jugements pouvant être énoncés. Il s'agit toutefois d'une conviction qui ne tire sa force que de la valeur paradigmatique prise à nos yeux par le jugement de goût. En adopter le principe reviendrait curieusement à admettre que les énoncés ayant pour objet les pratiques artistiques et les réalisations qu'on leur doit s'inscrivent dans une logique des adjectifs esthétiques du genre: «beau», «magnifique», «émouvant», «intéressant», que sais-je ? dont on voit bien qu'ils reconduisent invariablement à ce qu'éprouve un *sujet* dans des circonstances données et à propos d'un *objet* donné. Non seulement une telle logique reproduit un dualisme (sujet/objet) que plus d'une pratique artistique, parmi celles qui s'actualisent sur un mode interactif excédant cette sorte de face à face, tend à exclure ou à relativiser, mais elle ne nous donne que très peu de chances de restituer toute la complexité des relations auxquelles celles-ci font appel dans l'expérience qu'elles rendent possible. Cette complexité elle-même, lorsqu'elle est impliquée dans le processus d'activation des œuvres, ne peut évidemment s'exprimer dans un jugement qui condenserait en lui les ressources du discours – dût-il faire appel à un autre type de relation; c'est plutôt dans la description et l'analyse qu'il est possible d'en offrir que la variété des relations que cette complexité mobilise est appelée à se manifester, ou plutôt, à être mobilisée à son tour, de manière à en offrir une compréhension qui en constitue la finalité sous-jacente. Au schème de l'*objet* et à la logique de la prédication, il convient alors de substituer un type d'analyse que laissaient entrevoir les remarques de Wittgenstein lorsqu'il s'attachait à montrer, d'une part, que «les adjectifs esthétiques ne servent à rien», et, d'autre part, qu'il existe plusieurs manières, et non pas une seule, de comprendre et de parler des objets offerts à notre appréciation. Au regard de celles-ci, le paradigme du jugement de goût paraît bien pauvre; il laisse inévitablement de côté les multiples possibilités de description que la dimension proprement artistique des mêmes objets autorise ou réclame. Il ne s'agit, bien entendu, que d'une analogie, mais le défaut du modèle considéré n'est pas seulement de contribuer à la réification qu'il favorise inévitablement par sa forme attributive; si tel était le cas, il suffirait probablement d'y voir

l'expression d'une visée s'appliquant à ce que Davies nomme un «centre d'appréciation». En fait, si l'acte critique ne peut être qu'illusoirement conçu sur ce modèle du jugement esthétique, c'est parce qu'il engage nécessairement toutes les dimensions par lesquelles les réalisations artistiques ne peuvent être pensées sur le modèle d'un objet, y compris là où, selon toute évidence, nous avons pourtant (aussi) affaire à des objets. On dira que, cependant, l'acte critique ne peut être privé de sa dimension d'évaluation, et que celle-ci se traduit nécessairement dans un jugement qui attribue une valeur à un objet ou à ce qui en tient lieu, même lorsque c'est la réalisation – la performance – qui en constitue le point d'application, d'où la pertinence de la notion de «centre d'appréciation» chez Davies ou de «candidat à l'appréciation esthétique», dans les définitions institutionnelles de l'art.

Par rapport à ce qui a été suggéré jusqu'ici de la complexité des réalisations artistiques et de leur double polarité objective et relationnelle, il semble donc opportun de réviser notre conception de l'acte critique et de se refuser à dissocier ce qui relève de l'*évaluation* de ce qui relève de la *compréhension* ou de l'*interprétation* – ne parlons même pas de *description*¹⁶. Plus exactement, il ne peut y avoir d'évaluation qui ne soit solidaire d'une interprétation, et réciproquement. Ce cercle n'est pas un cercle; il n'y a même pas lieu d'y voir une variante du cercle herméneutique; il signifie simplement que l'art demande à être *compris* pour être *apprécié*, qu'il ne peut être apprécié sur la seule base du rapport à un objet qui serait pourvu de qualités *idoines*, et, de surcroît, que cette compréhension / appréciation ne se dissocie pas non plus de la part que nous prenons au *fonctionnement* de l'œuvre, sur le mode de ce qu'il faut se représenter comme une *interaction*.

Inutile, pour cela, de penser au cas des œuvres délibérément interactives, au sens où on en parle aujourd'hui¹⁷. Elles ne sont

16. Je tente de m'en expliquer dans «Quelle critique? Quels critères?», *L'Étrangère*, numéro spécial sur la critique, Bruxelles, La Lettre volée, déc./janv. 2004/2005.

17. Voir le colloque *Jouable: Art, jeu et interactivité*, Haute École d'Arts appliqués, Genève, 2004.

probablement pas d'une essence différente des autres, contrairement à ce que pensent ceux qui s'en remettent à la spécificité supposée du médium (vieille histoire). Pensons plutôt à ceci que le jugement ne peut être qu'une coordonnée de l'*expérience esthétique*, et, au demeurant, d'une expérience qu'il n'y a pas lieu de se représenter comme appartenant à l'horizon de ce qui est vécu par un sujet, mais plutôt (même si cela ne les exclut en rien) comme un jeu d'interactions ou de transactions, comme le suggérait Dewey dans son livre *L'Art comme expérience*. Un tel concept demanderait certes à être affiné, ne fût-ce que pour tenir compte de la part du langage, mais il convient assez bien à ce que je me suis efforcé de mettre en relief à partir d'une réflexion sur le fonctionnement des œuvres et sur ce que la notion de jugement, sauf à être révisée en profondeur, ne permet pas réellement de prendre en compte. On peut y voir l'expression d'une conviction semblable à celle de Wittgenstein lorsqu'il observe, dans ses *Leçons sur l'esthétique*¹⁸, que tout jeu de langage communique avec l'ensemble de nos jeux de langage, ce qui implique précisément la nécessité, pour qui veut comprendre ce qui est en œuvre dans les pratiques artistiques, voire dans une œuvre, d'examiner la nature des relations et des conditions pragmatiques de réalisation et de fonctionnement dans lesquelles elle s'inscrit et qui la constituent comme telle.

Le défaut du *jugement* esthétique, c'est d'être un jugement *esthétique* et, en favorisant l'attribution et l'évaluation, de rester subordonné à une relation simple sujet/objet, elle-même solidaire d'une tendance « contemplative » ou « intellectualiste » dont les philosophes pragmatistes ont montré, à juste titre, qu'elle faisait nécessairement s'évanouir dans un éther apparemment bienfaisant la dimension dynamique de toute expérience, et qui ne se dissout qu'illusoirement dans des *objets*.

Je conçois que ces remarques ne permettent pas de résoudre, loin de là, les problèmes que pose la nécessaire révision, à mes yeux, de

18. Ludwig Wittgenstein, « Leçons sur l'esthétique », *Leçons et conversations*, tr. fr. J. Fauve, Gallimard, « Folio essais », 1992.

la notion de jugement esthétique. Une question que j'ai délibérément laissée de côté, en mettant pourtant en relation le jugement avec la nature de ce qu'il vise et de ce qu'il manque, concerne l'acte critique et ce qu'il semble présupposer, en amont, dans sa fonction d'évaluation. Le fait est que la critique ne s'exerce généralement que sur des réalisations artistiques qui ont en quelque sorte déjà passé le test de « candidat à l'appréciation », de sorte que la question de l'évaluation ou de la reconnaissance pose encore d'autres problèmes, et à un autre niveau¹⁹. Mais ce niveau n'est probablement pas étranger aux instances avec lesquelles il a été permis de mettre en relation le jugement esthétique, ainsi que les modalités et les conditions qui en sont parties prenantes dans les contextes qui nous sont familiers. Simplement, ce que cela nous indique, c'est la nécessité, en matière d'évaluation, au regard des valeurs qui sont en œuvre dans les conditions de la reconnaissance esthétique, de prolonger l'analyse bien au-delà de ce qui s'exprime dans des jugements expressément et publiquement énoncés²⁰.

Au point où nous en sommes – celui d'un réexamen de la notion de jugement esthétique et des « objets » qui lui sont rapportés –, on se demandera s'il n'y a pas lieu de faire un pas de plus, et de considérer cette notion comme obsolète. Après tout, on peut être tenté de penser qu'elle présente plus d'inconvénients que d'avantages et que sa seule justification tient au fond, d'abord, à ce qui semble en faire l'expression canonique de la critique d'art, et ensuite, à l'idée qu'une œuvre demande à être appréciée et que cette appréciation doit s'exprimer dans des adjectifs esthétiques. De ces adjectifs, Wittgenstein prétendait qu'ils ne servent à rien. Il serait probablement vain de penser que l'on peut aisément en éradiquer l'usage. Mais

19. Un aspect du problème tient notamment à ce que l'usage du concept « art » est un usage déjà évaluatif, avant même qu'une évaluation caractérisée ait été exprimée. Cette évaluation « primitive » se situe en amont de l'acte critique, bien que celui-ci puisse, bien entendu, la questionner.

20. Voir les intéressantes remarques de Rainer Rochlitz dans *Les Définitions de l'art*, Jean-Pierre Cometti (dir.), La Lettre volée, 2004.

il est clair que l'acte critique, comme nous avons tenté de nous en convaincre, n'a rien à attendre du jugement esthétique, et qu'il peut aisément en être dissocié, comme il l'est, de fait, dans la critique effective, et cela depuis longtemps. On a été amené, ces derniers temps, à déplorer un déficit de critères d'évaluation dans la critique professionnelle. N'y a-t-il pas, à la source de cela, un malentendu essentiellement lié à ce que la finalité de la critique ne peut pas être d'apprécier le degré de réussite d'une œuvre indépendamment de la compréhension et des interprétations qu'elle en propose? Ces critères en sont eux-mêmes indissociables. On peut évidemment regretter qu'ils ne soient pas explicités ou argumentés, ce qui est autre chose; mais on peut difficilement s'attendre à ce qu'ils jouent un rôle tel qu'ils puissent être détachés des démarches qui, en s'explicitant comme telles dans des réalisations données, en appellent surtout à notre faculté d'y prendre part dans une expérience, plus que dans une relation simple qui s'exprimerait elle-même dans des énoncés simples comme ceux qui se rapportent à des objets.

Ce qu'il faut ajouter, avant d'en terminer, c'est que la critique, dans les formes complexes qu'elle prend ou peut prendre, présente le caractère d'un rapport à l'art qui n'est pas celui de la philosophie ou de la théorie, bien qu'elle soit obligée de leur emprunter beaucoup. C'est là que réside le paradoxe et la spécificité de l'acte critique, le fait qu'il représente une façon de travailler sans filet, et qu'il a, avant tout, affaire à des *usages*. Excepté cela, ou plutôt pour cette raison, il lui faut sans cesse regarder bien au-delà des «objets» esthétiques, jusque dans leur environnement, et, par conséquent, explorer les liens que nos pratiques artistiques nouent en permanence avec ce qui est étranger à l'art, je veux dire ce qui appartient à l'art à un moment donné de l'histoire. Les seuls obstacles qui s'opposent à cela sont ceux des conditions qui tendent à tracer autour de l'art un cercle sacré qui n'est que la contrepartie de son statut autonome dans notre culture, même si cette autonomie n'a guère cessé d'être ébranlée par les pratiques artistiques elles-mêmes, comme elle l'est encore aujourd'hui.

4. L'ARGENT N'A PAS D'ODEUR

Elle est le domaine de la production pure, ex nihilo, elle fait avec des mots et des gestes ce que les techniques font avec du travail¹.

La réification qui frappe notre rapport à l'art peut être utilement mise en rapport avec les multiples facettes de notre rapport à l'argent. D'un simple point de vue historique ou anthropologique, l'art et l'argent entretiennent des rapports complices et ambigus. Plus généralement, à l'un et à l'autre, on attribue une valeur, et cette valeur tend à être à elle-même *sa propre fin*. L'amateur d'art partage ainsi avec qui aime l'argent la propriété de les aimer *pour eux-mêmes*, et non pas en vue d'une *autre fin*. À côté de cela, l'art possède, aux yeux de qui l'apprécie, une valeur *propre* qui n'est pas celle d'une marchandise, ce qui explique pour une large part l'hostilité naturelle des artistes à l'égard des bourgeois et des philistins. L'argent, lui, est, au contraire, l'instrument même de l'échange des marchandises; il en est *l'équivalent général*, et, à ce titre, rien ne semble lui être étranger, sinon la gratuité, l'innocence, le don qui ne se soucie d'aucune contrepartie ou la seule dépense en pure perte, sans espoir de profit².

1. Marcel Mauss, à propos de la magie, « Essai sur la magie », *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950.

2. L'argent, note Marx, a le pouvoir de « changer l'idée en réalité et la réalité en simple idée ». *Manuscrits économique-philosophiques, Œuvres II*, tr. fr. M. Rubel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 117.

Nous pourrions poursuivre de la sorte et tracer ainsi les contours de ce qui apparente l'art à l'argent, tout en les situant respectivement dans deux mondes ou deux types de choix qu'on a coutume de tenir pour radicalement étrangers, voire hostiles l'un à l'autre. On ne peut toutefois oublier que les œuvres d'art s'achètent et se vendent, que l'argent – entendez: la monnaie – est l'instrument de cet échange, et qu'il doit donc bien y avoir un rapport entre la valeur (esthétique-artistique) attribuée à une œuvre et son prix, c'est-à-dire ce qu'elle *coûte*, pour qui la vend ou, parallèlement, souhaite l'acheter.

Ces rapports méritent d'être débrouillés. Ce qu'il s'agit de comprendre – au moins partiellement –, c'est d'abord l'ambiguïté des rapports de l'art et de l'argent. Mais on peut aussi essayer de saisir, par ce moyen, la nature du rapport existant entre la valeur qu'on attribue à une œuvre, et son prix. Sur quoi repose exactement ce rapport? Les seuls mécanismes de l'offre et de la demande peuvent-ils nous en fournir une explication? Ou, si l'on veut, cette explication peut-elle être seulement économique?

À supposer que tel soit le cas, il faudrait, de toute façon, se donner les moyens de comprendre pourquoi la demande se porte vers tel ou tel type d'œuvre, à tel ou tel moment. C'est pourquoi ces réflexions s'engageront d'abord dans une autre direction, celle d'une enquête philosophique, et plus précisément *ontologique*, qui anticipera sur les réflexions des chapitres consacrés spécifiquement à l'ontologie des œuvres d'art³. Cela nous permettra de mieux comprendre non seulement la nature du rapport de l'art à l'argent, mais aussi un certain nombre d'aspects qui concernent les conditions du marché de l'art, et la solidarité qui le lie à un certain type de production artistique, voire à un «âge de l'art».

3. Voir *infra*, chapitres 10, 11 et 12, p. 133-179.

Voici une première hypothèse. Elle est tout à fait simple, peut-être trop : l'art et l'argent sont *de même nature*, et leur nature est justement *de ne pas en avoir*.

Qu'associons-nous au concept d'une œuvre d'art ? Très sommairement, des propriétés d'un genre spécifique – qui ne sont pas celles des autres objets – et une valeur qui nous semble étroitement liée à ces propriétés. Ces propriétés sont-elles de nature physique ? Sont-elles des propriétés de forme ? Il est clair que toutes les œuvres auxquelles nous pourrions penser possèdent bien de telles propriétés, mais la question est moins de savoir si elles les *possèdent*, et lesquelles nous semblent les plus importantes ou les plus déterminantes, que de savoir en quoi et jusqu'à quel point elles sont *artistiques*, c'est-à-dire de nature à définir ce qu'est une œuvre d'art, d'une manière, disons, *intrinsèque*⁴. Il est significatif, sous ce rapport – et bien que cela n'entre pas directement en rapport avec le sujet du présent chapitre –, que le concept même d'*œuvre*, étroitement lié au concept de *chef-d'œuvre*, comme Hans Belting l'a montré, en ait épousé le caractère *invisible* en se vidant peu à peu de sa substance matérielle ou sensible, au profit de la seule pensée⁵.

Si nous réfléchissons, nous nous apercevons que ce qui constitue à nos yeux un objet comme de l'art, c'est plutôt un certain type de fonctionnement ou d'usage que les propriétés que toutefois nous lui attribuons. Comme nous y avons déjà insisté, dans la ligne de Nelson Goodman, un objet est de l'art *quand* il fonctionne comme de l'art, ou encore, de manière plus wittgensteinienne, lorsque nos *usages* le

4. C'est toute la question des propriétés esthétiques et/ou artistiques, cruciale pour toute ontologie des œuvres d'art, tout en étant étroitement liée aux conditions dans lesquelles elles peuvent être objets d'une expérience et d'une reconnaissance spécifiques.

5. Cf. Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, tr. fr. M.-N. Ryan, Jacqueline Chambon, 2003. Ce caractère «invisible» de ce qui fait de l'art qu'il est de l'art est au centre des réflexions de Danto depuis *La Transfiguration du banal*.

qualifient comme tel, c'est-à-dire lui donnent ce sens-là et tout ce qui peut s'en inférer quant à la compréhension que nous en avons⁶.

En termes de *propriétés*, cela ne signifie pas du tout qu'il faille renoncer à voir dans les *objets* que nous considérons comme de l'art des objets dépourvus de propriétés spécifiques; cela nous invite plutôt à en réinterpréter le sens, et cela, de deux manières au moins. En premier lieu, les propriétés attribuables à une œuvre (à ces objets singuliers que nous classons dans cette catégorie) ne sont pas – c'est précisément l'erreur que nous commettons le plus souvent – ce qui qualifie cette œuvre comme œuvre; c'est plutôt *parce que* tel objet se voit attribuer le caractère d'une œuvre d'art que ses propriétés en héritent. Prenons rapidement un exemple. Soit une couleur: les bleus de Matisse ou ceux de Cézanne, voire de Klein. On pourrait les inscrire dans une longue histoire de cette couleur, depuis le moment, par exemple, où les bleus se sont substitués à l'or dans les fonds peints des tableaux de la Renaissance. L'or est un métal, de couleur et de connotations caractéristiques; le bleu est un pigment, qui possède aussi des connotations caractéristiques, un sens, si l'on veut, et même des virtualités esthétiques, mais aucun métal, aucune couleur ne sont en eux-mêmes artistiques, qu'on en juge à partir de leur état naturel ou de leur nature artefactuelle.

En revanche, les ors de Klimt, les bleus de Matisse ou de Cézanne sont des propriétés artistiques des œuvres qui en mobilisent les ressources. Et ces ressources sont alors entièrement subordonnées, à la fois à l'usage que le peintre en fait et aux conditions de fonctionnement et d'activation des œuvres en un lieu donné et par rapport à un public donné qui, lui-même, sera apte à y reconnaître telle ou telle possibilité significative. En d'autres termes, le bleu des figures de Matisse est bien une propriété *artistique* des œuvres concernées, mais, paradoxalement, il ne l'est pas en tant que

6. Cf. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, *op. cit.* Sur Wittgenstein et sur une approche en termes d'usages, je renvoie à J.-P. Cometti, *Art, modes d'emploi*, La Lettre volée, 2000.

couleur. Et je ne peux même pas considérer que cette propriété est ce qu'on appelle une propriété dispositionnelle, car si, lorsque je plonge un morceau de sucre dans l'eau, il fond, lorsque je place *La Joie de vivre* de Matisse devant un regard pris au hasard, je ne suis absolument pas assuré que le type de propriété dont je parlais produira un effet du genre «appréciation esthétique».

Ne nous attardons toutefois pas exagérément sur ce point. Il en découle quelque chose de très simple: les œuvres d'art sont des objets *sociaux*, entendons, des objets dont les propriétés sont liées à un type de *reconnaissance* particulier, en relation avec des *usages* particuliers. Elles possèdent bien des propriétés qu'elles ne partagent pas également avec tous les autres objets, mais ces propriétés sont indissociables du type de reconnaissance dont ils bénéficient. Remarquons bien que cela ne les prive nullement de réalité, bien au contraire, mais cette réalité, ils ne la doivent ni à la nature ni à quelque relation privilégiée avec l'absolu. En ce sens, ils sont *sans qualités*⁷.

Allons cependant un tout petit peu plus loin. La thèse qui précède ne se recommande pas seulement d'un certain nombre d'arguments, disons, philosophiques, dans lesquels on pourrait être tenté de voir des arguties. Elle trouve une illustration, et même plus que cela, dans un grand nombre de pratiques artistiques qui se sont précisément délibérément tournées vers des ressources d'usage, en modifiant profondément notre concept de ce qu'est une œuvre d'art. On pensera évidemment à l'héritage duchampien, mais pas seulement, comme nous y reviendrons un peu plus loin.

C'est ce qui nous permet de faire un pas de plus, et de mettre plus clairement en évidence ce que l'art partage avec l'argent. Les objets culturels, en tant qu'objets sociaux (dont la réalité est sociale), sont des objets symboliques, ce qui signifie que les propriétés que nous leur attribuons reposent intégralement sur ce qui se constitue

7. Voir Rainer Rochlitz, «Définitions théoriques et définitions pratiques de l'art», in J.-P. Cometti (éd), *Les Définitions de l'art*, La Lettre volée, 2004; et J.-P. Cometti, *L'Art sans qualités*, Farrago, 1999.

dans l'échange, non pas seulement sur l'usage, donc, en un sens qui serait dissocié de tout contexte social, mais sur des usages partagés, conjugués, exactement comme pour le langage dans les jeux de langage wittgensteiniens⁸.

On peut penser ici à ce que l'anthropologie, depuis l'*Essai sur le don*, de Mauss, a mis en évidence à sa manière⁹. Ce qui permet d'investir un objet ou une personne de qualités, voire de vertus spécifiques – d'un pouvoir magique, par exemple –, c'est un certain corps de croyances et d'actes (de rituels, par exemple), partagés et constamment actualisés dans une communauté donnée. Comme le suggérait Lévi-Strauss dans un essai sur la magie fortement inspiré par Mauss, la condition de l'efficacité de la magie, c'est la croyance à la magie¹⁰. On peut assez aisément transposer dans le champ esthétique ce que Mauss ou Lévi-Strauss ont suggéré à ce sujet, mais le plus important que nous ayons à en retenir, c'est le caractère de l'*échange*: les propriétés qui caractérisent à nos yeux les œuvres d'art sont des propriétés symboliques dont la réalité est celle de l'échange (entendons: une certaine catégorie d'échanges), et c'est ce qui les constitue comme telles¹¹.

Mais cette thèse est encore insuffisante, car nous pourrions en dire à peu près autant d'une foule d'objets qui ne bénéficient pourtant pas

8. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, tr. fr. F. Dastur (dir.), Gallimard, 2005.

9. Marcel Mauss, « Essais sur le don », *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950.

10. Claude Lévi-Strauss, « Magie et religion », *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.

11. Mauss écrit significativement, dans l'« Essai sur le don », in *Sociologie et anthropologie*, *op. cit.*: « Les *vaygu'a* des Trobriand, bracelets et colliers, tout comme les cuivres du Nord-Ouest américain ou les *wampun* iroquois, sont à la fois des richesses, des signes de richesse, des moyens d'échange et de paiement, et aussi des choses qu'il faut donner, voire détruire [...]. Mais comme ils servent déjà de signes monétaires, on a intérêt à les donner pour pouvoir en posséder d'autres à nouveau, en les transformant en marchandises ou en services, qui se transforment à nouveau en monnaie. On dirait vraiment que le chef trobriandais procède à un lointain degré à la façon du capitaliste qui sait se défaire de sa monnaie en temps utile, pour reconstituer ensuite son capital mobile. »

du même type de reconnaissance. Or, de ce point de vue, la situation est exactement analogue à celle de l'argent. Voyons ce qu'il en est.

De l'argent, c'est une banalité de dire que c'est une marchandise. Et, en ce sens, il en partage les propriétés: il s'achète et se vend, ce qui suppose qu'il possède une valeur, et il fait l'objet des mêmes comportements et des mêmes convoitises (bien entendu, cela vaut également pour l'art). Le problème, comme pour la marchandise, est celui de sa valeur. L'économie politique classique, depuis Adam Smith jusqu'à Ricardo et à Marx, a montré que cette valeur n'était nullement liée à l'usage, mais à l'échange, ce qui veut dire, très exactement, qu'une marchandise ne possède pas la valeur qu'on lui attribue en raison de telle ou telle propriété physique ou en rapport avec tel ou tel besoin, mais en raison, ou bien du réseau des échanges dans lequel elle trouve sa place, à un moment donné, ou bien en raison du travail qui s'y trouve investi, ce qui, de toute façon, renvoie à des configurations sociales de l'échange, puisque le travail est lui-même une marchandise¹².

Mais l'argent n'est pas une marchandise comme les autres – de même qu'une œuvre d'art n'est pas un objet comme les autres. L'argent est un équivalent général, c'est-à-dire ce par quoi toutes les marchandises deviennent potentiellement échangeables les unes contre les autres. L'échange est donc bien ce qui en constitue la réalité, mais cette réalité est infinie et potentielle, ce qui lui confère des vertus que nulle autre marchandise ne possède, excepté peut-être, précisément, les œuvres d'art.

Juste un mot, à ce sujet. On dit que, dans un passé lointain et dans certaines communautés, l'art a rempli cette fonction d'équivalent¹³. Ce ne peut pas être un hasard. Pourquoi? Parce que, pour que cela soit possible, il faut que ce qui sert ainsi d'équivalent ne soit pas associé

12. Ces thèses sont, il est clair, celles de Karl Marx dans *Le Capital*, livre 1: «La marchandise». Je les adopte telles quelles.

13. Cf. Thomas McEvelley, *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, tr. fr. C. Bounay, Jacqueline Chambon, 1994; et *infra*, chap. 5, p. 71-81.

à *un seul* usage ou un seul type d'usage. Il faut en quelque sorte, pour paraphraser Emmanuel Kant, qu'il puisse être apparenté à une « finalité sans fin » et présente, en quelque sorte, une absence d'« intérêt ». Pas question de jouer ici sur les mots ou d'entretenir, à ce sujet, une confusion. Le caractère « désintéressé » traditionnellement attribué à l'art depuis Kant, et qui aboutit, d'une certaine manière, à l'absolu romantique et à quelques autres dérivés, tient essentiellement à ce qu'aucune fonction particulière, aucun usage particulier n'est supposé pouvoir en épuiser le sens. Or c'est exactement ce qui se passe avec l'argent : il échappe à la fonction et à la signification particulières, toujours limitées, qui sont le lot de tout outil ou de toute marchandise. Aussi peut-il faire l'objet d'appréciations diverses, qui sont également très proches de celles dont l'art est également l'objet (sauf lorsqu'il est précisément subordonné à des fins spécifiques, rituelles, religieuses ou politiques, voire privées). Ces appréciations oscillent entre l'attribution, à l'argent, d'un caractère abstrait (et rien n'est plus abstrait, en effet, que l'argent) ou d'un caractère magique et envoûtant.

Pour le philistin, l'art présente un caractère qui le soustrait à la vie et aux appréciations qui permettraient de lui attribuer un prix. Pour l'artiste ou pour l'esthète, l'argent possède un caractère abstrait qui le prive également des vertus de la vie, et qui épouse l'abstraction du monde dans lequel seul l'art offre une poche de résistance. En même temps, toutefois, ce qui soustrait ainsi l'art et l'argent à l'appréciation et aux critères communs est ce qui contribue à les investir d'une signification qui s'illustre à la fois, et de façon très semblable, chez l'esthète et chez quiconque succombe à la fascination de l'argent.

Dans le cas de l'argent, cette fascination est liée à ce que Marx a justement appelé le fétichisme de la marchandise¹⁴. L'argent fascine en ce qu'il peut indifféremment et infiniment se substituer

14. Karl Marx, *Le Capital*, *op. cit.*, ainsi que les *Manuscrits économique-philosophiques* de 1844, *op. cit.*

à tout ce qu'il permet d'acheter, au point, comme l'ont successivement souligné Shakespeare et Marx, de subvertir et de renverser toutes les valeurs que l'on pourrait tenir pour naturelles¹⁵. Mais du coup, ce qui se réfléchit dans l'argent n'est rien d'autre que la configuration et, en un sens, la réalité des échanges dans le système desquels il joue le rôle qui est le sien. C'est pourquoi – en même temps – il y a en lui quelque chose de divin, d'immatériel et d'inépuisable qui confère à qui le possède un pouvoir que ne possède aucune autre marchandise, et c'est aussi pourquoi, se parant ainsi de toutes ces vertus, il devient objet d'adoration fétiche, comme objet, cette fois, doté d'une incommensurable valeur¹⁶.

Mais sa valeur, l'argent ne la possède en fait que dans le circuit de l'échange. Il ne possède aucune valeur en lui-même. Hors de l'échange, quelles que soient les illusions qu'il nourrit, il ne possède aucune valeur. Il en va exactement de même pour l'art, mais, dans les deux cas, l'illusion produit des effets inverses : rien n'a plus de prix à nos yeux que l'argent ; et rien n'a plus de prix, à nos yeux, que l'art, valeur qui se matérialise dans l'objet : la monnaie dans un cas, l'œuvre, dans l'autre.

On ne s'étonnera évidemment pas que, en même temps, cette valeur soit tenue pour *invisible*, se prêtant ainsi à toutes sortes de comportements occultes. Mais cette invisibilité n'est que la contrepartie de leur nature sociale, de ce qui, en eux, est hérité de l'échange. On peut dès lors saisir, comme pour l'argent, ce qui distingue l'art, sous ce rapport, de tous les objets culturels de statut comparable. L'art – pour dire les choses sommairement – en constitue la substance sublimée (la psychanalyse ne le tient-elle pas pour une source inégalable de sublimation des instincts). Soyons toutefois plus précis : *l'art, qui n'a de réalité que dans l'échange, est, de tous les objets qui partagent avec lui cette propriété, celui qui en exprime le mieux et de la façon la plus pure le caractère essentiel, pour ne pas dire*

15. Karl Marx, *Manuscrits économique-philosophiques*, op. cit., « L'argent ».

16. Durkheim attribuait une origine religieuse à la valeur économique.

*sacré*¹⁷. Tel est peut-être son seul et véritable objet, ce qui permet de comprendre la place qu'il a toujours tenue, à côté de la religion, dans toutes les cultures, à toutes les époques. Et, en ce sens, il présente certainement les caractères de ce qui définissait, aux yeux de Hegel, la substance même de l'Esprit¹⁸.

Objectivation et fétichisme

J'ignore jusqu'où cette parenté de l'art et de l'argent peut être légitimement poussée, mais, avant de poursuivre sur le terrain de la valeur, on observera que le fétichisme (de la marchandise) en constitue un aspect majeur, pour des raisons qui ne sont pas indifférentes.

Premièrement, l'objectivation des échanges et des rapports humains qui en constitue la source paraît être une condition des possibilités de l'échange. Celui-ci ne semble en effet pouvoir se produire que dans des formes objectivées. Dans le *potlatch*, par exemple, qui a tant inspiré Mauss dans sa théorie du don, les groupes concernés échangent des politesses, mais les cadeaux et les dépenses qui leur sont liées en constituent un moment et une dimension (leur face objective) indispensables. Dans le cas de l'argent, c'est la monnaie qui constitue la forme et l'élément objectif de la valeur; dans le cas de l'art, c'est évidemment l'œuvre. Ces échanges sont de nature symbolique, mais le symbole doit s'incarner dans un objet, quelque chose qui soit le *porteur* du signe.

Deuxièmement, s'agissant d'art, pour que l'échange ait lieu, il faut non seulement qu'il passe par la médiation d'un objet, mais aussi qu'il présente une *commune mesure* avec ce qui en évalue le prix. La

17. «La circulation des biens, écrit encore Mauss, suit celle des hommes. Au fond elle est la même.»

18. À ceci près que, comme le suggère Musil dans *L'Homme sans qualités* (*op. cit.*, t. I, chap. 40, p. 185), «l'esprit n'a pas d'esprit»; il n'est en rien «substance», au sens où on l'entend habituellement.

question est ici à peu près la même que celle qui conduit à substituer la « valeur d'échange » à la « valeur d'usage » dans la compréhension des phénomènes économiques en général. Entre les valeurs d'usage des objets, il n'y a pas de commune mesure. Pour qu'ils puissent s'échanger, il faut leur prêter une propriété commune qui ne peut être que leur valeur d'échange¹⁹.

C'est à peu près la même chose pour l'art. La valeur d'une œuvre, considérée du seul point de vue de celui qui l'aime ou la possède, est incommensurable (littéralement parlant), et c'est pourquoi il est dépourvu de sens, en fait, de parler à ce sujet de « valeur²⁰ ». Une œuvre n'a un prix que pour autant qu'elle peut être *publiquement* appréciée, mais le fait qu'on tienne les œuvres d'art pour uniques devrait rendre cette appréciation impossible. C'est pourquoi la considération des propriétés qu'on leur prête ne peut entrer, à cet égard, en ligne de compte.

On pourrait croire qu'on est ici en plein paradoxe. Mais ce paradoxe n'en est un que pour qui cède précisément à l'objectivation illusoire des propriétés des œuvres. Le réalisme esthétique en est la forme idéalisée et achevée²¹. Il en va ici, une fois de plus, comme de l'argent qui n'a de valeur que dans l'usage. Ce qui donne une valeur aux œuvres d'art, c'est la place qu'elles occupent – et cette place n'est évidemment jamais fixe, ce qui justifie, du même coup, les variations parfois exubérantes du marché – dans un réseau d'appréciations et de reconnaissance qui met en présence des *objets* – les œuvres – et des *agents* (les artistes et le public) dans une structure

19. C'est le raisonnement même de Marx dans sa critique d'Aristote, à qui il reproche d'avoir ignoré la valeur d'échange. C'est aussi le principe des « classiques » (Smith, Ricardo), chez qui Marx a puisé son inspiration.

20. Il en va ici comme du « langage privé » chez Wittgenstein. La seule considération des états mentaux d'un sujet ne saurait avoir valeur de réponse.

21. Voir Roger Pouivet (dont je me sépare sur ce point), *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Jacqueline Chambon, 1999, ainsi que Eddy M. Zemach, *La Beauté réelle. Une défense du réalisme esthétique*, tr. fr. S. Réhault, Presses universitaires de Rennes, « Aesthetica », 2005.

nécessairement triangulaire qui intègre un ensemble complexe de paramètres culturels et sociaux.

L'idée que la valeur d'une œuvre pourrait dépendre de ses propriétés intrinsèques n'est malheureusement que l'expression théorique d'une illusion qui prend sa source dans l'objectivation et la fétichisation des usages auxquels le sens que nous lui accordons est subordonné. C'est pourquoi – en raison même d'une identité de nature – le prix d'une œuvre – la conversion de sa valeur en une quantité de monnaie – n'est nullement l'expression d'un rapport arbitraire ou contre nature, mais sa mesure même. La valeur d'une œuvre, c'est le prix qu'elle coûte, et tout ce qui nous semble s'inscrire dans une autre dimension n'est que l'expression d'une croyance typique – peut-être nécessaire, pourquoi pas – qui tient à un rapport subjectif dont on ne peut faire totalement l'économie, ainsi que des inévitables variations qui marquent les modes de reconnaissance des œuvres et de leurs auteurs.

Les nouvelles économies de l'art

C'est cette commune nature de la valeur et du prix – leur identité de statut ontologique, si l'on préfère – qui explique, en raison de tout un ensemble d'autres investissements ontologiques dont nous différons l'analyse, les difficiles rapports de l'art et de l'argent, leur ambivalente complicité.

Cette commune nature est toutefois moins, en tout cas dans les formes qu'elle prend, un fait *ontologique* qu'*historique*. L'histoire des pratiques artistiques a connu des métamorphoses comparables à celles des systèmes économiques et de la mesure de la valeur.

Il a fortement été question, jusqu'à présent, de l'importance de l'objectivation des phénomènes esthétiques et économiques. Dans les deux cas, l'existence d'*objets* comme points de fixation de la valeur semble en être une composante majeure, mais le problème se pose en des termes tout à fait différents aujourd'hui, si bien que la question de la valeur de l'art et d'un marché de l'art semble en être

considérablement affectée. Avant de passer à des considérations plus générales sur l'échange, il importe d'apporter quelques explications supplémentaires sur ces différents points, car l'équivalence postulée pourrait bien en être bouleversée.

Un aspect significatif de l'objectivation de la valeur, sur un plan économique et monétaire, est celui de l'indexation de la valeur monétaire sur les réserves en or. On sait que, jusqu'à une époque qui n'est pas si lointaine, l'économie mondiale a fonctionné sur cette base, et que ce système a commencé à être menacé avec les premières crises économiques qui ont secoué le XX^e siècle. C'est que la richesse d'une nation ne s'évalue évidemment pas à la quantité d'or qu'elle possède – et à laquelle est censée correspondre la masse monétaire – mais à l'activité économique proprement dite, et à l'état d'équilibre du marché mondial. Jusqu'aux dernières décennies du XX^e siècle, la puissance industrielle des pays développés en a constitué une composante majeure. Mais ce n'est plus le cas, et l'on sait que, sous ce rapport, la richesse est devenue de plus en plus immatérielle, puisqu'elle épouse de plus en plus les formes de l'esprit et de l'intelligence, selon un autre type d'analogie vers lequel nous nous tournons plus loin²². L'argent, en ce sens, la richesse, s'évaluent désormais en des termes tout à fait différents qui, s'ils s'expriment en chiffres, dépendent de plus en plus de phénomènes qui nous échappent – on parle des « marchés » d'une manière qu'on pourrait qualifier d'animiste, et qui reproduit, à ce stade hyperdéveloppé, les schémas auxquels il était fait allusion tout à l'heure à propos de la magie – et qui s'illustrent dans des figures d'équilibre d'un système de relations et d'échanges au regard desquels l'objet ne joue quasiment plus aucun rôle, ni le travail.

Or, cette dématérialisation de la richesse a son équivalent dans le domaine artistique où, de plus en plus, les œuvres ont cessé d'être des objets définis par leurs propriétés, pour figurer davantage des pôles d'interactions et d'échanges dont la nature matérielle

22. Voir *infra*, chapitre. 9, p. 123-132.

est, pour ainsi dire, secondaire. À cet état des choses correspondent différentes théories dont il a déjà été question, et auxquelles on peut accorder une signification de symptôme. Les idées défendues par Arthur Danto, ou celles que Nicolas Bourriaud a associées à la notion d'«esthétique relationnelle» ou de «postproduction» nous en ont déjà offert une illustration²³.

Ce qui compte, c'est essentiellement ceci que cette «désobjectivation», en même temps qu'elle s'accorde avec une évolution générale qui est celle de la source et de la mesure de la valeur, déplace le champ de l'art et des propriétés esthétiques, et remet en question le «monde de l'art» dans ses composantes et ses institutions constitutives. Considérons quelques exemples afin d'en mesurer l'étendue.

Il y a quelques années, au couvent des Cordeliers, à Paris, l'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija a présenté une singulière rétrospective qui – sans que cela ait été annoncé de cette façon – ne retenait, des œuvres initialement présentées depuis une dizaine d'années par l'artiste un peu partout dans le monde, que le lieu de leur présentation, la date de celle-ci et leur titre, le tout indiqué, chaque fois, par un panneau apposé sur un mur, lequel figurait la réplique de l'espace du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, alors fermé pour travaux. La visite de cette rétrospective présentait en outre cette particularité d'être une visite guidée, conçue à partir d'indications de l'artiste, et présentée par de jeunes personnes qui y prenaient ainsi part, de manière vivante et par la parole²⁴. On peut donner à cette rétrospective paradoxale plusieurs interprétations; ce qui est sûr, c'est que l'œuvre y perdait sa dimension matérielle pour ne même plus laisser subsister, en termes d'usages, qu'un commentaire ou un récit dont la valeur tient entièrement dans le type de relation qu'il institue entre des personnes, selon les modalités d'un échange qui

23. Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, *op. cit.*; Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*

24. Rirkrit Tiravanija, *Une rétrospective (Tomorrow is another fine day)*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris (Arc), 10 février-20 mars 2005 (catalogue).

les réunit autour d'un agent médiateur, et au regard desquelles la matérialité, l'objet peut parfaitement s'évanouir pour ne plus laisser subsister que sa marque fonctionnelle.

On pourrait certes manifester des réserves à l'égard de ce type d'esthétique. Mais cela ne changerait rien au fait que, sous d'autres rapports, d'une plus grande radicalité encore, l'art y perd la face matérielle de son existence, qui était également, jusqu'ici, celle de sa valeur.

Évoquons-en, pour finir, un aspect encore plus significatif, sous le rapport qui nous a intéressés jusqu'ici, celui de ce qu'on appelle parfois l'«art en réseaux» et dont un artiste comme Paul Devautour s'est fait en même temps le praticien et le théoricien. Dans le type de pratique que désigne l'art en réseaux, l'objet ne peut être, tout au plus, qu'une figure éphémère, provisoirement fixée dans une forme, d'un procès d'échange et d'interaction qui met entre parenthèses (court-circuite) les dispositifs de la production et de la diffusion habituelles des œuvres, et jusqu'aux catégories communes d'*auteur* ou de *spectateur*. À ces catégories-là, il conviendrait en fait de substituer celle d'*agent*, en un sens qui subordonne la notion de *sujet*, non pas à un *substratum* de type psychologique ou métaphysique, mais à une composante de l'action²⁵. En outre, à la relation prototypique sujet/objet, également liée aux catégories communément en usage, se substitue celle de communautés éphémères, et peut-être de «sémantiques éphémères» dont les règles s'épuisent dans le jeu²⁶.

On a affaire, dans ces cas-là, à des pratiques qui affectent les principes mêmes du marché de l'art, en même temps qu'elles en révèlent les conditions implicites. L'échange d'objets liés à la figure de l'artiste, à des indices de rareté ou d'unicité, s'incarnant dans des

25. La mutation théorique et philosophique qui correspond à cela est en œuvre dans le livre de Vincent Descombes, *Le Complément de sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Gallimard, «Les essais», 2004.

26. Sur l'idée de «sémantique éphémère», voir Donald Davidson, «A Nice Derangement of Epitaphs», in Ernest Le Pore (éd.), *Truth and Interpretation on the Philosophy of Donald Davidson*, Oxford, Blackwell, 1986.

propriétés repérables par l'expertise, est au nombre de ces conditions élémentaires. Considéré sous cet angle, le marché de l'art apparaît comme une survivance d'un âge révolu de l'économie, en ce que non seulement, depuis longtemps déjà, les lois du marché ne portent plus exclusivement sur des objets, mais en ce que ce sont désormais les flux monétaires qui les commandent et en déterminent le fonctionnement. En un sens, les «marchés», comme on dit, se sont affranchis du fétichisme de la marchandise, peut-être au bénéfice d'autres formes de fétichisation, tandis que le «marché de l'art» lui est resté largement subordonné. Dans le cas de l'art, tout se passe ainsi comme si l'objectivation faisait obstacle à la dimension de l'échange qui cependant la fonde. La situation, à cet égard, est étroitement liée aux difficultés et aux polémiques qui, dans le domaine culturel marchand, frappent l'édition et la diffusion des livres, des disques ou des films. Les problèmes de droits d'auteur posés par les possibilités de téléchargement font clairement apparaître ce que le système marchand doit à une esthétique de l'objet et des propriétés, dans tous les sens du terme, qui a dominé notre concept de l'art. Il va sans dire que ce qui est en cause dans tout cela ne concerne en rien les ressources symboliques des œuvres ni, paradoxalement, ce qu'elles partagent avec l'argent. Mais là où la valeur – j'entends, cette fois, le prix symbolique et social – d'une chose cesse de se fixer sur des objets pouvant entrer dans un processus réglé d'échanges, on entre dans une dimension qui modifie les règles du jeu et fait apparaître ce que nos jeux – jeux de l'art, jeux d'argent, jeux de mains, jeux de vilains – doivent à une illusion constitutive de la circulation de l'art et de la monnaie, autant que des mots : celle qui conduit à donner la forme de l'objet, une forme fixe et identifiable, à l'ensemble des rapports, des actes et des usages qui en constituent la force immanente. C'est à peu près à cela que les peuples étudiés par Mauss ont donné le nom de «*mana*²⁷».

27. «Le *mana*, ce qui fait la valeur des choses et des gens. Valeur magique, religieuse, et, en même temps, sociale.» (Marcel Mauss, «Essai sur la magie», *Sociologie et anthropologie*, *op. cit.*)

5. LE DON DE RIEN

*Mais les âges d'or ont une fin: le germe de leur déclin
se trouve dans leur pureté même.*

Thomas MCEVILLE¹.

L'argent n'est qu'une forme sublimée, et donc un cas particulier de l'échange, au sens anthropologique du terme. Dans son livre *Art, contenu et mécontentement*, Thomas McEvilley a évoqué le temps où l'œuvre d'art, dont la valeur avait été imprégnée de sa fonction magique 20000 années durant, devint sa propre monnaie d'échange, au même titre que la pièce de monnaie. Ce temps, qui n'est pas si lointain à l'échelle de l'humanité, fut aussi celui où les œuvres d'art devinrent transportables et aptes à changer de mains en toute liberté.

L'histoire des œuvres doit beaucoup plus qu'on ne croit à des facteurs auxquels nous ne prêtons habituellement pas attention, mais qui n'en agissent pas moins sur notre comportement et sur la façon dont elles viennent prendre place dans notre univers privé ou public, sacré ou quotidien. Ces facteurs peuvent être matériels; ils peuvent toucher à nos ambitions, à nos appétits, aux processus de l'échange sous ses différentes formes dans un contexte social, etc. La remarque de McEvilley nous le rappelle à sa manière, mais l'indication la plus

1. Thomas McEvilley, *Art, contenu et mécontentement*, *op. cit.*, p. 8.

importante que l'on peut y voir concerne le rapport étroit qui associe plus généralement l'œuvre d'art, l'échange et la valeur.

Comme nous l'avons vu, l'art appartient à l'échange. Comme tout ce qui s'achète et se vend, il possède une valeur, c'est-à-dire un prix sur le marché. C'est un fait auquel nous sommes habitués et qui a déjà retenu notre attention, même si les rapports de l'art et de l'argent semblent prendre, aujourd'hui, un relief particulier. Un journal comme *Le Monde* ne publie-t-il pas un supplément, sous le titre : « Argent », dans lequel figure une rubrique « Art » ?

Pourtant, cet aspect des rapports de l'art et de l'argent n'est peut-être pas le plus important. Plus significativement, ces rapports semblent aujourd'hui investir les pratiques artistiques, tandis que, réciproquement, on voit le « monde de l'art » et ces pratiques artistiques comme telles devenir parties prenantes des processus économiques, d'une façon relativement inédite qui pose beaucoup de questions aux artistes, aux économistes ou aux philosophes². En se plaçant d'un point de vue très général, on pourrait dire que l'art et l'économie ont cessé de paraître étrangers l'un à l'autre, en tout cas dans la conscience que nous en avons, et que cela nous oblige à en examiner les conséquences au regard des catégories dans lesquelles nous pensions jusqu'ici. Une telle interrogation intéresse aussi bien l'artiste que le sociologue, les acteurs ou les opérateurs du monde de l'art, ainsi que quiconque réfléchit sur l'état de nos sociétés et les lignes d'évolution qui s'y font jour. Mais les questions qu'on peut être ainsi amené à se poser ne sont malheureusement pas spontanément claires.

Dans le contexte actuel, les rapports de l'art et de la culture constituent un aspect important des problèmes qui se laissent ici entrevoir. Ces rapports nous mettent en présence de paradoxes significatifs, auxquels il est permis de s'intéresser sous trois points de vue :

1. celui de l'assujettissement de l'art à la culture et, à travers la culture, à des standards marchands ;

2. Voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, op. cit.

2. celui de l'indifférenciation, qui en est l'un des effets, et qui tend à dissoudre les hiérarchies traditionnelles autant que les critères traditionnels – cette indifférenciation renforçant, à sa manière, l'identité de l'art et de l'argent;
3. l'appropriation de l'art et de la « conscience artiste » par les politiques de mondialisation et de conquête du marché.

D'une certaine manière, les perspectives qu'il est permis d'associer à ces différents aspects sont celles d'une évolution (je ne dis pas : d'une « mutation ») aux termes de laquelle l'art devient de plus en plus visiblement solidaire des formes économiques de l'échange et des enjeux financiers qui gouvernent l'économie.

L'art et l'échange

Revenons quelques instants à la réflexion de McEville précédemment mentionnée. On imagine volontiers, conformément à une représentation qui a largement fait ses preuves, que l'art et les pratiques artistiques sont constitutivement étrangers à la sphère de la circulation des marchandises et des valeurs marchandes, ou, si l'on préfère, au flux des capitaux et des valeurs. Plus de deux siècles d'esthétique et d'autonomisation de l'art n'y auront pourtant rien changé, bien au contraire : l'art, dès l'instant où il a cessé d'appartenir à la sphère de la religion et de la magie, peut-être même avant, mais sur d'autres bases et pour d'autres raisons, a noué avec la valeur et le concept même de la valeur (économique) des rapports essentiels.

Le mot « valeur », utilisé ici en pensant déjà à ce que ce mot désigne dans la sphère de l'économie, ne concerne absolument pas quelque propriété que les choses posséderaient inégalement dans la nature ou en elles-mêmes. Il n'y a de valeur – les choses, les êtres ou les événements n'ont un prix, au sens où ils sont affectés d'un coefficient de préférence ou de désirabilité – que par rapport à des préférences, des désirs et des attentes qui ne se manifestent que dans un champ social, une culture ou une forme de vie donnés,

même s'ils revêtent une signification individuelle, parfois fortement individualisée. La valeur économique n'échappe pas à la règle, bien au contraire, puisqu'elle est intégralement solidaire des formes de l'échange. Mieux, elle nous montre que *c'est l'échange qui en est constitutif*, tout comme il est constitutif du social.

Autrement dit, que l'on se situe dans une économie et une société de don, voire de don de rien, de dépense finalisée ou de *dépense en pure perte* – ceci pour ne pas entrer dans les détails qu'une perspective anthropologique nous obligerait à aborder –, c'est l'échange qui est à la source de la valeur, ce qui veut dire que la place prise par les choses dans l'économie de nos désirs, de nos besoins ou de nos préférences est strictement corrélative des possibilités de circulation qui peuvent lui être associées, à proportion du rôle qu'elle peut jouer dans les transactions ou les rapports interindividuels qu'elle permet d'actualiser. Bien sûr, le propre de la valeur économique, par rapport à l'intérêt que présente telle ou telle chose pour nous, concrètement, à tel ou tel moment, est justement de ne pas se laisser réduire à une fonction ou des propriétés locales ou strictement localisables, puisqu'en elle se résument à la fois la virtualité des échanges qu'elle autorise symboliquement, voire mathématiquement, et l'indice dont on peut les affecter en autorisant ainsi une traduisibilité générale.

On peut associer la plupart des choses autour desquelles se fixent nos intérêts et nos désirs à une valeur spécifique, apparemment liée à ce que ces choses sont et aux propriétés qui les définissent. Toutefois, comme cela a été établi de longue date, ce ne sont pas ces propriétés qui sont à la source de la constitution de la valeur. À la différence de celles-ci, la valeur est et n'est que valeur d'échange, et celle-ci possède un statut *virtuel* qui ne se réduit à aucune de ses actualisations.

Ce serait ici le lieu de réintroduire la vieille distinction de la *valeur d'usage* et de la *valeur d'échange*, en dehors de toute considération sur l'origine de la valeur³. Le seul fait important tient à ce que la

3. C'est-à-dire indépendamment de la problématique que Marx a héritée des économistes classiques, et en un sens qui pourrait associer une perspective anthropo-

seconde ne se réduit pas à la première, ce qui entraîne un certain nombre de conséquences, à commencer par celle-ci : la valeur – au sens de la valeur d'échange – n'a pas d'autre propriété que celle d'une fonction mathématique générale ; elle est constituée par l'échange, *i.e.* à la fois par les échanges auxquels elle est effectivement associée et par les échanges virtuels qu'elle rend possibles. Nous l'avons vu, ce caractère est aussi celui de l'argent et, d'une certaine manière, il caractérise les processus symboliques, constitutifs du lien social et des formes qu'il prend. C'est pourquoi les symboles ou les systèmes symboliques d'une société ne renvoient jamais à autre chose qu'à une forme de vie, toujours contingente et arbitraire en un sens, puisque ne reposant sur rien d'autre que sur elle-même, à ceci près qu'étant partagée, elle prend le visage du naturel, voire du nécessaire⁴.

Or telle est exactement la condition que vérifie l'art, à partir du moment où l'on cesse de l'associer à une fonction utilitaire ou rituelle, ou de lui prêter une signification transcendante. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant d'observer que la sacralisation ou la sublimation des œuvres d'art et des pratiques artistiques, en particulier depuis le romantisme, a épousé les formes de la sacralisation de l'argent, pour ne pas dire de sa fétichisation. On se souviendra, à cet égard, des réflexions que l'argent et la lecture d'une pièce de Shakespeare (*Timon d'Athènes*) ont inspirées à Karl Marx, dans les *Manuscrits économique-philosophiques* de 1844 : « L'argent, qui possède la qualité de pouvoir tout acheter et tout s'approprier, est éminemment l'objet de la possession. L'universalité de sa qualité en fait la toute-puissance⁵. »

L'intérêt de ces quelques lignes réside notamment dans la mise en relief d'un trait par lequel l'argent est une source inépuisable de

logique proche de Mauss à un immanentisme de l'usage inspiré des jeux de langage wittgensteiniens.

4. Voir Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Gallimard, 1961, et J.-P. Cometti, *Philosopher avec Wittgenstein*, Farrago, 2001, chap. IV.

5. Karl Marx, *Manuscrits économique-philosophiques*, in *Œuvres (Économie II)*, *op. cit.*, p. 114.

fantasmes, et par lequel il ne connaît aucune barrière. Selon une maxime précédemment énoncée, *l'argent possède toutes les qualités parce qu'il n'en possède aucune*, et c'est ce qui lui assure sa souveraineté sur les conduites humaines. C'est exactement la même chose pour l'art !

Au point où nous en sommes, la question devient toutefois celle des propriétés esthétiques⁶. Rappelons simplement ceci : les œuvres d'art ne se distinguent pas des autres sortes d'objets, de comportements ou d'événements par des caractères qui leur seraient propres et qui leur appartiendraient de façon à la fois objective et intrinsèque, mais par leur *fonctionnement* et par les qualités dont nous les investissons illusoirement⁷. C'est pourquoi elles entrent, comme telles, dans des contextes variables d'interactions, implicitement ou explicitement socialisés ; et c'est également pourquoi elles sont « sans qualités », bien que nos habitudes nous portent à leur associer des qualités tout à fait spécifiques. C'est par quoi elles sont comparables à l'argent, qui n'existe comme tel que dans sa fonction. C'est l'usage qui fait la valeur, et c'est l'usage qui fait l'art. Non pas que la valeur de l'un ou de l'autre se confonde avec sa valeur d'usage ; cette hypothèse nous ramènerait en arrière, puisqu'elle reviendrait à privilégier telle ou telle qualité. Invoquer l'usage, c'est laisser ouverte la question des utilisations, et, surtout, insister sur deux choses :

1. le fait que ni l'art ni la valeur, pour parler vite, n'existent dans les *objets* auxquels ils sont associés ;
2. le fait que leur valeur ne se fonde sur rien d'autre que sur la dimension symbolique dont ils sont investis, c'est-à-dire sur l'actualisation qu'elle autorise des échanges de toutes sortes

6. Il s'agit d'une question controversée. Je renvoie à J.-P. Cometti, *L'Art sans qualités*, *op. cit.*

7. Je donne au mot « fonctionnement » le sens que lui a donné Nelson Goodman, dans sa philosophie depuis *Langages de l'art*. Gérard Genette, dans *L'Œuvre de l'art*, a abordé cette question sous un angle qui donne une bonne idée de ses enjeux. À ce sujet, voir aussi Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, ainsi que notre chap. 12, p. 169-179.

auxquels elle est liée, échanges symboliques, en tout état de cause, qui ne sauraient être réduits ou subordonnés aux objets dans lesquels ils tendent à s'investir.

Il est probable que l'illusion objectiviste qu'on rencontre inévitablement ici soit l'expression d'une nécessité. Le jugement de goût kantien, comme jugement réfléchissant, pourrait en constituer un paradigme, en ce que l'illusion qui le porte à attribuer à l'objet ce qui appartient au sujet peut être tenue pour constitutive. En tout cas, la parenté qui se fait jour entre l'art et la valeur, sous les rapports indiqués, éclaire la question du *prix* qu'on leur associe, et, par là, les rapports qui se nouent entre l'art et l'économie.

Cette parenté permet, par exemple, de comprendre que les œuvres d'art aient pu, historiquement, remplir une fonction analogue à celle de la monnaie; elle permet également de comprendre ce que nous constatons sur le marché de l'art. Les fluctuations qu'on y observe y sont fonction des mêmes paramètres, et elles sont apparemment indexées sur les mêmes choses. Certes, nous avons parfois du mal à comprendre que des œuvres d'art puissent atteindre des prix auxquels les artistes qui les ont créées n'auraient même pas songé. Mais précisément, le fait qu'elles n'aient pas d'autre valeur que celle que leur confère l'échange rend cela possible.

Est-il besoin de le dire, le prix (parfois inouï) que nous attachons aux *objets* de l'art, le langage que nous tenons à leur sujet lorsque nous parlons de *création*, d'*œuvre*, etc., est à la mesure de ce dont ils sont privés – s'ils se caractérisaient par des qualités propres, cette valeur serait à la fois plus limitée et plus stable – et du prestige qu'ils confèrent à qui les *possède*, puisque la valeur qu'on leur accorde, celle qu'on accorde aussi à l'argent, est directement synonyme du pouvoir qu'ils confèrent. Curieusement, la vertu des œuvres d'art n'est pas dans leurs propriétés, mais dans leur absence de propriétés, dans ce qu'elles symbolisent à différents degrés et sous différents rapports. C'est probablement ce qui explique la pérennité du lien qui associe l'art et le sacré, jusque dans un contexte de désacralisation

pourtant avéré – quoique paradoxal et complexe – dans les « sociétés modernes ». Mais il s'agit aussi d'un fait de nature à éclairer les rapports de l'art, de l'argent et de la culture.

Art et culture à l'époque postmoderne

L'art et la culture ont suscité de nombreux commentaires dont le spectre va de Clement Greenberg à Pierre Bourdieu, en passant par Adorno ou les situationnistes. Ce rapport est en même temps au centre d'un certain nombre de formes de subversion ou de critique artistique, qui va lui-même de Duchamp et de ses héritiers – Cage, Fluxus, etc. – au pop art ou au free-jazz. Une chose est à peu près sûre, c'est que l'art entre en d'innombrables rapports avec ce que désigne aujourd'hui le mot « culture », c'est-à-dire avec un champ de plus en plus étendu et varié d'activités et de produits qui répondent à des demandes généralement hédonistes et/ou éducatives qui se conjuguent étrangement avec le temps dévolu au travail. Ces rapports ne sont pas simples, et ils le sont d'autant moins que cet espace apparemment protégé qu'est la culture est très fortement investi par des intérêts économiques, des formes de reconnaissance symbolique et des enjeux politiques et institutionnels qui n'échappent à personne. On en connaît toutefois la face la plus visible, je veux dire la neutralisation des potentialités critiques qu'on a coutume d'associer à l'art. C'est une vieille histoire; elle ne s'illustre pas moins, sous nos yeux, à travers la promotion commerciale de la transgression déclarée.

Il fut un temps où l'existence de ce qu'on appelait les avant-gardes opposait une résistance à cette neutralisation. Dans la culture, qu'on ne saurait dissocier des enjeux et des processus institutionnels, il n'y a pas de place pour les avant-gardes. La postmodernité et la culture marchent, à cet égard, la main dans la main. La transgression est entrée dans la routine, et la plupart des théories esthétiques à la mode, aujourd'hui, ne font qu'entériner cet état de choses.

Dans une telle situation, commentée sous toutes les coutures, deux questions se posent. La première est celle de savoir jusqu'à quel point

la façon dont l'art est aujourd'hui économiquement et culturellement investi (et, à cet égard, c'est à peu près la même chose) laisse des chances à une fonction critique de l'art (qui n'est pas forcément celle de la transgression). La seconde – présupposée par la première – nous oblige à nous interroger sur les formes que prend aujourd'hui cet investissement⁸. À ce sujet, il n'est pas inutile de se tourner vers la thèse qu'ont défendue Boltanski et Chiapello dans leur livre *Le Nouvel Esprit du capitalisme*.

Jusqu'à une époque encore récente, un relatif partage pouvait encore être établi entre les activités économiques proprement dites et les activités qui entrent dans la double sphère de l'art et de la culture. L'idée de «culture» est même sociologiquement liée à un partage de ce genre et à tout un ensemble d'idées progressistes, liées au temps de loisir et à une certaine image de l'éducation et de l'émancipation. D'une certaine façon, à en juger par cette image, la culture a hérité du caractère «gratuit» et désintéressé autour duquel s'est historiquement forgée l'idée d'un art autonome, aux alentours du XVIII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque des Lumières. Actuellement, non seulement cette image est devenue obsolète, pour des raisons qu'il suffira d'énumérer, mais la démarcation dont elle était solidaire doit désormais faire face à une évolution dont on ne sait pas très bien s'il faut y voir ou non une nouvelle mythologie.

Sur le premier point, les raisons pour lesquelles une certaine image de la culture ne peut plus avoir cours sont essentiellement les suivantes :

1. Les enjeux et les contraintes économiques y ont une part de plus en plus importante – aux artistes et aux opérateurs institutionnels d'en juger et de nous expliquer, mais il n'est pas jusqu'à la production qui n'en témoigne, et je ne crois pas qu'aucun art y échappe;
2. l'émancipation offerte par l'art et la culture a sa contrepartie dans un conformisme qui n'épargne pas la transgression;

8. Voir à nouveau Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*

3. l'art et la culture sont devenus (institutionnellement et politiquement) des leurres qui se substituent à l'impuissance politique. Le consensus y règne de part en part.

Mais venons-en rapidement au second point. Nous avons évoqué l'extension à la culture de l'idéologie artistique du XVIII^e siècle. Cette idéologie est aujourd'hui mobilisée par l'«entreprise». Un élément du nouvel esprit du capitalisme est en effet l'intégration de la «critique artiste» à ce qu'on nomme désormais (cela n'aura échappé à personne) la «culture d'entreprise». Songeons au type de discours qu'on entend aujourd'hui de la part des managers⁹. Les «travailleurs», dans le langage de la gauche radicale, sont désormais des «créatifs» dans le langage de la nouvelle économie.

Il va sans dire que le processus qui se laisse entrevoir ici s'ouvre sur une utopie à laquelle les comportements qu'on observe donnent beaucoup de crédit. Cette utopie n'est pas simplement diffuse; elle anime la «culture d'entreprise» et le discours des cadres, des décideurs, des formateurs. La place faite à l'art, le *sponsoring* s'inscrivent dans cette stratégie. Qui plus est, cette utopie se conjugue à celle de la postmodernité, ou à ce qu'un philosophe comme Danto appelle *l'art après la fin de l'art*¹⁰. On voit s'y dessiner un monde caractérisé par une pluralité de pratiques bénéficiant toutes d'un statut délivré des contraintes du travail ou des hiérarchies d'autrefois, par une liberté qui ferait l'objet d'une égale reconnaissance, et par une forme nouvelle d'harmonie où, finalement, l'art cesserait d'être travail et le travail épouserait la forme de l'art.

Une telle utopie, en un sens, rendrait caducs toute velléité ou tout besoin critique: on voit pourquoi. C'est ce que l'on peut apercevoir

9. Voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, «Le discours de management des années 90», *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 93-154.

10. La conviction, chez Danto, d'une «fin de l'art», supposé s'achever dans la coexistence pacifique des inspirations, pratiques et styles antérieurement concurrents, pourrait s'accorder à l'image que cultive l'idéologie présente des managers.

au bout du chemin de ce singulier mariage de l'art et de l'économie. Mais beaucoup d'entre nous n'accepteront pas de se résoudre à cette belle mort. Comment, dès lors, sauver quelque chose du sens critique de l'art? La mythologie qui semble s'y opposer est parfaitement compatible avec une idéologie de la transgression qui a fait son temps et qu'il n'y a probablement pas lieu de vouloir ressusciter. Le mythe prend ici la forme d'une sorte de coexistence pacifique de toutes les possibilités. Cette image est en grande partie le fait de conceptions qui ont privé l'art de sa dimension expérimentale et constructive, au profit d'une dimension interprétative, hédoniste (la renaissance du beau) et, finalement, intellectualiste. Or, le potentiel critique de l'art est dans ce qui en fait une *expérience* à laquelle il n'y a pas lieu d'associer une *fin*, parce qu'il n'épouse aucun schéma dont on pourrait trouver une illustration dans l'histoire. Pour rendre l'art à cette dimension, il faut renvoyer à leur insignifiance les conceptions et les idéologies qui ont investi les esprits, tâche malaisée, au demeurant, tant l'argent en est désormais partie prenante, mais qui permettrait en quelque sorte de leur rendre la monnaie de leur pièce.

6. LA PEUR DES MASSES

Dans le contexte précédemment décrit, les catégories dans lesquelles nous logeons les objets et pratiques de notre environnement social et culturel sont étroitement solidaires des formes de reconnaissance qui s’y rapportent; elles sont également indissociables de nos usages linguistiques et des distinctions qui entrent dans notre langage. Le plus souvent, nous postulons une sorte d’équivalence entre les distinctions ou démarcations qui en font partie – avec le rôle qu’elles remplissent, d’un point de vue qu’on peut qualifier de *pratique* – et la *nature* des objets auxquels elles renvoient. On peut y voir une expression de la tendance à la réification, déjà amplement commentée, qui accompagne le fonctionnement de notre langage, en un sens qui est aussi bien celui de Quine, dans *Word and Object*, que celui de Karl Marx dans ses écrits de philosophie économique.

Si toutefois je reviens maintenant sur ce point, c’est en vue d’une *désolidarisation* de ce principe, et pour soutenir plus précisément, non seulement que nous n’avons aucun besoin de pratiquer une telle assimilation – autrement dit, nous n’avons pas besoin de postuler une telle *coordination de la logique de notre langage à la réalité* (celle-là, en tout cas) –, mais que nous avons même intérêt à nous en préserver si nous voulons réellement comprendre quelque chose à la réalité comme telle.

Pour justifier cet axiome de départ, et préciser en même temps davantage ce qui me paraît en constituer l'enjeu, complétons-en la formulation par quelques corrélats et par une mise en relief des conséquences qui en résultent pour ce qu'on a pris l'habitude d'appeler les «arts de masse».

1. Les distinctions qui entrent dans notre langage enveloppent des évaluations et des valeurs qui rendent illusoire la relation qu'on voudrait établir entre le *langage*, les *valeurs* et les *faits*.
2. Dans le domaine artistique et culturel, les distinctions en usage ne sont qu'illusoirement rapportées à des faits ou à des traits (des propriétés) concernant autre chose que le *fonctionnement* des œuvres, et supposés indépendants de toute évaluation.

La conséquence qu'il semble permis d'en tirer est celle d'une *esthétique sans ontologie* dont voici les attendus, et qui retiendra également notre attention, dans les chapitres suivants, sous d'autres aspects :

3. L'expression «art de masse» recouvre, pour une large part, ce que désigne ou désignait l'expression «art populaire». Toutes deux s'inscrivent dans des dispositifs de reconnaissance (sociale) inégale, fondés sur la double distinction «art majeur/art mineur»/«art/non-art».
4. La notion d'«art de masse» est liée à un type d'évaluation, de nature à la fois *sociale* et *esthétique*.
5. Toute approche qui entend statuer, à partir de cette distinction, sur une base ontologique, pèche par plusieurs défauts :
 - a) On y occulte arbitrairement les valeurs enveloppées dans cette expression et dans les critères qu'on entend faire valoir.
 - b) On reproduit, à ce niveau, la distinction contestée des *faits* et des *valeurs*.
 - c) On fige une distinction mouvante, en ignorant sciemment les transferts que toute l'histoire de l'art a connus entre des catégories et des types d'objets et de pratiques conventionnellement séparés.

- d) On situe la discussion à un niveau qui tend à ignorer qu'il y a des «œuvres de masse» qui sont bonnes et d'autres qui sont mauvaises, et, parmi celles qui sont bonnes, certaines qui sont meilleures ou équivalentes aux œuvres des arts majeurs.

Arts de masse et arts populaires: la dimension évaluative

L'expression «art de masse», telle qu'elle est aujourd'hui utilisée, est difficilement séparable d'un point de vue, à la fois social et politique, aux termes duquel le vocable «masse» en est venu à désigner le grand nombre, dans une optique qui est à la fois celle de la spécificité des *foules* et des sociétés dont le fonctionnement – associé à la *démocratie* – semble essentiellement dépendre de lois qui voient tendanciellement coïncider le comportement individuel et celui de l'*homme moyen*. Bien qu'il ne soit pas explicitement question ici de la dimension sociale et politique ou historique de ce qui caractérise ainsi la «masse», il n'en est pas moins clair que cet aspect des choses laisse parfaitement entrevoir un point de vue non exclusivement descriptif, mais *évaluatif*.

- a) D'une part, la qualification «de masse» (visiblement péjorative) a été historiquement introduite dans un souci de contraste avec les valeurs de l'individualité, elles-mêmes fondées sur une caractérisation ontologico-morale de la *personne* et du *soi*;
- b) elle est en même temps intégralement solidaire d'un principe de *distinction* destiné à préserver la valeur et l'autonomie traditionnellement reconnues à l'art.

Cette distinction se conçoit elle-même en deux sens pouvant être tenus pour distincts, au moins quant à leur inspiration et aux conséquences qui leur sont liées:

- un sens esthétique-moral dont témoigne, par exemple, le souci adornien d'une préservation du statut autonome de l'art comme pôle critique;
- un sens sociopolitique, entièrement solidaire d'un processus d'identification et de représentation de soi des classes sociales.

Sous un premier rapport, l'art de masse ne se distingue pas – quant à ce qui semble le caractériser et quant à la place qu'il occupe dans une vision hiérarchisée de l'art et de la culture – de ce qu'on appelle aussi les « arts populaires », sauf à considérer que cette expression désigne un type d'art inférieur, pouvant certes susciter des sentiments individuellement différenciés, mais sur des bases médiocres. La chanson est un art populaire, au sens où il touche le (plus) grand nombre, tout comme le cinéma, avec ceci de particulier qu'au sein même de la chanson ou du cinéma, on distinguera entre les chansons ou les films « populaires » et ceux qui ne le sont pas ou qui le sont moins : entre Yvette Gilbert ou Madonna et Léo Ferré ; entre Claude Lelouch et Jean-Luc Godard. Entre le grand nombre et le petit nombre (les « *happy few* »).

Un trait qui paraît les distinguer – et qui pourrait justifier l'usage de l'expression « art populaire » – est que, si l'expression « art populaire » désigne un art ou des arts qui ont la faveur d'une couche sociale donnée (avec les connotations évaluatives, positives ou négatives que cela implique), d'un point de vue sociologique, l'expression « art de masse » désigne plutôt un art qui tend à s'adresser à (et à valoir pour) l'*homme moyen* et, par extension, dans une société de masse, à tout individu, ne fût-ce que dans une partie de sa vie (avec ceci de particulier, également, que la masse, c'est toujours et très souvent les couches « populaires »). Potentiellement, l'art de masse désigne donc l'art qui rassemble tous les individus dans ce qu'ils partagent aveuglément au sein d'une société (art *total*, voire *totalitaire* : l'art nazi est, au moins par vocation, un art de masse).

Entre art de masse et art populaire, il ne semble donc pas qu'il y ait d'autre différence (nominale) que celle qui distingue la nature du public à qui il s'adresse et dont il a la faveur. En revanche, entre l'art de masse ou l'art populaire et l'art *tout court*, celui qui s'en *distingue*, la différence paraît être celle d'un art fortement individualisé (valorisé comme tel par toute la tradition esthétique) et d'un art moyen (mais cette distinction est précisément une distinction de *valeur*, et si elle affecte la facture des œuvres, elle n'affecte pas

leur ontologie). Entre les catégories considérées, il n'y a donc rien d'autre que les démarcations liées au rapport que désignent ces expressions entre des publics différents et les valeurs qui s'y rapportent: *grosso modo*, celles de l'individu et celles de l'*homme moyen*, dans la ligne d'une discussion qui commence, dès le XIX^e siècle, avec l'introduction de ce genre de notions dans un contexte politique qui voit apparaître l'homme des foules et des théories diverses de la stratification sociale.

À cette thèse, on objectera peut-être une indifférence à l'égard de tout point de vue esthétique proprement dit. Venons-en donc à cet aspect de la question.

Les distinctions mobilisées, telles qu'elles ont été interprétées, sont solidaires des distinctions intronisées par la tradition esthétique autour d'une théorie du *désintéressement*. De Kant à Adorno, bien que selon des modalités diverses, l'art et l'expérience esthétique ont été définis par ce qui les oppose aux valeurs de la société rationalisée. C'est une banalité de dire que l'esthétique a ainsi contribué à l'idéologie et aux valeurs idéalisées de l'individualité. L'art de masse, sous ce rapport, correspond à ce que Heidegger étendait avec mépris jusqu'à l'art des sociétés modernes.

La prise en considération d'un point de vue *esthétique* de la question n'exige en rien l'adoption d'un point de vue *ontologique*.

Faits et valeurs

On touche ici à un aspect de la question qui est au cœur de l'ouvrage de Roger Pouivet et de celui de Noël Carroll. La tendance mentionnée plus haut (réification), et précédemment commentée, voudrait qu'aux distinctions pouvant être comprises à partir des usages de nos expressions et des évaluations dont ils me semblent solidaires, on fasse correspondre des distinctions de *genre* ou d'*essence*, en tout cas, de *nature*. Des distinctions telles que puissent être rapportées aux termes de nos distinctions des *propriétés* spécifiques. Cette présupposition pose deux questions. Tout d'abord, de telles

propriétés existent-elles? D'autre part, si ces propriétés existent, doivent-elles se voir accorder un statut *indépendant* de toute évaluation sur un plan plus directement social, moral ou idéologique? Sur le premier point, la réponse semble négative. Comme les arts (tenus pour) populaires, les arts de masse entrent dans les mêmes catégories, classements et critères descriptifs que les arts non populaires: musique, littérature, arts plastiques, etc. Un seul art – à ce jour – semble faire exception, auquel il faudrait peut-être ajouter les arts numériques: le cinéma, en raison de tout ce qu'il doit à des conditions de production et à des composantes technologiques qui ne sont pas celles des arts de la tradition. Mais, d'une part, il entre dans un genre à part – d'où l'expression de «septième art» –; d'autre part, il tend à devenir exemplaire du mode de production d'autres arts, ce qui affecte son ontologie (ontologie des genres, dont on montre qu'elle est solidaire d'appréciations), mais aussi l'ontologie des autres arts, de sorte que cela ne valide en rien une distinction d'essence entre art et art de masse, au contraire. Car à défaut, à quoi pourrait-on faire appel? Le cinéma excepté, les exemples les plus représentatifs auxquels il est permis de penser sont ceux que nous offre la musique. Soit l'œuvre de Stockhausen, par exemple; elle n'a probablement rien à voir avec l'art de masse. Si l'on applique les critères de Carroll, par exemple, on peut s'en convaincre immédiatement, au moins en ce sens qu'on ne dira pas qu'elle est accessible au moindre effort, ni spontanément, ni pour un public qui n'a reçu aucune formation. En revanche, on se demandera si elle peut être considérée comme produite et diffusée par une technologie de masse, et on admettra qu'elle est composée d'œuvres à instances multiples. Bref, non seulement il ne s'agit pas d'une œuvre de l'art de masse, au sens que donnent à cette expression ceux qui en défendent l'idée, mais on se trouve en présence d'un exemple plus difficile qu'on ne pourrait croire immédiatement.

Prenons toutefois un autre exemple, celui de l'œuvre gravée de Django Reinhardt, dont nous ne dirions pas davantage, en dépit du succès relatif dont son œuvre a bénéficié, que nous avons affaire à

un exemple d'art de masse. Enfin, un troisième exemple, plus adapté à ce que recouvre l'expression « art de masse », celui de deux chanteuses comme Céline Dion et Madonna. Inutile de prendre des exemples dans la littérature, car on n'a que peu de chance d'y trouver des critères de démarcation autres que ceux qui font appel à des genres et à des valeurs, ni dans les arts plastiques ou graphiques, car c'est à peu près la même chose, à ceci près qu'il faudrait plutôt tenir compte, dans ce cas, des ressources de la reproduction, mais pas forcément pour des raisons qui tiennent à des conditions et à des facteurs institutionnels.

Revenons donc à la musique. L'une des choses qui caractérise l'œuvre de Stockhausen ou, plus généralement, celle des pionniers de la musique électroacoustique, c'est d'avoir fait appel à des ressources technologiques spécifiques, et d'avoir modifié (déplacé) la nature du matériau musical. Et comme les moyens technologiques mis en œuvre (dans la production comme dans la disposition) relèvent de ce que Carroll a l'air de considérer comme une technologie de masse, il en découle que nous devrions les considérer comme appartenant à l'« art de masse ». Or, non seulement il ne semble pas que ce soit le cas, mais, par rapport à ces œuvres, les produits de l'art de masse qui nous semblent en être représentatifs (Dion, Madonna) se rapprochent bien davantage des œuvres de notre tradition musicale que de celles-ci. Quant à Django Reinhardt, si l'on pense toujours au critère de l'usage d'une technologie de masse, faut-il considérer que son utilisation d'une guitare électrique, en 1953, a transformé le statut de sa musique ? Autrement dit, que faut-il entendre exactement par « technologie de masse », et quelle est la limite qui nous fait passer d'un art tout court à un art de masse ? Car, faut-il le préciser, l'usage de moyens relevant de la technologie de masse, y compris sur le plan de la production, s'étend aujourd'hui à la plupart des arts, de sorte qu'on ne peut certainement pas lui prêter une autre signification que très relative.

En fait, il n'est pas jusqu'aux distinctions apparemment les plus élémentaires, et donc les moins sujettes à caution, qui ne se révèlent

précaires, confrontées à la pluralité, la variété et la variabilité des pratiques musicales. Considérons la distinction qui nous est devenue familière entre arts *autographiques* et arts *allographiques*. Que la musique soit un art allographique à deux phases, cette idée semble s'imposer comme une évidence. Pourtant, cette caractérisation simple n'a pas la même portée, ni la même valeur, selon qu'on a affaire à la musique classique occidentale, à certaines œuvres de musique contemporaine, à la musique acousmatique ou électroacoustique ou au jazz dans certaines de ses orientations. À supposer, comme le pensait Goodman, que l'œuvre, dans le cas d'une œuvre musicale, réside dans son inscription, et que cela nous donne l'identité de l'œuvre, on ne pourra que très difficilement considérer comme de statut égal une symphonie comme l'*Héroïca* de Beethoven, telle ou telle œuvre de Pierre Schaeffer et, disons, *Africa Brass* de John Coltrane. L'une, la première, est une œuvre écrite, au sens classique du terme; les deux autres ne le sont pas. Dans le cas de Pierre Schaeffer, l'œuvre réside dans une empreinte, un enregistrement, de sorte que les copies qui en sont données ont exactement le même statut que les copies d'un livre, et il en va de même pour les auditions publiques (l'équivalent d'un concert), à la différence de n'importe quelle œuvre de notre tradition musicale. Simplement, peut-être plus que dans le cas d'un livre, et peut-être moins que dans le cas d'un concert du London Symphonic Orchestra, les conditions d'*activation* jouent un rôle majeur. Et si l'on passe maintenant à une œuvre comme *Africa Brass*, c'est encore à un autre cas qu'on a affaire.

Africa Brass présente en effet ceci de particulier – et de symptomatique, je crois, pour toute la musique de jazz, en raison de ce qui l'enracine dans une tradition non écrite – que l'œuvre comme telle réside dans un enregistrement datant de 1961, au Village Vanguard, et nullement dans une partition, même si l'on peut toujours transcrire l'intégralité de la session après coup. En pareil cas, l'œuvre possède à peu près le même statut que celui d'une œuvre acousmatique – elle ne peut pas être dite «à deux phases», sinon en cela qu'elle procède d'un matériau apparemment semblable à celui d'une

symphonie au sens classique du terme. Mais ce n'est évidemment pas exactement le cas, puisque, à vouloir être plus précis, il faudrait encore tenir compte de tout ce par quoi la musique de Coltrane s'en éloigne par ses orientations nettement modales.

En fait, comme le suggère le cas du jazz, il n'est pas jusqu'à des distinctions aussi simples que celle des arts à une phase ou à deux phases qui ne puissent être tenues pour d'importance et de pertinence variables, au sein même de ce que nous considérons pourtant comme un *même* art ou un *même* genre.

Bien sûr, s'il s'agit de l'art de masse, un critère pourrait être celui de l'allographique si l'on entend par là qu'une œuvre de masse, étant forcément destinée à un très vaste public, doit nécessairement exister en un très grand nombre d'exemplaires. La fameuse «reproductibilité» de Benjamin semble en constituer une propriété ou une condition décisive. Un tableau est reproductible, si l'on entend par là la possibilité d'en produire des reproductions. Mais on admet que ces reproductions ne sont pas l'œuvre, alors que tel n'est pas le cas pour les copies d'*Africa Brass*.

En fait, de tels critères sont beaucoup trop larges, et ils font appel à des évaluations et à des valeurs à défaut desquelles les propriétés ontologiques qui semblent entrer dans leur définition ne pourraient pas jouer le rôle qu'on entend leur faire jouer. Les raisons pour lesquelles, par exemple, nous nous refusons à admettre – dans le cas de la musique – que l'œuvre réside dans ce que nous considérons comme l'une de ses occurrences – bien que nous soyons obligés de l'admettre, dans certains cas au moins –, résident dans deux considérations spécifiques. D'une part, dans le fait que notre musique est une musique composée, écrite, et que le concept même de l'identité de l'œuvre est à nos yeux indissociable de la *personne* de son créateur, par conséquent, d'un *acte originaire* auquel l'œuvre est rapportée. D'autre part, en ce que nous valorisons cet acte originaire, en raison de notre conception même de ce qu'est une œuvre d'art. L'art, dans notre esprit et dans notre tradition, s'oppose à la multitude des actes anonymes de ce qu'on appelle avec

mépris la « raison instrumentale ». Derrière tout cela, il y a notre idée de la création artistique, et les valeurs que nous y investissons ou y avons investi.

Dans d'autres contextes, les œuvres supportent davantage l'anonymat, et nul n'éprouve le besoin d'en *fixer* l'identité comme nous le faisons d'ordinaire. *L'aura* des œuvres d'art est, en ce sens, indissociable de la valeur que l'art possède à nos yeux. Or, sous ce rapport, non seulement les critères descriptifs que nous employons sont solidaires des valeurs et des choix qui s'y trouvent incorporés, mais il n'est pas jusqu'aux tentatives destinées à distinguer l'art de masse des autres arts qui n'y trouve une condition de possibilité. Cela ne serait en effet possible que si nous pouvions complètement, dans ce domaine comme dans d'autres, dissocier les *faits* des *valeurs*. La raison ontologique, ici, se signale à l'attention par un sophisme caractéristique, fondé sur l'ignorance des *choix* dont elle est pourtant solidaire. Ce qui reste fondamentalement valorisé, dans tout cela, c'est l'acte individuel de création et le modèle d'un art autographe qui, jusque dans les arts allographes, retient encore notre attention et fonde des jugements de valeur qui en dépendent. Il n'est d'ailleurs pas jusqu'à la façon dont on se représente les artistes, y compris dans les arts de masse, qui n'en témoigne. L'image du rappeur, par exemple, n'est nullement celle d'un musicien ou d'un chanteur qui aurait rompu avec ces idées, mais celle d'un inventeur dont l'originalité réside dans la façon dont il se démarque des schémas ordinaires ou dominants pour manifester sa liberté.

Mais alors, est-ce à dire qu'il n'existe pas d'art de masse, au sens d'un art qui se distinguerait des arts qui demeurent apparemment étrangers au grand nombre ? En fait, les critères qui permettent de donner un sens à cette notion ne sont ni esthétiques, ni ontologiques, mais sociaux. On ne peut donc appeler « art de masse » qu'un art dont les conditions de réception et de production sont telles qu'il touche un public élargi, et dont la *reconnaissance* est telle qu'elle fait appel à des *standards moyens*, c'est-à-dire à des standards qui réduisent maximale-ment la frontière de l'individualité et de la moyenne

(au sens statistique du terme). Mais ces conditions ne touchent pas la *nature* des œuvres; elles concernent leur *fonctionnement*; bien entendu, un tel critère fait nécessairement intervenir des croyances et des goûts qui peuvent être par ailleurs suscités, ce qui constitue un problème sociologique à aborder comme tel – un exemple: les chansons de Charles Trenet. Trenet fut un chanteur populaire qui toucha ce qu'on appelle aujourd'hui les masses. Ses chansons, sa musique, sont adaptées à des standards moyens, par leurs thèmes, les valeurs auxquelles elles font appel – la nation, l'enfance, les plaisirs simples, que sais-je? –, le caractère swingué, qui retient du jazz les aspects les plus immédiatement accessibles. Mais sous l'effet du temps et de la distance, les mêmes aspects se sont gommés ou transformés, et le «Fou chantant» est apparu comme un poète, jadis honoré dans la collection «Poètes d'aujourd'hui» chez Seghers. Il n'y a pas de différence intrinsèque entre la musique de Trenet et celle des *Lieder* de Schubert. En revanche, il y a une différence entre celles-ci et l'œuvre de Madonna. Mais si cette différence existe, elle est solidaire d'une analogie de statut entre un enregistrement de Madonna et une séance gravée de John Coltrane.

Invention et évaluation

L'exemple de Charles Trenet a été pris à dessein. Les chansons de celui-ci pourraient bien être considérées comme de l'art de masse, au regard des critères qui ont été précédemment proposés. Néanmoins, il existe un assez grand nombre de personnes qui considèrent que les chansons de Trenet sont de *bonnes* chansons. Certains leur prêtent même des qualités poétiques. La vraie question n'est donc peut-être pas tant de savoir où est l'art de masse, mais dans quelle mesure les différences que nous établissons entre les œuvres du point de vue de leur valeur ne sont finalement pas plus pertinentes. Avant d'aborder cette question, arrêtons-nous sur un problème qui concerne la part des arts populaires (de masse?) dans le développement des arts.

Et commençons par un lieu commun dont il n'y a cependant pas lieu de sous-estimer l'importance. Historiquement, les démarcations que nous avons coutume d'établir – ces démarcations, en tant que telles, considérées du point de vue de la fonction qu'elles remplissent, ne sont nullement en cause – entre art majeur et art mineur, voire entre art et pratiques et cultures populaires, sont très loin d'être étanches. Bien au contraire, puisque des exemples non négligeables d'œuvres (d'art) doivent une partie de leur contenu et de leur originalité à des thèmes, des formes, une inspiration qui plonge dans les ressources que leur ont offertes des formes d'expression d'origine populaire. L'œuvre de Rabelais en témoigne, pour une période éloignée de la nôtre; mais dans un autre domaine et plus près de nous, certains aspects de l'œuvre de Picasso en constituent également un exemple. Et que dire du pop art? Il est étonnant qu'un auteur comme Danto en ait tiré un problème de démarcation. Peut-être parce qu'il présupposait, ce faisant, comme Margolis l'a montré¹, les catégories que la question de l'indiscernabilité était destinée à fonder. Mais quoi qu'il en soit de la thèse considérée, elle confirme un type de transfert ou de déplacement qui se laisse maintenant entrevoir, et qui semble être au cœur de ce que nous tenons pour nouveau et révolutionnaire dans l'art du XX^e siècle. Avant d'aller plus loin, il convient toutefois d'introduire deux idées de plus dans la discussion. La première concerne la distinction pouvant être opérée entre deux pôles d'originalité et d'innovation dans les développements des arts. L'un de ces pôles est celui d'un développement interne; l'autre, d'un développement et de facultés d'innovation qui se nourrissent de ce qu'elles intègrent (de l'extérieur) au champ artistique constitué. Soit Picasso. Le Picasso cubiste offre un excellent exemple de ce qui est en jeu, que ce soit avec les collages ou avec son usage très particulier des éléments des cultures africaines et océaniques qu'il affectionnait et qui faisaient partie de sa collection.

1. Joseph Margolis, «Un regard attentif sur la théorie de l'art et de la perception de Danto», in J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, *Textes clés d'esthétique contemporaines*, op. cit.

Lorsque Bartók écoute avec attention les enregistrements des musiques populaires dont son œuvre est par ailleurs imprégnée, il ne fait pas autre chose. À cet égard, la situation de l'art est toujours de nature paradoxale. Le statut d'autonomie de l'art – lui-même solidaire de valeurs et de choix qui en sont indissociables – tend à valoriser les choix esthétiques autoréférentiels, voire l'autoréférentialité comme telle. C'est l'idée que l'art ne peut se nourrir que de l'art. En même temps, cette tendance, qu'on pourrait qualifier d'endogame et d'autarcique, est un facteur d'immobilisme et d'académisme. C'est pourquoi l'innovation emprunte le plus souvent d'autres détours – à côté de la surenchère à laquelle l'autre pôle donne lieu. Lorsqu'il s'y livre, l'art se détourne de l'art; il s'encanaille! C'est probablement le genre de choses qui a déplu, au début tout au moins, dans une partie de l'art de Cézanne, chez les Fauves, chez les Cubistes; ou alors, dans une partie de la musique de Ravel (dans ce qu'il emprunte au jazz, par exemple, musique de tripots, à l'origine), peut-être dans la poésie de Villon ou dans l'œuvre de Céline.

C'est probablement pourquoi les querelles esthétiques sont parfois si violentes. Elles font presque toujours intervenir, non seulement les valeurs implantées dans le domaine artistique, mais des conflits de valeurs dont les questions qui touchent à l'art et au non-art sont parties prenantes. Il n'en va pas différemment avec les arts populaires ou les arts de masse. Mais il n'est pas du tout interdit de penser que des thèmes, des formes ou des techniques que nous associons aujourd'hui aux arts de masse ne deviennent ensuite en usage dans les arts tout court ou dans ce qu'ils seront demain (le *sampling*, le platinisme, par exemple, ou bien certaines ressources électroniques utilisées dans d'autres domaines que l'art: les jeux).

C'est pourquoi la distinction de ces deux pôles (un pôle *interne* et un pôle *externe*) peut être complétée par une autre distinction, analogue à celle qu'on établit parfois, en épistémologie, entre la logique de la *recherche* et celle de la *justification*. Les processus de la recherche et de l'invention, dans le domaine de la connaissance, ne sont pas ceux de la justification. Privilégier les voies et les

critères de la justification dans la logique de la recherche serait proprement paralysant et ruineux. Il n'en va pas différemment en art. Les discriminations qui entrent dans la représentation que nous avons de l'art *reconnu* ne sont d'aucune valeur pour l'invention artistique, et pas davantage les hiérarchies que nous établissons entre les genres ou les arts, ou les arts et la culture. En fait, les seules discriminations qui comptent sont celles que nous sommes en droit d'établir entre ce qui est bon et ce qui est médiocre, intéressant et enrichissant ou non intéressant et appauvrissant. Ce sera notre dernier point. Tout comme dans l'art «authentique», il y a des œuvres de ce qu'on appelle l'art de masse qui sont bonnes et intéressantes, fécondes, et d'autres qui ne le sont pas. Ces distinctions-là n'épousent absolument pas les frontières que l'expression «art de masse» semble induire, sauf à souscrire à une vision qui fait appel à des critères d'*authenticité*.

Des frontières du goût... et du mauvais goût

En insistant sur la pertinence d'évaluations qui n'épouseraient pas les démarcations en usage entre des genres réputés majeurs ou mineurs, de qualité ou médiocres *a priori*, on s'expose aux inévitables désagréments de la production d'exemples, et surtout à la difficulté (critique) d'une justification de ses choix. Soit la musique «techno», cette fois, considérée rapidement et de façon approximative. Il est certainement possible d'y faire la part du bon grain et de l'ivraie, comme pour la plupart des choses – on pourrait dire la même chose du rap, par exemple. S'agissant de la techno, on pourrait être tenté de dire que les réalisations de Jean-Michel Jarre y sont ce que les performances de Céline Dion sont à la chanson de variétés. On peut toutefois préférer un autre point de vue. Nous avons déjà fait allusion à la musique électroacoustique (acousmatique). Techniquement, autant que sous le rapport de leurs caractéristiques ontologiques – en entendant par là leur mode d'existence, de production et de fonctionnement –, il n'y a pas de différence entre la musique

techno et l'acousmatique. Simplement, la techno, pour des raisons qui touchent principalement à des questions de facture musicale (rythme, répétitivité, etc.), et peut-être à des conditions de type social et économique, a acquis un statut – celui d'un art de masse – qui n'a jamais été et ne sera probablement jamais celui des œuvres de Schaeffer, Pierre Henry ou Denis Dufour. Il reste que l'œuvre de Pierre Henry est une œuvre riche, intéressante, qui peut rivaliser avec d'autres, dans un autre genre de musique, tandis que les réalisations de Jean-Michel Jarre sont infiniment plus pauvres, complaisantes et ridiculement prétentieuses.

Il peut paraître paradoxal, par rapport à ce qui a été proposé jusqu'à présent, d'aligner ainsi des adjectifs distribués souverainement. Nous n'en établissons pas moins en permanence, pour la plupart d'entre nous, des différences de ce genre, et cela sans nous préoccuper de savoir si nous devons en réserver la possibilité à une catégorie d'œuvres données, au sein d'un genre donné. Bien entendu, il se peut que certaines personnes (il faudrait voir alors pour quelles raisons, et je crois qu'on serait alors amené à considérer le souci de *distinction* qui en est solidaire) s'y refusent et classent définitivement dans le genre médiocre le rap, la musique techno et, plus globalement, ce qu'ils feront entrer dans la vaste catégorie de l'art de masse. Mais, outre le fait qu'il semble bien difficile de considérer que tout s'y vaut, de Madonna à la musique dite d'ascenseur, il y a surtout ceci que ce seul choix suffit à montrer à quel point ladite catégorie tire son *unité* et son *homogénéité* d'un *refus* qui s'épuise dans la déconsidération qui est à son principe. On peut donc craindre que l'expression « art de masse » n'en soit essentiellement qu'un effet, et se demander jusqu'à quel point une interrogation sur l'art de masse, quelle qu'en soit la nature, n'en épouse pas inévitablement le principe en ce qu'elle présuppose une catégorie dont la réalité dépend exclusivement d'un choix *préalable*.

Aussi vaudrait-il mieux examiner ce qui entre dans cette caractérisation et dans les approches apparemment (axiologiquement) neutres qui lui sont appliquées, plutôt que de disserter sur la perti-

nence des analyses qui s'y rapportent. La seule chose qu'il soit permis d'ajouter, c'est qu'il existe certainement un art, une musique (dans tous les genres et dans tous les domaines) dont la particularité est de répondre à un type d'attente (lorsqu'il ne s'agit pas de le produire) qui se concentre autour d'une *moyenne* ou d'un modèle moyen, encouragé et soutenu par toutes sortes de persuasions clandestines auxquelles contribuent les moyens de communication de masse. Sous ce rapport, il n'y a évidemment pas de différence entre le succès des lauréats de la «Star Academy» et le nombre de «Big Macs» vendus par McDonald en une année de par le monde. Mais il ne s'agit pas d'une question d'ontologie.

Que la question soit donc celle des *évaluations* – je veux dire, de la façon et des raisons dont nous apprécions ou pas – auxquelles se prêtent les œuvres et les réalisations de toutes sortes, sans considération de genre ou de hiérarchie entre eux, c'est ce que nous invite à considérer un dernier exemple: celui de la musique de jazz.

Le jazz n'entre pas dans ce que l'on désigne ordinairement par «art de masse». On lui a appliqué toutes sortes de sobriquets qui n'en sont toutefois pas très loin, de la «musique des zazous» à la «musique de nègre», en passant par les caractérisations qui en ont fait une musique de distraction, de cabaret, etc. Dans le meilleur des cas, on pensera à une musique populaire, considérée comme pauvre, monotone, peu inventive, etc. Mais quiconque se proposerait de distinguer autrement que par des évaluations de ce genre le jazz et la musique européenne classique, moderne ou contemporaine, ne se heurterait pas moins à plusieurs difficultés qu'il suffit de mentionner afin de montrer que, là encore, les seules distinctions praticables sont celles qu'autorisent des considérations de style ou de forme et, au-delà, de reconnaissance ou d'inscription dans une culture qui font nécessairement entrer en jeu des attributions de valeur et des modes de reconnaissance identitaire, culturelle et sociale.

Ces difficultés semblent être les suivantes:

1. Les seules frontières qui se puissent concevoir d'un point de vue formel se définissent en termes de *parenté*, plus que de propriétés rigoureusement et exclusivement distribuables.
2. Dans une telle ligne de partage – forcément floue –, les influences et les emprunts traversent indifféremment – et dans les deux sens – les démarcations entérinées par l'usage. Ces transferts, comme nous l'avons vu, sont une source d'enrichissement et d'innovation.
3. Simplement, ces transferts opèrent sur des éléments qui mettent en relief des aspects ou des formes qui retiennent l'attention à un moment donné, selon des principes de sélection qui mettent eux-mêmes en évidence les valeurs autour desquelles s'opèrent les choix musicaux à un certain moment. Ces choix sont complexes, quant à ce qu'ils engagent. Ils suggèrent en tout cas que les possibilités proprement musicales qu'ils font entrer en jeu ne sont pas dissociables des valeurs auxquelles ils renvoient, fût-ce implicitement. Les choix esthétiques sont toujours en même temps des choix éthiques – au sens large – (on ne peut pas comprendre, pour prendre un exemple très gros, l'invention perspectiviste indépendamment des choix qui guident l'architecture à un moment donné, et, à travers eux, des choix qui s'y trouvent impliqués d'un point de vue politique, moral et religieux. De même en musique, comme on pourrait aisément le montrer).

En conclusion, si la question peut être légitimement posée de savoir quels rapports entretiennent l'art «des œuvres d'art» et les pratiques ou la culture populaire, et si cette question présente d'autant plus d'intérêt qu'elle permet de voir en quoi l'autonomie artistique n'a jamais été un obstacle à la communication des pratiques artistiques et des ressources propres à une culture dans la diversité de ses composantes et de ses choix, en revanche, les distinctions que l'on tend à justifier au titre de ce qui entre ou est susceptible d'entrer dans une définition de l'art ne traduisent jamais que la variété des choix que nous associons à notre représentation de l'art et de nous-

mêmes. Il est certes tout à fait permis de penser, comme Adorno ou comme Bourdieu, que l'autonomie et la conscience de l'autonomie artistiques – avec les différences qu'elles impliquent entre un art authentique et un art de masse – sont nécessaires à la préservation d'une fonction critique que la culture de masse tend à réduire, pour ne pas dire à anéantir. Mais cette exigence ne nous autorise en rien à postuler des différences de nature, à la faveur desquelles nos distinctions – et les valeurs qu'elles enveloppent – viendraient s'inscrire dans une sorte de musée ontologique qui comblerait avantageusement les obsessions parméniennes du philosophe.

Entre un disque de Madonna comme *American Life* et les derniers enregistrements de Maria Callas ou de Cecilia Bartoli, il n'y a pas d'autre différence que la valeur respective que nous leur accordons. Autrement dit, à mon sens, il n'y a rien qui puisse être identifié comme une propriété aux termes de laquelle l'un relèverait de l'art de masse, et les autres non. Du reste, Maria Callas a certainement vendu autant sinon plus d'exemplaires de ses disques que Madonna, et même le critère que j'ai essayé de proposer précédemment en parlant de « moyenne » ne permettrait pas nécessairement de faire la différence, car il n'est pas du tout certain que les disques de Madonna fassent appel à une absorption de l'individualité dans la moyenne. Ce que l'on peut simplement dire, c'est que les raisons qui nous conduisent à apprécier Madonna (ou à lui être indifférent ou hostile) ne sont pas, elles, de même nature que nos raisons d'apprécier la Callas ou Cecilia Bartoli. Mais il s'agit d'un autre problème, celui de la critique et de l'impossibilité de concevoir l'acte critique comme indépendant et détachable des objets auxquels il s'applique.

7. LA CRITIQUE EST-ELLE AISÉE ?

Les réflexions des chapitres qui précèdent nous conduisent, au moins sous un certain rapport, à nous tourner plus précisément vers le rôle de la critique, avant d'aborder quelques questions plus spécifiquement philosophiques, qui engagent le type de discours propre à la philosophie de l'art, sous l'angle de quelques thèmes qui ont récemment retenu l'attention. Au demeurant, en particulier dans le contexte actuel, pour des raisons qui seront partiellement examinées dans ce chapitre, la question de la critique ne peut être dissociée de ses rapports avec la philosophie, de même que la philosophie de l'art peut difficilement faire l'économie de ses rapports – ou de son absence de rapport – avec la critique. Ces rapports peuvent être abordés sous un double aspect, celui de l'*interprétation* et de l'*évaluation*.

Pour une large part et dans de très nombreux cas, la philosophie de l'art, en particulier dans l'aire culturelle d'expression française, ne s'est jamais réellement posé la question de ses rapports avec la critique; mieux, elle n'a cessé de les occulter, et c'est ce qui l'a conduite, aujourd'hui comme hier, à ignorer des pans entiers des développements que les arts ont connus ou connaissent en ce moment même, et à substituer à la réelle attention qu'on pourrait en attendre une attitude entendue qui tend à exclure toute véritable analyse et tout véritable débat.

L'exemple de la critique

La critique d'art a considérablement souffert – comme on l'a parfois remarqué – d'un défaut d'analyse de ses propres fondements, c'est-à-dire des conditions même de son exercice, tant sur le plan théorique que sur celui de son rôle au sein des institutions de l'art. La situation n'est pas tout à fait comparable d'un domaine à un autre, mais il est à peu près clair que si la littérature ou le cinéma se sont plus particulièrement prêtés, depuis près d'un demi-siècle, à des efforts de clarification et de consolidation théoriques et philosophiques, les arts plastiques ont été plutôt marqués par une forme particulière de déficit qui peut être mise en rapport avec une tradition qui a le plus souvent confié – à tort ou à raison – à la poésie ou à la philosophie la tâche d'interprétation qui semble en faire partie. Cet état des choses a souvent conduit à un type de commentaire impressionniste ou poétiquement inspiré, et, du côté philosophique – comme nous y reviendrons tout à l'heure –, à des formes d'investigation guidées par un souci d'illustration ou de révélation qui a significativement consacré l'emprise de certaines philosophies sur les esprits. Mais il n'est nullement certain que la critique littéraire ou cinématographique puisse servir d'exemple – la première, en tout cas –, tant la théorie s'y est imposée avec force, au point de rendre indiscernable ce qui revient à la critique et ce qui relève de la théorie à proprement parler. Les études littéraires mêlent le plus souvent indistinctement les deux, et l'on ne sait même plus très bien s'il y a lieu de les distinguer ni pourquoi.

On pourrait, il est vrai, ne pas s'en inquiéter, si l'évaluation des œuvres n'était entourée d'un authentique brouillard que l'on ressent la nécessité de dissiper chaque fois que le monde de l'art est secoué par une « crise », ou lorsque certaines œuvres qui ne le mériteraient pas en subissent le contrecoup – mais seulement à ces moments-là. Car le problème, pour la critique, est ni plus ni moins celui de savoir en quoi consiste l'évaluation des œuvres et quelles en sont les conditions. Leur interprétation en est partie prenante, et il ne

saurait y avoir d'évaluation sans interprétation, bien que, d'un autre côté, l'interprétation ne puisse en tenir lieu à elle seule, ni ne saurait l'intégrer ou la subordonner à son propos, sans que les conditions en soient précisément clairement définies. Car si le concept d'art peut être tenu pour *évaluatif*, au sens où son usage contient une évaluation – et *normatif*, au sens où le contenu qu'on lui donne joue le rôle d'une norme *implicite* ou *explicite* –, il n'en est pas moins permis de considérer que l'attribution d'un caractère artistique à un objet donné ne dit encore rien sur la valeur spécifique qu'on lui attribuera par rapport à d'autres objets, eux-mêmes d'inégale valeur.

Dans une esthétique du goût, telle qu'on l'entend traditionnellement, cette valeur s'énonce dans les termes de l'inégale beauté attribuée aux œuvres. On ne conçoit pas, à proprement parler, que cela implique une interprétation. La critique, dans ce cas, s'exprime dans un jugement dont le paradigme est celui du jugement de goût, supposé exprimer lui-même la valeur qu'un sujet attribue à un objet en fonction du plaisir éprouvé à la contemplation de celui-ci. La question du sens susceptible de lui être également attribué ne se pose que sous un rapport étranger à l'esthétique proprement dite, et elle ne s'est effectivement posée, historiquement, qu'à partir du moment où la question de l'art est devenue une question *philosophique*, du même genre que celle qui concerne les textes.

C'est cette question du sens qui, évidemment, met l'interprétation au premier plan, et on ne voit pas comment on pourrait en faire l'économie. C'est pourquoi les conditions de la critique, aujourd'hui, ne peuvent être tenues pour comparables à ce qu'elles pouvaient ou pourraient être dans le cadre d'une esthétique du goût : l'évaluation est indissociable d'une interprétation ; et en même temps, elles n'en continuent pas moins d'être liées à un type de jugement ou d'acte qui, comme pour le beau, reste celui d'un sujet qui engage et s'engage lui-même dans ce qu'il y exprime, *subjectivement*, si l'on veut, mais au nom de *toute* subjectivité pouvant légitimement se substituer à la sienne, ce pour quoi il n'y a d'évaluation que *publique*.

La question est donc celle de la forme que prend – ou doit prendre – cette articulation de l'évaluation et de l'interprétation. On sait, à ce sujet, que les théories de l'interprétation sont diverses, et qu'on pourrait discuter longuement de leurs mérites respectifs. Une interprétation correcte doit-elle se soucier des *intentions* et du contexte intentionnel ayant présidé à sa conception et à sa production? Doit-elle adopter un modèle *triangulaire* de type peircien? Un modèle *herméneutique*, au sens de Gadamer et Heidegger? Doit-elle se guider sur un paradigme *sémiologique*? Inutile d'entrer ici dans ces discussions de philosophies et de méthodes; la première question qu'il convient de se poser concerne d'abord ou davantage ce que représente l'interprétation au regard de l'évaluation – telle qu'elle a été définie. En d'autres termes, il s'agit de savoir ce que la seconde doit à la première, et, éventuellement, la première à la seconde.

Sur le premier point, celui de ce que l'évaluation doit à l'interprétation, sauf à raisonner une fois encore dans les termes du beau, plusieurs choses sont à considérer, selon les *points d'application* de l'interprétation comme telle. On distinguera, à ce sujet, trois points d'application possibles, en incluant, sous le concept d'interprétation, celui de l'analyse :

1. le contenu de l'œuvre;
2. sa dimension et ses aspects plus spécifiquement formels;
3. ses résonances contextuelles et latérales.

Ces trois faces de toute œuvre, étroitement liées à son fonctionnement symbolique, ne sont pas à proprement parler dissociables, sinon pour les commodités de l'analyse. Elles se conjuguent à l'évaluation, en ce que la valeur attribuée à une œuvre, et jusqu'au plaisir qu'elle me donne – dût-il rester informulé – est liée : à la compréhension que j'en ai (1), à ma sensibilité à ses aspects formels (2), et à la manière dont elle vient prendre place dans un contexte d'expérience globale qui se définit lui-même par rapport à d'autres œuvres, d'autres objets – y compris non artistiques – et à d'autres expériences. Pour ne prendre qu'un exemple, celui d'une œuvre d'apparence

minimale. Je ne peux pas dissocier mon appréciation des tableaux de Morandi d'un ensemble de traits qui conjuguent à la fois des caractéristiques formelles, un certain type de géométrisation, une tonalité, un mode de superposition des couleurs d'une facture particulière, ainsi qu'un jeu de parentés qui jouent à la fois comme facteurs de reconnaissance et de contrastes, l'empreinte d'une histoire qui peut être celle des choix que j'y reconnais ou la réminiscence d'un âge dont les peintres de la Renaissance fournissent le motif sous-jacent.

C'est ce qui fait apparaître, du reste, la solidarité de l'évaluation ou de l'appréciation, comme on voudra, avec une double historicité qui concerne à la fois les choix artistiques de l'auteur – et ce que le spectateur est en mesure de leur apparenter, sur un mode qui n'est pas forcément celui d'une connaissance à proprement parler –, le contexte artistique et culturel dont ses choix sont eux-mêmes solidaires, et les implications théorico-philosophiques qui entrent dans ces choix et dans ce contexte, selon des modalités variables qui ne sont pas immédiatement visibles, et auxquelles on ne prête pas forcément attention dans l'«histoire sainte» avec laquelle se confond aisément notre histoire de l'art¹.

C'est aussi la raison pour laquelle l'appréciation des œuvres ne se conçoit pas indépendamment d'un arrière-plan théorique implicitement ou explicitement pris en compte, qui peut être considéré comme, à la fois, une condition de l'acte critique, et comme une expression de ses limites lorsqu'il n'est pas clairement et délibérément pris en compte. En d'autres termes, on ne conçoit pas une critique qui, peu ou prou, ne se poserait pas la question des concepts et des modèles d'analyse qu'elle mobilise, de leur validité et de leur portée.

1. Hans Belting en a diagnostiqué les principaux aspects dans *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, tr. fr. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Jacqueline Chambon, 1989; il s'est également intéressé aux conditions d'arrière-plan et aux épisodes intellectuels, pour ne pas dire médiatiques, qui président à l'émergence des chefs-d'œuvre dans l'histoire, et à la représentation que nous en avons, dans *Le Chef-d'œuvre invisible (op. cit.)*. Sur ces conditions elles-mêmes, à propos des avant-gardes, on se reportera, par exemple, à Marc Partouche, *La Lignée oubliée*, Al Dante, 2005.

Mais cela ne fait pas pour autant du critique un théoricien, même si les deux activités peuvent être réunies en une même personne (Danto en offre un exemple, et c'était, d'une certaine manière, le cas de Greenberg, quoique de façon peut-être plus ambiguë).

Dire cela revient cependant à adopter un point de vue idéal et en quelque sorte *a priori*. La réalité est souvent très différente. La critique des trente ou quarante dernières années, telle qu'elle se pratique dans les organes de médiation que constituent la presse, spécialisée ou non, les catalogues ou les présentations en tous genres, ferait aisément apparaître, à qui se donnerait la peine d'en analyser les contenus, l'existence de formes d'obéissance théorique spontanées, qui permettent de la dater selon les rapports qu'elles entretiennent avec des modèles influents, voire des modes intégrés comme tels. Ces modèles influents sont très souvent de type philosophique: ils marquent l'importance accordée à des penseurs comme Heidegger, Deleuze, Derrida, ou, dans un autre ordre d'idées, Adorno ou Merleau-Ponty. Ils peuvent être aussi de type disciplinaire: la linguistique, la sémiologie en offrent une illustration.

Ces choix et ces adoptions peuvent certainement être considérés comme une chose normale et inévitable, dans la mesure où – comme cela a été du moins supposé – on ne conçoit pas d'appréciation théoriquement neutre (ni moralement ou politiquement neutre, du reste, mais je laisserai cet aspect de côté). Dans le cas de la critique, comme pour tout le reste, il n'y a pas les *faits* d'un côté (descriptifs et historiques) et les valeurs, de l'autre. En matière d'art, les « faits » sont investis de « valeurs » et les valeurs elles-mêmes sont étroitement liées à des « faits » qui appartiennent à l'histoire de l'art, c'est-à-dire aux choix esthétiques que font les artistes, à tel ou tel moment, et aux voies dans lesquelles s'engagent la culture, la réflexion et les pratiques artistiques elles-mêmes, en fonction de leur développement interne et externe.

Mais c'est précisément pourquoi on ne saurait privilégier ni tenir pour exclusive une conception ou une philosophie qui prétendrait enfermer l'art et les choix artistiques dans un modèle pré-

déterminé du sens fonctionnant en outre comme une norme. Nous nous tournerons plus loin vers la philosophie sous ce rapport. La critique, et c'est sa justification, est au contraire nécessairement amenée, tout en empruntant à des ressources théoriques qui ne viennent pas de son propre fonds, à se montrer attentive aux œuvres, bien entendu, et, par conséquent, à ce qui en elles s'écarte, de façon plus ou moins décisive, marquée ou radicale, des cadres théoriques et philosophiques dont son discours est pourtant tributaire. C'est ce qui permet d'en comprendre l'ambiguïté – Merleau-Ponty faisait valoir que la philosophie boite; la critique est, elle aussi, exactement dans ce cas, bien que d'une autre façon. Mais ce n'est pas – pas forcément – un défaut. Les moyens auxquels elle fait appel – mieux vaut ne pas parler de critère, car le problème est un problème d'interprétation, et on ne voit pas qu'il y ait des critères d'interprétation, sinon des critères extrêmement larges, d'honnêteté – sont toujours fonction, à la fois, d'une histoire et d'un segment d'histoire qui inclut prioritairement les voies dans lesquelles l'art s'engage, sans garantie de continuité. Il y a, à cet égard, un cercle (vertueux), source d'équilibre réflexif, entre le discours sur l'art – y compris dans sa dimension évaluative – et la dimension normative de toute pratique artistique, en tant qu'elle se qualifie comme telle dans des règles d'abord implicites qui sont celles d'un faire avant d'être celles d'un savoir.

Cet aspect des choses, probablement très important, est ce qui permet de comprendre pourquoi l'acte critique ne peut avoir de portée réellement universelle – il réclame des conditions de partage qui sont forcément culturelles –, mais en quoi, cependant, il fait bien apparaître une «prétention à l'universel», pour parler comme Kant, qui lui confère un caractère *public*. Cette dimension *publique* de la critique est de nature à éclairer le rapport de celle-ci à la philosophie; elle pose le problème de sa dimension argumentative et, pour ainsi dire, de son type de juridiction. Elle permet aussi, soit dit en passant, de faire justice aux contradictions performatives qui ne sont pas rares dans ce domaine.

Toutes ces questions demanderaient un traitement séparé. Sur l'argumentation, observons que cette dimension n'est pas dissociable de la dimension interprétative. Le type d'argument que la critique est à même de mobiliser – et c'est pourquoi il ne peut pas être question de « critère » – est intégralement interprétatif; il présuppose une interprétation ou, du moins, une compréhension qui est déjà elle-même une évaluation et enveloppe par conséquent des arguments, et il en dépend très évidemment. Une source de malentendu, à ce sujet, repose certainement sur la place que conserve à nos yeux, pour la critique, le modèle du jugement de goût. Or, ce modèle est-il réellement praticable? D'une part, il est lié à un point de vue esthétique, et, d'autre part, sa « grammaire », celle du sujet et de l'objet, n'est peut-être plus du tout adaptée à la nature des réalisations et des pratiques artistiques qui ont vu le jour depuis plus d'un siècle.

La seule chose qui demeure est donc le caractère public de l'acte critique, ce qui exclut toute pratique ou toute philosophie de l'évaluation qui la déclarerait privée ou subjective, et qui tend à mettre en évidence une *priorité de la critique* sur la philosophie. Mais il s'agit d'un point demandant à être abordé à la lumière de réflexions concernant, cette fois, la philosophie.

Philosophie, évaluation, interprétation et révélation

L'approche philosophique de l'art est de nature interprétative. C'est du moins ce que montre assez clairement le type d'analyse qui a prévalu jusqu'ici, de Hegel à Heidegger ou Merleau-Ponty, et jusqu'à Danto. L'interprétation qui s'y illustre ne concerne toutefois que très accessoirement les œuvres; elle engage bien plus le *sens* qu'on attribue à l'art dans une conception générale et globale de l'être, de l'étant, du monde ou de l'expérience humaine. Et nous avons d'autant plus affaire à une interprétation (\neq compréhension) que ce sens ne se donne pas directement, et pour ainsi dire de lui-même. Lorsque Danto suggère que c'est la question même de l'art qui définit l'art dans son essence, bien qu'il y soit amplement invité par les prati-

ques et les formes d'art dont il se recommande, ce qu'il propose est bien une interprétation.

Lorsqu'elle obéit à cette tendance, la philosophie se donne une tâche qui fait généralement l'économie d'un détour par les œuvres pour accéder directement à ce qui constitue l'art comme tel – il faudrait dire : *l'artisticité*. C'est pourquoi, peu ou prou, la philosophie est spontanément essentialiste. Certes, Merleau-Ponty, lorsqu'il parle de Cézanne, semble intégrer à sa réflexion une attention aux œuvres ; de même Heidegger lorsqu'il parle de Rilke ou de Hölderlin. C'est pourtant de la peinture que parle le premier, plus que des œuvres de Cézanne, et de la poésie que parle le second. Significativement, Merleau-Ponty commente les propos de Cézanne, ceux qui ont été recueillis par Gasquet, par exemple, et Heidegger ne commente guère plus de deux vers des poèmes de Hölderlin qu'il mobilise à l'avantage de son propos. Tout cela est bien connu, il est inutile de s'y attarder. Ce qui me semble plus important, c'est ce que cela manifeste quant au statut respectif de la philosophie et de la critique ; et, d'autre part, ce que cela implique, d'un point de vue plus spécifiquement évaluatif.

Sur le premier point, il est clair que l'attitude naturelle de la philosophie consiste à s'accorder le privilège d'un rapport direct, exclusif et autosuffisant à l'art en général ou à la peinture, la poésie, etc. La critique agit dans des zones subalternes qui ne la concernent pas. C'est d'ailleurs pourquoi elle pratique une interprétation étrangère à tout souci d'évaluation, et qui n'a pas grand-chose à voir avec le type d'interprétation dont la critique est solidaire, même si cette dernière emprunte à la philosophie une partie de ses instruments. On se trouve ici, à vrai dire, dans une situation très étrange, où la critique applique à sa tâche propre, qui est en principe de statuer sur des œuvres ou des artistes particuliers, des concepts et des conceptions qui ont généralement été forgés sur d'autres bases que celle d'une attention spécifique aux œuvres et à ce qu'elles nous disent. Il faudrait ici comparer cette situation avec celle qui existe en épistémologie, à propos des sciences et non pas des arts. La figure du

critique ferait ici défaut, pour des raisons qui sont, du reste, tout à fait significatives et intéressantes. Le philosophe des sciences est tributaire de la connaissance qu'il en a – non pas en général, mais en particulier, raison pour laquelle toute synthèse est nécessairement hardie – et de celle que lui procurent les hommes de science eux-mêmes ou les historiens des sciences. À la différence du philosophe de l'art, il ne s'arroge pas le privilège d'un rapport direct et souverain qui lui permettrait d'accéder directement à l'essence même de la science ou de la scientificité. Certains philosophes, et non des moindres, l'ont fait, mais on sait aussi ce qu'il en est advenu. C'est que « la science pense », si je puis m'autoriser ce petit clin d'œil. Et l'art aussi !

Qu'est-ce que cela veut dire ? Certes, et tout d'abord, que nul n'est autorisé à penser à sa place, sans quoi on est condamné à superposer à l'art réel et aux tendances qui s'y font jour – toujours, au fond, à analyser et à interpréter, si du moins on en conçoit la nécessité – une prédilection exclusive pour les œuvres, les artistes ou les époques qui illustrent le mieux les thèses qu'on défend. Ou alors, il faut épouser la cause de la fin de l'art et, comme Hegel ou Danto, se placer au point de clôture d'une histoire qui en aurait épuisé le sens.

Mais en faisant ainsi l'économie d'une référence à des œuvres ou des pratiques particulières et vivantes, qui, par exemple, intégrerait de manière critique la contribution de la critique, la philosophie se dote d'un privilège normatif rarement avoué comme tel, et qui se traduit dans des choix ou des exclusions que rien ne justifie, sinon le crédit qu'on accorde, *a priori*, aux convictions d'un penseur, à l'idée qu'on se fait de l'originalité et de la puissance d'intellection de ses méthodes (la déconstruction) ou de sa vision du monde. Selon un schéma bien connu, ce qui paraît être d'ordre descriptif enveloppe une évaluation et acquiert le statut d'une norme.

D'une certaine manière, ce ne serait rien si l'illusion que tout cela enveloppe ne dupait que les philosophes qui s'y laissent aller. Or, c'est loin d'être le cas. Si l'on tient compte, en effet, de l'assujettissement de la critique (effective) aux tendances dominantes de la pensée, et tout particulièrement de la philosophie, et, par conséquent,

du type de *pré-évaluation* qui se glisse dans les schémas qui en font inévitablement partie, on comprendra mieux à quoi tient la promotion de certaines œuvres ou de certains artistes, comme on comprendra mieux pourquoi la référence à telle ou telle autorité intellectuelle tient lieu d'argument. Cet état de choses illustre à la fois l'importance et l'effectivité du lien évaluation/argumentation, dans le cas de la critique comme dans celui de la philosophie, à ceci près que cette dernière pense pouvoir faire l'économie de tout point de vue évaluatif, tout en validant en fait ses choix par des interprétations dont elle s'accorde la priorité, tandis que la première, dont la fonction intègre une évaluation, emprunte pour une large part à la seconde les cadres et les schèmes interprétatifs qui l'orientent, du coup, vers un certain type d'évaluation.

D'une certaine manière, la nécessaire intrication des valeurs et des faits rend cela inévitable, et il n'est même pas sûr que nous ayons à nous en inquiéter. Disons seulement, pour ne pas donner trop de place au relativisme qui pourrait en découler, qu'un minimum de conscience épistémologique, et peut-être d'humilité philosophique, offrirait sans nul doute un utile correctif, et qu'à y réfléchir, c'est certainement à la philosophie d'accomplir le pas décisif qui la libérerait de ses plus vieilles obsessions, en comprenant que ce qu'elle a à gagner d'une réflexion sur l'art n'a rien à voir avec l'assurance qu'elle aimerait y trouver de sa souveraineté sur les affaires humaines.

Il convient donc de plaider, ne fût-ce qu'afin d'ouvrir la discussion sur ces sujets, pour une réhabilitation de l'autonomie de la critique, et pour une philosophie et une esthétique minimales. Les principes pourraient en être les suivants :

1. Pour tout ce qui concerne l'art (c'est-à-dire tout ce qui entre sous ce concept à un moment donné), il existe une priorité de la critique sur la philosophie. Cette priorité tient d'abord à ceci que ce qui constitue un objet comme étant de l'art repose sur une reconnaissance qui n'est certes ni le fait de la seule critique, ni de quelque instance artistique que ce soit, mais qui consiste en une catégorie d'acte dont l'acte critique représente la forme publique la

plus explicite et paradigmatiquement la plus achevée. Qu'un objet soit de l'art, c'est une chose qui y trouve sa condition, et la possibilité des autres types de discours (philosophique compris) lui est logiquement subordonnée. Il y a encore une autre raison à cela, et qui tient, cette fois, à ceci que nous appelons «art» ou «œuvre d'art» toute catégorie d'objet (c'est une condition nécessaire, mais non suffisante, puisqu'une instance critique est impliquée qui, précisément, exclut que certaines conditions fixes puissent être tenues pour suffisantes) dont l'existence est publique, et qui en appelle à la reconnaissance dont je viens de faire état. En ce sens, et dans la mesure où une œuvre d'art est un objet culturel et social d'un type particulier, au sens où il entre dans une classe particulière d'objets, l'acte critique entre à titre de condition nécessaire dans sa définition, et c'est pourquoi on doit lui attribuer une priorité.

Ces considérations sont pour ainsi dire formelles et grammaticales, mais elles impliquent une autonomie qui appartient au concept de la critique, et qu'elle doit, par conséquent, prendre clairement et délibérément en compte. Il va sans dire que cela cesse d'être le cas, dès lors que – comme on le voit très clairement aujourd'hui – la reconnaissance dont je parlais n'est plus l'expression d'un jugement explicite ou explicitable comme tel, mais du seul fonctionnement des institutions de l'art et de leurs agents. Aujourd'hui, les seuls cas où l'on puisse être assuré que la critique est autonome sont ceux où les œuvres soumises à l'appréciation ne sont pas déjà estampillées comme art par d'autres instances. Si l'on réfléchit bien, on s'apercevra que ce choix échappe, la plupart du temps, à la critique, laquelle se transforme alors en instance de légitimation plus que de reconnaissance à proprement parler. À quoi il faut ajouter que cet état des choses est à mettre en rapport avec le déficit de discussion, d'argumentation, et, par conséquent, de démocratie qui règne dans ces domaines, à un moment où on tend à considérer que l'art s'est démocratisé. «Dites-moi pourquoi votre fille est muette!» À quoi on répondrait que les choix qui assurent *effectivement* la promotion et la notoriété des artistes ayant la faveur des institutions sont

d'autant plus efficaces qu'ils sont silencieux: ils ne se *discutent* pas, et la critique, celle qui s'exprime, car telle est sa fonction, n'y a aucune part, sinon celle du strapontin qu'elle occupe au sein des réseaux d'influence qui exercent leur souveraineté.

2. Reste la philosophie. Dans une situation comme celle que je viens de décrire à grands traits, quel peut être le rôle de la philosophie? On l'aura compris, si la philosophie n'est plus à même d'assumer légitimement le genre de rôle qu'elle s'est longtemps attribué, et si elle ne peut se prévaloir d'une priorité d'accès à l'art, la seule tâche susceptible de lui incomber ne peut être que de clarification. Mais cette tâche n'est pas rien. Une esthétique minimale, au sens où je l'entends, est une esthétique qui reconnaît à la critique une priorité et qui peut se proposer d'examiner les conditions d'effectuation (y compris effectives) de la reconnaissance dont l'art est solidaire. Simplement, il ne lui appartient pas de décider de ce qui est de l'art ou de ce que doivent être ces conditions. En d'autres termes, une esthétique minimale n'est pas de nature normative.

Du coup, comme on peut aisément l'imaginer, les tâches d'interprétation, pas plus que les tâches d'évaluation – implicite ou explicite – ne peuvent, en tant que telles, en faire partie. Une esthétique minimale peut s'intéresser à des interprétations, sous un angle critique; elle peut en examiner le rôle au regard des implications qui peuvent leur être liées, culturellement, institutionnellement, etc. Mais il ne lui appartient pas d'en proposer. Et si elle s'y risque, ce ne peut être qu'en changeant de terrain, en quittant celui de la philosophie pour la critique.

Tout cela peut paraître très décevant et surtout appauvrissant, mais la philosophie doit apprendre à se débarrasser des attributions qui lui ont été ou qu'elle s'est accordées sur la base des malentendus qui appartiennent à son histoire. Ni l'interprétation (au sens de l'herméneutique) ni l'évaluation ne sont à proprement parler des tâches philosophiques – en tout cas, pour la philosophie qui a ma faveur –, même si une lourde tradition leur apporte sa caution. À défaut d'autre chose, on peut du moins y voir une garantie de

prudence contre les embrigadements définitifs dont l'art a très souvent fait les frais. Que ces embrigadements soient aussi l'affaire de l'art et de la critique, c'est une chose qu'on peut parfois déplorer, mais qui fait partie, après tout, des contextes de discussion, des tensions et des engagements dont l'art est inséparable, en raison de son existence publique et de la dimension publique et historique de ses choix. C'est ce contexte public qui fera l'objet des réflexions du chapitre suivant, dans les conditions plus spécifiquement présentes de l'art, de ses institutions et de ses agents, et sous le rapport du cynisme qui s'y est installé.

8. LES CYNIQUES

Tu aurais bien fait, Platon, en cheval qui se pavane.

ANTISTHÈNE.

C'est le public qui s'expose à l'art et non l'inverse.

Gino DE DOMINICIS.

Le Cynisme est contemporain d'un âge marqué par la figure de Socrate et la philosophie de Platon. Cette coïncidence est d'autant plus significative que se conjuguent en elle deux inspirations, à la fois solidaires et opposées, dont la pérennité dépasse de beaucoup le seul contexte dans lequel elles ont initialement vu le jour. Antisthène, Diogène, dont on a surtout retenu les facéties et l'insolence, ont frayé les voies de la défiance qu'appellent les ambitions de la pensée lorsqu'elle privilégie les solutions exclusives et, sous l'impulsion d'un légitime amour de la vérité, finit par oublier jusqu'à ses propres conditions ou ses fins les plus élémentaires.

Par là, le cynisme communique avec d'autres formes de pensée qui, comme le stoïcisme, voire le scepticisme, ont toujours manifesté un sens plus aigu de la vie individuelle, de ses exigences et des aveuglements qui en marquent l'oubli. Comme le montre toutefois la figure de Diogène de Sinope, le cynisme entre plus particulièrement dans un rapport d'impertinence et de raillerie avec les conventions, les pouvoirs et les idéalizations en tous genres. Le principal effet,

le plus immédiatement visible, en est celui de leur déstabilisation ou de leur révision à la baisse, comme par un nécessaire sursaut qui peut aussi bien prendre les choses à la lettre qu'en surprendre les failles, en inverser ironiquement le sens ou en déchirer le masque. Lorsque Diogène, répondant à une question de Philippe, lui déclare : « je suis l'espion de ton avidité », il exprime insolemment la nature même d'une inspiration qui, comme pourrait en témoigner l'image de la déraison à la Renaissance, traque sans concession les mirages de la foi que dispense sans compter la sainte alliance du savoir et des pouvoirs¹.

La permanence du cynisme dans l'histoire tient essentiellement à cela. Elle a connu diverses variantes, et s'est étendue, bien au-delà de la philosophie, à l'art, à la littérature ou à l'essai. Sa puissance d'inversion, ses capacités de croc-en-jambe y sont la marque d'une vigilance et d'une liberté qui trouve dans l'ironie, la dérision, l'impertinence, sa mesure et sa raison d'être face aux faux-semblants et aux impératifs de connivence dont se nourrissent nos faiblesses et nos appétits. Dans le contexte des Lumières, le personnage du *Neveu de Rameau* tient cette place, celle qu'occupent aussi bien, quoique diversement et dans de tout autres contextes, Nietzsche, Kierkegaard face à Hegel, Zinoviev dans l'agonie de l'empire soviétique ou Musil dans son essai sur la bêtise². Le besoin auquel il répond ne consiste pas seulement à pourchasser opportunément l'arrogance, l'hypocrisie et le mensonge ; la tâche qu'il assume est comme la réponse qu'appellent les grandes entreprises systématiques, celles que Musil dénonçait en comparant les philosophes à des « violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système³ ».

Bien entendu, ce serait une erreur d'apparenter ces diverses figures du cynisme, *stricto sensu*, à l'image d'Antisthène ou de Diogène. La parenté des figures ou des attitudes qui en marquent

1. Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, tr. fr. Marie-Odile Goulet-Cazé, Le livre de poche, 1999.

2. Robert Musil, « De la bêtise », *Essais*, tr. fr. Ph. Jaccottet, Le Seuil, 1984.

3. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, *op. cit.*, vol. 1, chap. 62, p. 292.

l'inscription historique tient davantage à une fonction de résistance et d'antidote qu'à un fil qui se déroulerait dans une essence commune. Le cynisme d'aujourd'hui en témoigne par sa capacité à déjouer, détourner, certes, mais aussi par les formes que revêt généralement la *fausse conscience éclairée*, et par celles qui, dans l'art même, mènent, à bien des égards, le jeu des institutions et des pouvoirs⁴. Car le cynisme d'aujourd'hui possède au moins deux visages; l'un s'exprime ouvertement: là où d'autres sacralisent, idéalisent ou cèdent complaisamment à la rationalité présumée ou aux attraits des lois qui mènent le monde – économiques, sociales, politiques –, il maintient obstinément sa puissance de dérision.

Mais ce cynisme-là a désormais affaire à son autre, plus insidieux, et d'autant plus pernicieux qu'il lui donne la main, à la fois par ce qu'il lui emprunte et par la dévotion qu'il lui témoigne, au bénéfice de sa propre légitimation: un cynisme qu'on pourrait dire d'*accompagnement*. Ce cynisme, immanent aux dispositifs culturels et artistiques, n'est pas un accident; il ne dépend pas seulement de l'esprit des acteurs ou des agents, quels que soient les motifs qui, individuellement, les animent: il entre en rapport avec un état général du monde et avec une situation artistique qui, *grosso modo*, est celle de la «fin de l'art» et des avant-gardes⁵.

L'histoire des avant-gardes a puisé dans le cynisme première manière l'un de ses ressorts majeurs, en convertissant l'art en une puissance de refus qui en a profondément subverti les présupposés. La mise en échec des certitudes et des définitions dans lesquelles l'art tend à s'enfermer peut être dite cynique ou en être tenue pour parente, mais elle fut aussi portée par les idéologies qui en furent à la fois le cadre et le nerf. Ce n'est pas par hasard que leur fin a coïncidé avec celle des grands récits. Mieux, c'est peut-être au prix ou à la faveur

4. Voir Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, première partie, chap. 1, Christian Bourgois, 1987.

5. Dans les analyses qui en sont généralement proposées, l'art «après la fin de l'art», au sens d'Arthur Danto, est aussi celui de la «fin des avant-gardes».

de cette fin présumée que le cynisme a pris un nouveau visage, celui d'une (post)-histoire ayant substitué à une temporalité ouverte, quoique finalisée, une logique du métissage et de la compossibilité, dans un espace clos sur lequel le temps ne semble plus avoir prise. S'y maintient sans doute une inspiration que les avant-gardes avaient puisée dans un contexte qui n'a pas toujours été suffisamment pris en considération⁶: l'ironie, la provocation, le sarcasme, l'absurde et le non-sens s'y attaquent désormais à la faculté de satisfaire les attentes en apparence les plus naturelles, celles qui confèrent à l'art sa fonction de compensation et de légitimation sociale, culturelle et politique, là où le « monde de l'art », encadré par ses institutions, ses acteurs sociaux et culturels en tous genres, tend à se coaguler dans un mélange ambigu de conformisme et d'émancipation qui le constitue comme « milieu », avec ses rites, ses formes de reconnaissance partagée, ses rivalités et ses intérêts spécifiques. Le cynique y est l'*idiot*⁷. L'idiot opportun à qui l'on doit la préservation de l'irréductible individualité et la mise en échec, toujours à recommencer, d'une « clôture de l'histoire ». Il témoigne, avec Nietzsche, Kierkegaard et tous les « ironistes » qui ne se reconnaissent pas dans les seuls impératifs de la *solidarité*⁸, contre les fossoyeurs de la subjectivité ou tous ceux qui, de manière générale, n'osent même plus employer ce mot.

Il possède sa contrepartie dans la façon dont d'autres, en même temps, pactisent avec le monde ou le caressent dans le sens du poil, dans un contexte de rivalités symboliques qui ne fait certes pas de chacun un ennemi potentiel, ce qui serait beaucoup trop simple et inscrirait les choses dans un tout autre contexte, mais un rival et un complice, un renard et un lion⁹. Car l'affrontement n'y est pas réelle-

6. Voir Marc Partouche, *La Lignée oubliée*, *op. cit.*

7. Voir Clément Rosset, *Le Réel, traité de l'idiotie*, Minuit, 1977.

8. Cf. Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, tr. fr. P.-E. Dauzat, Armand Colin, 1993.

9. Cf. Machiavel, *Le Prince, Œuvres complètes*, tr. fr. A. Pézard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, chap. 18.

ment de mise. Il y faut, bien au contraire, composer, et, au cœur des consensus, tirer son épingle du jeu. Sa variante artiste s'illustre dans le travail de personnages connus et reconnus, dont la caractéristique majeure consiste à intégrer à leur travail une variable mondaine ou sociale, voire politique, en faisant appel, de façon fine ou grossière, aux évidences de l'heure, généralement généreuses et bien-pensantes, qu'elles concernent la misère sociale, les préjugés raciaux ou la justice dans le monde. On peut y avoir affaire à des images, à des performances ou à des installations: l'artiste y est intervenant, médiateur, voire inventeur de formes ou d'expériences nouvelles. Sa qualité d'artiste, socialement identifié comme tel, légitime ce qu'il entreprend, en même temps qu'elle s'en nourrit.

Ce cynisme «artiste» ne serait pas pensable sans celui du «monde de l'art». Pas seulement parce qu'il n'y a d'art que dans et par rapport à un monde de l'art qui en constitue la condition d'interprétation, mais en ce que les dispositifs institutionnels ou médiateurs qui lui assurent ses conditions de circulation, de visibilité et de légitimité, en sont intrinsèquement parties prenantes; ils y puisent leur propre condition de légitimité, ou, en tout cas, une image qui n'est pas seulement celle d'administrateurs ou d'agents de l'État, de promoteurs et d'agents du marché, mais d'esthètes éclairés, dévoués à l'art, ou, du moins, à la fonction qu'il doit remplir à nos yeux, dans une société libérale et démocratique, qui participent à la vie de l'art et enrichissent ainsi l'esprit commun.

Le cynisme ancien, celui qui s'est maintenu dans quelques figures singulières et sans âge, était étranger à l'art, et lorsqu'il s'y est conjugué, ce fut essentiellement pour en dire la contingence, la vanité ou la nécessité de passer à autre chose. Ce cynisme-là s'est toujours refusé à dissocier la pensée et la vie. Il s'est incarné, pour cette raison, dans des figures individuelles détachées des pouvoirs, quels qu'ils fussent. L'autre cynisme est au contraire celui qui se dessine dans les arcanes du pouvoir, celui du Prince et de ses courtisans. Les figures en ont été d'abord politiques; elles se sont étendues jusqu'aux marges de la société civile, puis à la société civile elle-même. Le trait

qui le distingue du premier épouse les frontières de la Cour. Le cynisme de Cour, qui n'a rien à voir avec une forme de vie individuelle revendiquée comme telle, ne croit en vérité à rien, sinon aux faux-semblants qui lui permettent de se soustraire à cette évidence. Pour lui, en réalité, tout est égal, bien qu'il puise avec une apparente ferveur dans l'intelligence – dont il s'arroe le privilège – d'un objet dont il se recommande avec la fausse modestie des serviteurs que le Prince honore. C'est le jeu banal des institutions et des hommes de Cour, dont l'art a toujours été un pôle privilégié. Il s'étend sur ce qu'il glorifie, autant que sur ce qu'il rejette. Source de rivalités, de jouissances symboliques, autant que d'amertume et de déception, il n'épargne pas les artistes eux-mêmes, en particulier ceux que chérit l'institution. Certains y sont passés maîtres, y compris dans le compromis ou la négociation avec lequel l'art tend à se confondre, dès lors qu'il en épouse ou en devance les attentes, ou lorsqu'il se fait l'instigateur et le médiateur des causes de l'heure, celles dont on ne sait plus très bien si le sens en est moral, social ou politique. Il en va forcément ainsi dès lors que les pouvoirs s'emploient à donner le change en épousant ostensiblement les causes qu'ils ne maîtrisent pas, et qui en disent la sottise et la vanité. Le langage des managers lui-même a désormais adopté celui de la « critique artiste », tandis que le monde de l'art s'ouvrait symétriquement à des desseins lui assurant une fonction et une justification que les avant-gardes, par exemple, ne lui eussent pas offertes¹⁰. Cet état de confusion dans lequel les rôles s'inversent et se mélangent est l'inévitable contrepartie d'un cynisme qui n'a plus rien à défendre, là où la fonction se nourrit du cadavre de l'art, en bénéficiant de toutes sortes de complicités. Je dis la « fonction » pour indiquer ce qui se conçoit dans une logique inversée des moyens et des fins telle que la corporation et l'activisme des agents de l'art, par définition « au service de », deviennent à eux-mêmes leur propre fin, avec tout ce que cela entraîne dans le rapport de la fonction à l'art et dans son rapport à elle-même. Son rapport à l'art

10. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, op. cit.

est métonymique; elle jouit d'un prestige de contiguïté d'autant plus grand qu'elle s'emploie à grandir ce qu'elle sert sur le mode d'un double bénéfice apparemment partagé. On en connaît la ligne de fuite: le commissaire est un quasi-artiste qui hérite de celui-ci les qualités qu'il lui attribue, jusqu'à substituer son nom au sien par les effets de la signature. Cette logique est celle du spectacle, du potlatch et d'une dépense qui n'est qu'en apparence de pure perte. Les *Ministériels* de Saverio Lucariello en constituent la figure de proue¹¹. Son rapport à elle-même est métaphorique. La métonymie se mue en métaphore, sur le mode de l'interchangeabilité. Opérations magiques s'il en est, célébrées en toutes sortes de rituels qui, dans le jeu social et de l'échange symbolique, réalisent le devenir art du spectacle et de la culture, la transmutation de l'art en argent et la légitimation d'une nouvelle féodalité dont les «réseaux» se mélangent diversement avec ceux des pouvoirs, des appétits et de la fausse conscience éclairée.

11. Saverio Lucariello, *Les Représentatifs, les ministériels*, Isthme éditions, 2007.

9.
L'ESPRIT N'A PAS D'ESPRIT

*Dans mon corps je sens se débattre
Un automate ingénieux
Qui regarde aux trous de mes yeux
Comme à la toile d'un théâtre¹.*

Les différents malentendus qui nourrissent nos représentations de l'art pourraient paraître s'achever dans l'ambiguïté qui marque le cynisme nouvelle manière dont il vient d'être question. Celui-ci, comme sur plusieurs points examinés jusqu'ici, n'est pas dissociable d'un contexte, celui du «monde de l'art», essentiellement social et culturel, en tous les sens du terme. La philosophie, néanmoins, y a sa part, comme les chapitres qui vont suivre se proposent de le montrer, à travers les rapports qu'elle noue avec quelques-uns de ses thèmes privilégiés, à commencer par celui de l'esprit, au sens des disciplines cognitives.

Pour qui se veut attentif aux débats de l'heure, il devient de plus en plus difficile d'ignorer l'importance prise par la cognition dans un grand nombre de domaines. Le mot «cognition» se situe lui-même au croisement des recherches qui ont été entreprises depuis les années soixante sous l'impulsion de Chomsky, puis de Fodor, des espoirs fondés dans l'intelligence artificielle et les modèles computationnels de l'esprit, de la psychologie cognitive et des perspectives

1. «L'automate», *Le Parnassiculet contemporain*, 1872.

de naturalisation de l'intentionnalité qui se sont imposées en philosophie². Ce retour en force de convictions – matérialistes, pour une large part – qui pourraient rappeler, par certains aspects, le goût des machines propre au XVIII^e siècle, ne concerne toutefois pas exclusivement le champ de la connaissance, au sens étroit du terme; il s'ouvre aussi sur l'art, et laisse même entrevoir des possibilités nouvelles à l'inventivité artistique et à la réflexion sur l'art.

Le « règne de la technique »

Il est à peine besoin de dire que le recours aux ressources de la technologie auquel on assiste dans les arts place sous une étrange leur les discours auxquels nous ont habitués les imprécations contre le « règne de la technique³ ». À vouloir leur être fidèle, il faudrait, en bonne logique, considérer une très large fraction des pratiques artistiques d'aujourd'hui comme une confirmation de ce que suggérait le maître de Fribourg lorsqu'il dénonçait, dans un texte prémonitoire, l'industrie artistique et la dégénérescence de l'art⁴.

Ce genre de conviction, bien qu'elle n'ait cessé d'avoir des effets sur le monde de l'art – en se conjuguant, curieusement, à une inspiration marxiste, adornienne ou benjaminienne⁵ –, n'a nullement

2. La source en est à la fois dans les perspectives primitivement offertes par les machines de Turing, dans les disciplines de la communication et dans les possibilités sur lesquelles s'ouvraient les grammaires génératives de Noam Chomsky.

3. Observons au passage que ces imprécations, primitivement liées à la philosophie de Martin Heidegger, ont inspiré une fraction non négligeable du discours philosophique et critique sur l'art et qu'elles n'ont pas été, paradoxalement, sans gagner les milieux de l'art eux-mêmes.

4. Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, tr. fr. E. Martineau, Authentica, 1987.

5. Les analyses de Bernard Stiegler ou de Nicolas Bourriaud, quoique de manière différente, en offrent une illustration. Dans les deux cas, Marx, vu dans le prisme de Derrida ou d'Althusser, selon le cas, est réinvesti d'une force politique, voire utopique, passablement inattendue. Voir Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit, 1. La décadence des démocraties industrielles*, Galilée, 2005; Nicolas Bourriaud, *Formes de vie*, *op. cit.*, et *Postproduction*, *op. cit.*

endigué la faveur dont jouissent les possibilités et les procédures issues de l'informatique et de la numérisation, et, plus largement, des techniques qui entrent désormais dans la production et la diffusion des œuvres. Je ne parle pas seulement de la vidéo ou des arts multimédia, mais des recherches sur la perception ou des espoirs que certains artistes placent désormais dans le médium numérique et l'interactivité⁶. Dans toutes ces recherches, l'*esprit* – au sens que l'on donne à ce mot dans le domaine de la cognition⁷ – occupe une place à la fois paradigmatique et stratégique, s'exprimant dans une alliance de l'*art* et de la *connaissance* qui prend à revers la plupart des clivages autour desquels nos conceptions les plus anciennes s'étaient édifiées. Que l'intelligence artificielle ait engendré ses propres artifices : soit, puisqu'elle était faite pour cela. Qu'elle donne désormais naissance à des artefacts à prétention artistique, c'est une chose qui remet davantage en question nos idées établies, et justifie sans doute autant l'intérêt dont certaines œuvres témoignent que les rejets qui se manifestent par ailleurs⁸.

Jusqu'à quel point, toutefois, avons-nous réellement affaire à une remise en cause ? À essayer d'y voir plus clair, on peut aborder la question sous deux angles : celui des voies dans lesquelles l'art s'est engagé en mobilisant les ressources de la cognition ; celui des espoirs pouvant être placés dans les modèles de l'esprit proposés par les sciences cognitives pour une meilleure compréhension des pratiques artistiques et/ou des modes de réception qui leur sont liés.

6. Voir par exemple, le numéro des *Cahiers de Médiologie* dirigé par Bernard Stiegler et Nicolas Donin, *Révolutions industrielles de la musique* (*Cahiers de médiologie* / IRCAM, n° 18, Fayard, 2004) ou le volume publié par la Haute École d'arts appliqués de Genève : *Jouable, art, jeu et interactivité*, *op. cit.*

7. Au sens de ce que désigne désormais le mot *mind* dans les disciplines cognitives : l'esprit défini en termes d'états mentaux, sous l'angle de l'intentionnalité et/ou des rapports du physique et du mental.

8. Les thèmes et les anathèmes dont Paul Virilio ou Jean Baudrillard se sont faits les spécialistes patentés en constituent un exemple. Ils sont étroitement liés au type de production d'images issu des technologies concernées.

D'une certaine manière, ces deux questions embrassent l'essentiel des interrogations sur lesquelles débouche l'hypothèse d'un art qui ne se réglerait plus sur les seules dispositions humaines «naturelles», mais qui ferait appel à des moyens «extra-humains», du type de ceux que rendent possibles les automates et les prothèses auxquels notre science nous conduit à confier ce «talent inné» que Kant appelait encore du nom de «génie⁹». Il va sans dire qu'elles ne seront ici abordées que de manière partielle et délibérément partielle.

L'art et la cognition

Il y a principalement deux façons de se représenter l'usage des possibilités qu'offrent à l'art les instruments ou les modèles de la cognition. On peut y voir, très simplement, une extension et une diversification de moyens qui n'en modifie ni le sens, ni les buts, mais seulement les modes. Que ce soit, en effet, sur le plan de la production comme telle ou de la diffusion des œuvres, c'est-à-dire de la mise à disposition d'un public, on ne conçoit pas d'art qui ne soit le produit de la technique, comme en témoignent les plus anciens usages du mot «art¹⁰». Pour ne prendre que deux exemples, l'existence et la production d'images virtuelles ne changent apparemment rien à la fonction des images ou au sens dont on les investit. Leur usage est plus important que leur nature même¹¹. De même, la fameuse «repro-

9. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 46. Kant faisait, comme on sait, de la nature la source des règles propres à l'art. D'une certaine manière, dans un modèle computationnel intégral, c'est à la machine que reviendrait le rôle que Kant faisait jouer à la nature dans sa conception du génie.

10. Toujours sémantiquement et conceptuellement solidaires, depuis Aristote, d'une opposition avec la nature.

11. Le cinéma en témoigne. Les images virtuelles (produites par la numérisation) des films de Spielberg, par exemple, sont certes d'une nature différente des images filmiques habituelles, puisqu'elles ne sont pas issues du «tourmage» et de la pellicule, mais d'une production computationnelle, mais c'est l'usage que le cinéaste en fait qui leur donne leur sens et leur intérêt esthétique. Sur ces questions, voir Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, Jacqueline Chambon, 1998.

ductibilité», au sens de Benjamin, n'est nouvelle que par les voies qu'elle emprunte, et le problème ne se pose pas de la même façon selon les arts auxquels on a affaire¹². Les capacités de multiplication ou de reproduction sont toujours « techniques », en quelque sens que ce soit. La seule chose qui pose une limite à cette manière de voir tient aux inventions dont l'inventivité technique peut être la source. Le cinéma ou la vidéo en sont des exemples, et il est également vrai que dans le domaine du son, par exemple, certains dispositifs technologiques ont introduit d'importantes modifications¹³. Sur ce plan-là, l'informatique a certainement débouché sur des possibilités jusqu'alors inédites, mais il ne va pas du tout de soi qu'elle ait donné naissance à des arts nouveaux, comme cela fut le cas pour le cinéma à la fin du XIX^e siècle. Elle a plus sûrement permis d'engendrer de nouveaux types d'œuvres, dont la nature peut être diversement appréciée¹⁴.

Ces hypothèses se heurtent toutefois à plusieurs objections, ou, plus exactement, à des positions dont les arts numériques offrent une excellente illustration. Pour une bonne partie de leurs artisans et de leurs défenseurs, les nouvelles pratiques interactives trouvent dans leur médium leur condition et leur définition¹⁵. D'autres arts

12. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Œuvres III*, Gallimard, « Folio essais », 2000. La « reproductibilité » est en fait une vieille histoire, étroitement liée à la distinction élémentaire des arts autographiques et des arts allographiques. Même dans les arts autographiques, la production de copies multiples est bien antérieure à l'entrée en scène des techniques qui ont nourri la réflexion de Benjamin ou les spéculations de Malraux. Au fond de la conception qu'ils en proposent, quoique pour des raisons différentes, il y a l'idée d'une « authenticité » largement fictive et romantique qui loge, au cœur du sujet, de la communauté ou d'une vision de l'existence humaine, le sens même des œuvres et, plus généralement, de l'art.

13. C'est le cas, par exemple, de l'invention du magnétophone multipiste.

14. Les réalisations de Douglas Stanley, par exemple, rendent difficilement discernable la frontière de l'art et des jeux.

15. L'idée même d'« arts numériques » en témoigne. À nouveau, voir *Jouable*, *op. cit.*, ainsi que Couchot, *op. cit.*, et Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Flammarion, Paris, 2003.

et d'autres pratiques plaident aussi en faveur de cette manière de voir : l'acousmatique et, de manière plus générale, les musiques qui empruntent l'essentiel de leurs ressources à un matériau indissociable de l'informatique¹⁶.

Apparemment, tant que le matériau artistique demeure indifférent aux techniques employées, les ressources techniques – que ce soit sur le plan de la production ou de la diffusion – n'induisent rien qui puisse engager réellement l'art dans des voies fondamentalement différentes de celles du passé. Mais quelle est exactement la limite à partir de laquelle le matériau peut être dit indifférent aux techniques qui agissent sur lui – ou le produisent – dans le processus d'engendrement des œuvres ? La question est plus difficile qu'il n'y paraît. On pourrait faire valoir que tel n'est jamais le cas, comme le montre l'exemple de la musique, le matériau musical ne lui préexistant pas. D'une part, des techniques y sont toujours à l'œuvre dans sa production même ; et, d'autre part, le matériau n'est jamais si propre ou si spécifique à un art donné qu'on puisse en faire un élément déterminant, voire une condition de définition. Le fait que, désormais, la numérisation autorise une convertibilité quasi générale permet non seulement d'en mettre au jour l'évidence¹⁷, mais de comprendre que la chose importante n'est pas tant le matériau ou le médium que les *usages* propres à ce qu'on se représente comme tel ou tel art¹⁸.

Une telle constatation relativise beaucoup l'intérêt que l'on prête aux possibilités issues de la cognition et des artifices de l'intelligence, dans l'art comme ailleurs. À la limite, le problème qu'elles posent est métaphysique : il se concentre dans une question à laquelle les inter-

16. Que ce soit dans la production des sons ou dans la composition même, en remontant jusqu'à Stockhausen ou, d'une manière différente, Iannis Xenakis.

17. Cette convertibilité pose en termes nouveaux la question des frontières entre les arts, de l'identité des œuvres. Elle tend à montrer que l'art – les différences entre les arts – n'est pas dans le matériau ou dans le médium, mais dans le sens dont il est investi à partir des usages dont il est solidaire.

18. Je reprends ici une thèse exposée et argumentée dans *Art, modes d'emploi, op. cit.*, ainsi que dans *L'Art sans qualités, op. cit.*

rogations sur l'identité des œuvres nous ont habitués : serions-nous disposés à appeler « art » la réalisation d'un automate qui n'aurait pas été programmé spécifiquement pour une telle tâche ? Il est clair qu'il s'agit plus d'une question de « grammaire », qui engage le sens attribué au mot « art » et tout ce qu'il implique, que d'une question de possibilités techniques. Comme se le demandait Wittgenstein, après tout, « la machine à calculer calcule-t-elle ? » L'art est né de l'intelligence, et les œuvres d'art sont avant tout des artefacts, mais ce qui les caractérise comme tels, je veux dire *comme art*, ce sont les *usages* dont on ne peut les dissocier. Or, cela éclaire aussi d'un jour particulier la deuxième question primitivement envisagée.

Du bon usage de l'esprit

La question est *philosophique*, au sens où elle n'engage pas les pratiques artistiques comme telles, mais le sens qu'elles prennent à nos yeux. Elle l'est aussi du point de vue des hypothèses spécifiques auxquelles elle est liée ou qu'elle implique¹⁹. Sous ce rapport, deux voies se sont historiquement recommandées à l'attention.

La première est celle que la phénoménologie a tracée, à partir de la problématique de l'intentionnalité et d'une investigation du sensible comme sphère originaire du sens²⁰. La seconde s'illustre dans

19. Plus précisément, elle se conjugue à la question de la règle et à l'idée qu'on s'en fait, selon qu'on la rend intégralement solidaire des usages qui lui sont liés, c'est-à-dire de ses applications, ou qu'on en fait un principe transcendant lesdits usages. Je renvoie à mon livre : *Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, Paris, PUF, 2004. Une conception qui privilégie les modèles computationnels privilégie aussi la deuxième conception, en raison même de son « internalisme » de principe. Cela ne va toutefois pas sans poser des problèmes, comme en témoigne l'évolution de la pensée de Jerry Fodor, par exemple. Voir Meredith Williams, *Wittgenstein, Mind and Meaning*, Routledge, London and New York, 1999, ainsi que Jerry Fodor, *L'Esprit, ça ne marche pas comme ça*, tr. fr. C. Tiercelin, Odile Jacob, 2004.

20. Les écrits de Maurice Merleau-Ponty sur la peinture en offrent un exemple, ainsi que les incursions de la phénoménologie dans la dimension de la « chair ».

les philosophies qui, après Frege, Wittgenstein et Russell, se sont engagées dans des recherches centrées sur le langage et la logique des symboles. Pour l'esthétique analytique qui en est issue, un pas décisif a été accompli par Nelson Goodman, avec la parution de son livre *Langages de l'art*, en 1978²¹.

Le courant phénoménologique n'a pas dévié de sa route, bien qu'il ait été entraîné sur la pente d'une interprétation heideggerienne de la question de l'être. En revanche, dans la philosophie analytique d'aujourd'hui, le paradigme majeur n'est plus celui du langage, mais celui de l'esprit. Les sciences cognitives ont posé à nouveaux frais la question des rapports du physique et du mental, en optant majoritairement pour une « naturalisation » dont on voit mal comment elle laisserait intacts les problèmes liés à l'art, en commençant par ceux qui concernent la perception et, plus généralement l'articulation des états mentaux et des connexions neuronales, c'est-à-dire du monde de la signification et de la matière, quel que soit le modèle qui l'emporte ou tend à l'emporter. D'autant que la mobilisation par les artistes des moyens qui leur sont offerts par les nouvelles technologies peut aisément faire office d'encouragement.

De ces problèmes, il ne peut évidemment être plus précisément question ici. Les recherches qui leur sont consacrées n'en sont encore qu'à leurs balbutiements. On peut toutefois s'en faire une idée à partir des directions dans lesquelles elles se sont ou pourraient s'engager. Sur le terrain de la perception, par exemple, les résultats obtenus en psychologie cognitive peuvent, sans trop de difficulté, être confrontés à ce que la considération des œuvres permet d'établir parallèle-

21. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.* Avec ce livre, bien que ce soit au prix de renoncements divers, Goodman a permis à la philosophie analytique de s'ouvrir à des questions qui avaient été tenues pour étrangères à ses compétences. En même temps, Goodman a tordu le cou aux insupportables dichotomies qui opposent traditionnellement l'*art* et la *connaissance*. Mais la signification cognitive dès lors attribuée à l'art n'entre pas du tout dans un programme comme celui des sciences actuelles de l'esprit et de la cognition. Goodman s'en tient à un strict fonctionnalisme pour lequel l'art *est* ce qu'il *fait*.

ment. Une autre voie est également celle qu'offre l'étude des émotions, considérées dans leur fonction ou leur dimension cognitive, et selon le rôle qu'elles jouent du triple point de vue de l'expressivité, de la compréhension des œuvres ou de l'expérience esthétique, globalement considérée.

Sous ces différents angles, la question majeure reste celle des rapports auxquels peuvent être rattachés les phénomènes artistiques (sous le triple point de vue des caractéristiques des œuvres, de leur production et de leur réception), comme constituant une sphère particulière de faits dans l'univers de la signification, et les états mentaux et physiques d'un autre côté, considérés du point de vue de la causalité qu'ils exercent sur les premiers.

Tout comme la philosophie de l'esprit et les sciences cognitives dans leur majorité, une telle approche obéit à une inspiration «internaliste» qui tend à loger dans l'esprit humain les conditions et les potentialités, pour ne pas dire les lois, des comportements cognitifs auxquels la possibilité de l'art est subordonnée, quelle qu'en soit la complexité²². Et même si les recherches qui s'y rapportent sont encore peu nombreuses et peu avancées, il faut s'attendre à ce qu'elles se développent de manière à mettre en évidence les composantes cognitives des pratiques artistiques et de leur réception, jusqu'à les réduire à des lois ou à des structures qui viendront les inscrire dans un tableau général de facultés ou de dispositions constitutives de l'esprit.

Une perspective de ce genre, à vrai dire, ne date pas d'aujourd'hui; elle est certainement légitime pour qui en adopte les prémisses épistémologiques et scientifiques. Pour qui pense que nos conduites cognitives ont leur source et leur explication dans les modalités et les possibilités de fonctionnement de l'esprit humain, ce qui peut passer pour l'évidence même, les sciences cognitives détiennent la

22. Les réflexions de Jerry Fodor dans *L'Esprit ça ne marche pas comme ça*, *op. cit.*, permettent de prendre la mesure de cette complexité et de ces difficultés. Voir, par exemple, les remarques des p. 46 et 66-67.

clé de tous nos comportements, et rien ne saurait en exclure ceux que nous croyons parfois pouvoir soustraire au plus vaste ensemble des comportements ordinaires. Il ne s'agit toutefois que d'une possibilité dont l'évidence ne doit pas nous aveugler. Il est bien clair que ni l'expérience esthétique, ni les pratiques artistiques, ni ce qui en est issu, ne peuvent être dissociés des conditions plus générales qui sont celles de la pensée, et, par conséquent, des états de notre cerveau. Mais que celui-ci fonctionne à la manière d'un ordinateur, que l'on opte pour un fonctionnement de type modulaire ou connexionniste, la question sur laquelle on bute reste celle de ce que nous sommes en mesure de lui rapporter spécifiquement ou d'associer à des *usages*. Ainsi, une fois de plus, la question des usages s'impose à l'attention. Plus généralement, le problème s'enracine dans une conception de la règle qui s'illustre dans deux possibilités : ou bien celle-ci préexiste à ses applications, et l'on peut alors – quitte à faire appel à des structures profondes – en faire la matrice même de l'esprit ; ou bien elle ne se distingue pas de ses applications, et il faut alors faire appel aux ressources d'une philosophie différente, une philosophie des apprentissages et de la culture, une philosophie pour laquelle, paradoxalement, *l'esprit n'a pas d'esprit*²³.

23. J'emprunte cette image à Robert Musil qui, dans *L'Homme sans qualités*, prête à Ulrich ces propos : « soudain, tout le problème apparut à Ulrich sous la forme assez comique d'une question : le mal ne viendrait-il pas, en fin de compte, puisqu'on ne peut douter qu'il n'y ait de l'esprit en suffisance, de ce que l'esprit n'a pas d'esprit ? » (*L'Homme sans qualités*, t. 1, chap. 40, p. 185.)

10. LES ALÉAS DE L'HISTOIRE

Les historicistes modernes sont en apparence inconscients de l'antiquité de leur doctrine. Ils croient – et qu'est-ce que leur déification du modernisme pourrait leur permettre d'autre – que leur propre mouture d'historicisme est la dernière et la plus hardie des réalisations de l'esprit humain.

Karl POPPER.

L'historicisme est une doctrine qui a largement dominé les sciences sociales jusqu'à une certaine époque, et qui renaît aujourd'hui en esthétique et en philosophie de l'art¹. En évoquer les misères ne revient pas forcément, dans ce contexte, à s'attaquer aux problèmes que posait Karl Popper, ni à adopter une position aussi intransigeante que la sienne. L'historicisme étant l'une des voies dans lesquelles les définitions de l'art se sont engagées, on peut y voir simplement l'un des symptômes de l'embarras auquel la philosophie de l'art tente de se soustraire, non sans s'exposer, toutefois, à d'autres embûches.

Une double illustration en est offerte par les thèses qu'a popularisées Arthur Danto, et par celle d'une « définition historique de l'art », au sens que Jerrold Levinson a donné à cette notion.

1. Karl Popper, *Misère de l'historicisme*, tr. fr. H. Rousseau, Plon, 1956, p. xv.

L'historicisme de Danto n'est pas celui de Levinson. Ce terme sera néanmoins utilisé, dans les deux cas, pour désigner ce que les propositions du second partagent avec une notion de l'histoire présente chez le premier, dans la plupart de ses livres publiés depuis *La Transfiguration du banal*². Dans la ligne de cette hypothèse, on appellera « historiciste » toute vision tendant à postuler l'existence d'une *unité* et d'un lien temporels tels que – dans les limites d'une même tradition ou au-delà – les événements et les œuvres artistiques supposés en faire partie :

1. nouent entre eux des rapports propres à un réseau de *relations internes*;
2. déterminent un horizon de sens constitutif d'un champ de *possibilités* relatives (n'importe quoi n'est pas possible à n'importe quel moment);
3. s'enchaînent au sein d'un processus intelligible possédant ses *lois propres*, dans le cadre d'un processus plus général. Ces trois postulats font respectivement appel à un principe d'*unité*, de *relativité* et de *finalité*³.

2. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*

3. Karl Popper, *Misère de l'historicisme*, *op. cit.*, attribuait à l'historicisme la propriété de faire de la prédiction historique son but principal, ce but pouvant être atteint « si l'on découvre les “rythmes” ou les “patterns”, les “lois” ou les “tendances générales” qui sous-tendent les développements historiques » (p. xv). Significativement – par rapport à Danto –, Popper observe que l'historicisme s'oppose au naturalisme méthodologique, et qu'il « nie que [les] régularités observables dans la vie sociale aient le caractère immuable de celles du monde physique. Car elles varient au cours du temps et dans les différentes cultures; elles dépendent par conséquent d'une situation historique particulière. » (p. 1) Les trois traits que je retiens comme essentiels à l'historicisme recourent à peu près les caractérisations de Popper. Ils semblent ne pas être forcément conjoints. Jerrold Levinson – nous y reviendrons – ne reconnaît ni 2 ni 3. Une partie de la question consiste évidemment à savoir dans quelle mesure ils ne sont pas plus contraignants qu'on ne pourrait croire au premier abord, et si, par conséquent, le choix de l'un n'entraîne pas tacitement le choix des autres.

L'historicisme de Danto répond aux trois conditions mentionnées. Il est lié à une conception que l'auteur de la *Transfiguration du banal* qualifie lui-même d'«essentialiste», et qui s'illustre dans une définition de l'art dont l'élément majeur repose sur l'horizon interprétatif à l'intérieur duquel des objets que rien ne qualifie *physiquement et perceptuellement* comme des œuvres d'art *sont* des œuvres d'art.

Un argument décisif à l'appui de cette thèse est celui de l'*invisibilité* des propriétés esthétiques (artistiques); il stipule que rien ne distingue physiquement et perceptuellement ce qui appartient ou n'appartient pas à l'art. Sous cet aspect, la position de Danto communique avec les discussions qui se sont développées autour de la recherche d'une définition de l'art, hors des sentiers qu'avait ouverts un strict fonctionnalisme. À vrai dire, les propriétés qui sont en cause dans ce genre de discussion ne sont pas celles qui correspondent à des qualités *esthétiques*, encore qu'elles puissent en faire partie, mais à des prédicats *artistiques*. Ce sont ces prédicats qui intéressent Danto, comme le montrent les réflexions qu'il consacre à une hypothétique perception esthétique des ready-made⁴. Sur ce point, on peut imaginer que Danto souscrirait à la critique que Genette a adressée au point de vue goodmanien dans *L'Œuvre de l'art*⁵. Son originalité tient cependant à la façon dont ses thèses sont associées à une problématique historique. L'argument, en effet, n'a pas le statut d'une assertion de type ontologique, laquelle réclamerait une autre démarche. Il ne porte pas directement sur une différence spécifique d'*essence*. Il est d'abord associé à la représentation d'un *événement*, et il se présente sous les apparences d'un récit de ce qui s'est produit à la galerie Stable, à New York, en 1964 – nous verrons plus loin un autre aspect de la portée qui peut être attribuée à ce trait *historique*.

4. Arthur Danto, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, 1, winter 2001.

5. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, 2: *La Relation esthétique*, *op. cit.*

Ce récit possède ses vertus. Dans la mesure où il s'inscrit au cœur d'une *révélation*, il permet de faire l'économie d'une réflexion propre à sélectionner et évaluer les propriétés qui se disputent le statut d'attribut artistique, avec tous les problèmes compliqués que cela pose, et à embrasser la considération d'œuvres ou d'objets hétérogènes appartenant à divers horizons culturels ou historiques. En ce sens, l'historicisme se facilite la tâche en faisant appel à un récit, dont on sait qu'il risque toujours de nourrir une illusion rétrospective. Au reste, l'événement qui sert de fondement à ce récit ne se situe pas par hasard en 1964. On a parfois remarqué qu'à la place de *Boîte Brillo*, de 1964, les premiers ready-made de Duchamp de 1913 auraient aussi bien pu faire l'affaire. Toute expérience de pensée mise à part, les conditions remplies par les réalisations de Warhol le sont de façon encore plus satisfaisante et convaincante par *Fontaine* ou par le *Sèche-bouteilles*, puisque, dans ces deux derniers cas, on a *réellement* affaire à des objets indiscernables, et que la différence tient exclusivement à l'*usage* auxquels ils sont destinés. Mais ces différences d'usages ne sont pas ce qui intéresse le plus Danto, bien au contraire. *Boîte Brillo* présente l'avantage d'être un *objet* différent des boîtes Brillo ordinaires; il est fait de contreplaqué recouvert d'une enveloppe imprimée à *l'image* des boîtes Brillo. Autrement dit, physiquement et perceptuellement, ce n'est pas le même objet; ce n'est donc pas une question d'*usage*, mais de *perception* ou de *représentation*, comme on voudra, avec ceci de particulier que les différences physiques perçues ne sont pas tenues pour pertinentes du point de vue de ce qui fait de *Boîte Brillo* que *c'est* de l'art.

Tout cela revêt une certaine importance, au moins pour trois raisons:

- a) Le choix de *Boîte Brillo* et de la date qui lui correspond s'accorde avec le sens historique que Danto vise à lui donner;
- b) Ce même choix s'accorde également avec un aspect important de la thèse soutenue par Danto, à savoir le caractère *intentionnel* présumé des objets qui appartiennent à la catégorie «art»;

c) La nature intentionnelle des objets artistiques entre en rapport avec le postulat d'un «monde de l'art» et avec le caractère *philosophique* de la question de l'art.

a) L'historicisme de Danto est impliqué dans le choix de la date qui marque, à ses yeux, la révélation sur laquelle il fonde ses analyses. Aux termes de 2, c'est-à-dire du principe relativiste qui entre dans la définition de l'historicisme, «n'importe quoi n'est pas possible à n'importe quel moment». À certains égards, à en juger par ce principe, on pourrait être tenté de penser que les premiers ready-made de Duchamp constituent une sorte de non-sens historique, à moins qu'ils ne compromettent la vision et les thèses que Danto s'emploie à mettre en place dans ses livres. En effet, 1964 est une date qui marque une transition et une rupture dans l'art américain d'après-guerre, après la période de l'expressionnisme abstrait. On peut donc y voir un point important qui plaide en faveur des conditions 2 et 3 de l'historicisme.

b) Les réalisations de Duchamp, presque contemporaines de l'accomplissement du cubisme, antérieures d'un demi-siècle au pop art, semblent s'inscrire dans une hétérogénéité contextuelle qui s'accorde mal avec les inférences de Danto et avec son interprétation historique de la phase postimpressionniste.

Sur ces deux points, notons que la position de Danto et sa place dans le «Monde de l'art» entrent significativement en rapport avec l'essoufflement de l'expressionnisme abstrait et la perte d'influence de Clement Greenberg, qui en fut le héraut⁶. À sa manière, l'historicisme de Danto perpétue les convictions de Greenberg, et il en accomplit efficacement l'héritage, au bénéfice d'une vision qui fait de l'Amérique la scène ultime de la «fin de l'Histoire».

c) Il s'agit d'un point dont il faut avoir conscience lorsqu'on aborde les thèses de Danto et que l'on s'intéresse à leur versant philosophique.

6. Cf. Clement Greenberg, «Modernist painting», *Modernist with a Vengeance*, University of Chicago Press, 1993, p. 85-114.

Un aspect majeur en est le caractère «philosophique» de la «question de l'art», et la nature «interprétative» des éléments qui entrent dans sa définition. Danto est au nombre de ceux qui pensent que l'intentionnalité en est une composante majeure. Une œuvre d'art est un objet intentionnel, au sens où il ne peut être dissocié de ce qui en fait un objet «au sujet de». *Boîte Brillo*, en raison de ce qui le rend physiquement assimilable à un simple objet, du genre de ceux que l'on trouve dans n'importe quel drugstore, est indissociable de son «*aboutness*», propriété qui, de surcroît, ne dépend pas de quelque propriété perceptuelle assignable. Soustrait au «monde de l'art» dont il fait partie, un tel objet rejoindrait la classe des objets que rien ne peut qualifier, hormis les qualités qui leur sont attribuées dans le «monde» tout court, en relation avec des intérêts qu'on a précisément pour habitude de relier à des propriétés à la fois physiques et perceptuelles. Nous verrons toutefois que cette approche n'est pas étrangère à une certaine catégorie d'usages. La thèse de Danto procède en fait d'une inspiration intellectualiste qui privilégie la question de la reconnaissance des objets sur celle de leur usage, et qui enferme objets et sujets de cette reconnaissance dans un hypothétique éther commun.

Cet éther est impliqué, à différents degrés, par le second volet de l'historicisme de Danto. Il assure en effet – sous la condition corrélatrice de 1 – la possibilité d'un fil qui s'y déroule – jusqu'à épuisement – et constitue le vecteur de la «fin de l'art et de l'histoire⁷». Ce fil est précisément celui de la «question philosophique de l'art» et de la démarche qui autorise l'historiciste à faire le chemin à rebours, afin d'en identifier et d'en repenser les différentes étapes. Il devrait certes être clair que les hypothèses susceptibles d'accréditer une conception donnée – à en juger au nom des principes historicistes mêmes – ne peuvent se voir attribuer une valeur qu'en fonction des cas ou des faits qui semblent en justifier l'interprétation. Les réflexions de Danto sur l'indiscernabilité permettent certes de

7. Cf. Arthur Danto, «La fin de l'art», *L'Assujettissement philosophique de l'art*, tr. fr. C. Harry-Schaeffer, Seuil, 1993.

poser un problème qui est au cœur des pratiques artistiques du XX^e siècle, et que le pop art permet tout particulièrement de mettre en relief. Mais on ne voit pas spontanément en quoi elles pourraient avoir un intérêt pour des périodes plus lointaines de l'histoire de l'art, voire pour des périodes assez proches comme l'expressionnisme, surtout si l'on en juge à la lumière des principes mêmes de l'historicisme. Sauf à penser que la dimension « historique » attribuée au pop art soit destinée à envelopper les faits dans une histoire s'ouvrant sur une rétrospection. De ce point de vue, tout ce qui prend valeur d'« événement » devient décisif. On y trouve une illustration de ce que Musil appelait l'« historicisation du présent », cette singulière habitude, qui est désormais la nôtre, de voir le présent avec les yeux du futur, comme s'il était immédiatement permis (mais à *qui*?) d'en mesurer la teneur ou le poids en *passé*. Musil pensait que cette habitude est de celles qui contribuent à favoriser une forme d'immobilisme qui ne s'est pas beaucoup démentie depuis, au point de revêtir aujourd'hui une dignité philosophique inattendue sous le visage de la « postmodernité⁸ ».

Sous ces différents aspects, la philosophie de Danto illustre bien le mariage que l'essentialisme a contracté avec l'historicisme, en renouant les fils que l'art pouvait paraître avoir distendus. On peut essayer d'en expliciter les bénéfiques. Tout « événement » jette à sa manière une lumière sur le passé et sur l'avenir. L'éclairage dont le passé bénéficie ainsi est de première importance. S'il s'agit toutefois de mesurer l'ampleur du problème posé par l'indiscernabilité des objets que nous rangeons pourtant dans des catégories distinctes (art et non-art), les œuvres pariétales, l'architecture grecque, la peinture de la Renaissance, les peintres de Lascaux, Phidias ou Polyclète, Raphaël ou Leonardo, ne peuvent être la source d'une illumination comparable à *Boîte Brillo*. De telles œuvres peuvent même paraître ne pas appartenir à la même histoire. Mais un point de vue rétrospectif permet de voir les choses autrement, dès lors qu'on s'autorise à projeter dans

8. Robert Musil, *Essais*, *op. cit.*

le passé une question qui ne s'y posait certes pas ouvertement, mais dont on supposera qu'elle s'y trouvait pour ainsi dire en sommeil.

Ce genre de déplacement nous est familier; on le trouve à l'œuvre dans la vision hégélienne ou marxiste de l'histoire, ainsi que dans la vision essentialiste de Greenberg. Comme Danto, Greenberg attribue à un premier événement, qu'il fait remonter à Manet, la révélation de l'importance du médium pour la définition de la peinture, événement sur la base duquel il peut raconter l'histoire de celle-ci et le lent accomplissement de sa réalisation en tant que telle. C'est un récit qui, à la lumière de ce qu'il permet d'intégrer, est chargé de justifier, ici la définition de la peinture, là la définition de ce qui appartient à l'art et le différencie du non-art.

Il peut paraître étonnant, comme on l'a parfois observé, que dans le contexte du début des années soixante, Danto ait accordé spécifiquement au pop art le pouvoir de révélation qu'il lui attribue. Un intérêt plus affirmé pour le minimalisme ou l'art conceptuel ne lui aurait probablement pas offert les mêmes perspectives. Probablement parce que la question de l'indiscernabilité n'y aurait pas trouvé la même illustration – la «représentation», notamment, n'y est pas présente au même niveau ou de la même façon. Il n'est sans doute pas indifférent non plus de remarquer que le minimalisme et l'art conceptuel, sans parler de l'héritage de Duchamp chez un grand nombre d'artistes américains liés à Cage ou à Fluxus, bien au-delà des seuls «arts plastiques», se caractérisent par une rupture plus radicale que le pop art à l'égard de l'expressionnisme abstrait et de la version que Greenberg en a donnée.

Chez Danto, historicisme et essentialisme se conjuguent en tournant le dos aux pratiques ou aux conceptions qui marchent à contre-courant, et qui problématisent différemment l'indiscernabilité qu'il place au cœur de la «question de l'art». Pour qui doute des inférences qui en ont été tirées, l'historicisme de Danto n'est qu'une façon d'escamoter la dimension *expérimentale* des pratiques artistiques, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de l'art du XX^e siècle, dans le droit fil d'un grand récit supposé s'achever dans l'illumina-

tion d'un art *après la fin de l'art* et d'une postmodernité rappelant le tableau que Marx et Engels donnaient du communisme dans certains de leurs textes : un État où chacun pourrait être tour à tour critique, charpentier ou poète, et où *tout* serait en définitive possible *en même temps*. Il est à peine besoin de dire qu'une telle vision ne peut être celle que d'un « critique critique » comme Danto, et que si elle a aussi bien pris, en particulier en France, ce ne peut être qu'en raison des assurances qu'elle nous donne, tant sur le plan esthétique que philosophique. Qui peut résister aux attraits d'une vision qui élève l'artiste, l'esthète et le philosophe au rang de spectateurs privilégiés, aptes à communiquer par la pensée avec les vertiges de l'art et de l'histoire ?

Il y a, chez Danto, quelque chose qui renoue avec les grandes ambitions de la philosophie, et confine parfois au mythe. Les doutes que suscitent ses idées condamnent-ils ou frappent-ils de soupçon tout appel à l'histoire dans une définition de l'art ? Des trois principes définis en commençant, le deuxième et le troisième s'y prêtent tout particulièrement. Le premier semble pouvoir être plus aisément immunisé ; il se rencontre, en outre, dans d'autres démarches vers lesquelles il convient maintenant de se tourner. On verra peut-être mieux, de la sorte, jusqu'à quel point les trois principes dans lesquels s'illustre l'historicisme peuvent ou non être tenus pour indépendants.

Une définition historique de l'art

L'idée d'histoire, appliquée à l'art, partage avec la recherche d'une définition un présupposé commun, ou du moins une exigence commune de reconstruction qui, sur la base d'un ensemble hétérogène de « données » – dont le statut n'est pas immédiatement clair –, est supposée tisser des liens appelés à tracer une démarcation – de l'intérieur ou de l'extérieur – entre *art* et *non-art*. Les présupposés de l'historicisme et ceux qui entrent dans la recherche d'une définition font appel à une autonomie artistique qui, ou bien est incorporée à l'idée même d'art et à l'odyssée de l'Esprit dont il est partie prenante –

comme chez Danto –, ou bien est perçue comme un fait historique contingent dont les conditions sont intégralement empiriques.

Les idées autour desquelles Levinson a bâti ses définitions historiques de l'art n'ont pas le caractère visionnaire des perspectives offertes par Danto. Elles n'en sont apparemment que plus solides, plus inattaquables. Il me semble toutefois opportun de les questionner sous les différents angles mobilisés jusqu'à présent, quant aux rapports qu'elles visent à thématiser et qu'elles font entrer dans une définition de l'art.

Rappelons la définition proposée dans *L'Art, la musique et l'histoire*⁹:

X est une œuvre d'art à t = df X est un objet dont il est vrai en t qu'une personne ou certaines personnes, possédant un droit de propriété légitime sur X, conçoit durablement (ou a conçu) X en vue d'être perçu-comme-une-œuvre d'art – c'est-à-dire perçu de façons (ou d'une façon) conforme à celle dont sont ou étaient correctement (ou normalement) perçus les objets qui faisaient partie de l'extension d'«œuvre d'art» avant t .

Dans une étude ultérieure, cette définition a été retouchée par l'auteur. La condition d'un «droit de propriété légitime» a été abandonnée. Sous l'angle qui nous intéresse ici, deux points retiennent l'attention. Premièrement, la *conformité* postulée entre ce qu'un sujet ou un groupe de sujets perçoit comme une œuvre d'art et ce qui est *déjà* perçu comme tel. Deuxièmement, le fait que la relation considérée (de conformité) joue ici entre deux moments temporellement distincts (présent-passé), aspect qui fait explicitement entrer en jeu une dimension historique dans la définition. Reprenons toutefois l'un après l'autre chacun de ces deux points. Le premier fait jouer un rôle majeur à la façon dont les objets candidats au statut d'œuvre d'art sont perçus par le ou les sujets auxquels la

9. Jerrold Levinson, «Pour une définition historique de l'art», *L'Art, la musique et l'histoire*, tr. fr. J.-P. cometti et R. Pouivet, L'Éclat, «Tiré à part», 1998, p. 30 *sq.*

première définition accordait «un droit de propriété légitime sur X». À ce niveau, elle conjugue un élément *objectif* (ce droit comme tel) et un élément *subjectif* (la perception de l'objet par un sujet, ainsi qu'un facteur intentionnel, puisque l'objet est supposé avoir été produit à cette fin). Si on laisse de côté les questions que soulève l'attribution d'un rôle déterminant à ce qui entre ainsi dans les visées d'un sujet, on aboutit néanmoins à ceci que la *conformité* dont il est question laisse dans le vague la nature de ce qui est ainsi mis en rapport et tenu pour pertinent pour une définition. Faut-il penser que :

- a) cette conformité se laisse spécifier en un ensemble de traits définissables et pouvant être tenus pour universellement pertinents ;
- b) ou bien est-il possible d'admettre que les traits susceptibles d'être à la source de ce que l'on considérera comme semblable dans certaines conditions sont de nature variable et non définitive ?

Le choix de l'une ou l'autre de ces deux hypothèses entraîne d'importantes conséquences. Quoique la seconde s'accorde davantage avec ce que suggère Levinson, prenons rapidement un exemple.

Il est clair que les architectes et les commanditaires des premières cathédrales gothiques ont eu pour dessein de réaliser des œuvres destinées à être perçues comme des «œuvres d'art», si du moins on entend par là des édifices propres à susciter la foi et l'admiration, au même titre que l'architecture religieuse antérieure. En ce sens, elles étaient supposées nourrir des sentiments comparables, et il va pratiquement de soi qu'elles appelaient la comparaison, à ceci près qu'il s'agissait de faire *mieux* et pas seulement de même ou aussi bien. Si toutefois on s'interroge sur la nature des éléments entrant ou susceptibles d'entrer dans cette comparaison, on s'aperçoit que la *conformité* postulée par une définition historique de l'art s'illustre dans des traits dont la signification et la portée sont essentiellement d'ordre générique et ne valent en fait que dans un secteur particulier, celui de l'architecture et de son histoire. Dès que l'on s'intéresse à des exemples qui n'en font pas partie, on entre dans un champ de

relations qui ne peuvent être de conformité qu'en un sens beaucoup plus vague, assez proche, me semble-t-il, de ce que Wittgenstein se représentait sous le concept de « ressemblance de famille¹⁰ ».

Dans la mesure où la définition proposée par Levinson fait appel à l'intention artistique (*art-making intention*, l'intention de faire œuvre), on peut toutefois se demander dans quelle mesure les *parentés* qui entrent manifestement en jeu (cette notion me semble préférable à celle de « conformité », pour les raisons qui se laissent entrevoir) ne jouent que de façon verticale et réursive. Ici encore, illustrons cela par un exemple. Soit les œuvres réalisées par Picasso dans les années 1905 et suivantes. Il s'agit d'œuvres qui se détachent de façon décisive de la période antérieure de l'artiste et de l'histoire antérieure de la peinture, bien qu'elles aient été conçues dans un esprit qui *visait* certainement à ce qu'elles soient perçues de manière comparable à des œuvres antérieures. Mais « comparable » signifie ici seulement qu'on peut créditer Picasso du désir de voir ses œuvres être accueillies et jugées comme pouvaient l'être les œuvres qui appartiennent à la catégorie « tableau », « peinture ». En revanche, il ne s'agissait certainement pas à ses yeux de susciter un regard comparable, de modalité semblable à celui que réclamait la peinture antérieure, pas même la sienne. La raison en est simple : les œuvres de Picasso de cette période en appelaient à un *autre regard*. Mais imaginons maintenant que nous ne sachions rien de Picasso ni de ses intentions, et que ce soit seulement pour nous un nom inscrit au bas d'un certain nombre de toiles. Je découvre les *Demoiselles d'Avignon* dans un édifice qui est peut-être un musée ou un entrepôt ou les deux, à côté de quelques autres œuvres du même Picasso et de quelques toiles dont je ne sais rien non plus, sinon que j'en connais la date, et dont je suppose pour les besoins de l'argument qu'elles sont signées Millet, par exemple, *L'Angelus*. Qu'y a-t-il de « conforme » entre ces deux types d'œuvres ? J'ai affaire à deux

10. Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, I, § 65-67, tr. fr. P. Klossowski, Gallimard, 1963.

tableaux, deux toiles peintes et encadrées, soit. Des pigments ont été appliqués sur chacune de ces toiles, de façon manifestement très différente. On peut y apercevoir des êtres humains représentés : un homme et une femme recueillis, dans un cas, des femmes dénudées, aux corps étranges, qui peuvent me conduire à me demander si le tableau a été achevé, etc. Ces éléments sont-ils pertinents pour déterminer dans quelle mesure j'ai affaire à deux œuvres d'art ? Il est à peine besoin de dire que cette question ne peut recevoir une réponse positive qu'à une condition, à savoir si je réintroduis l'*intention* du peintre, avec cependant les réserves que cette hypothèse fait irrémédiablement planer.

Poursuivons toutefois notre récit. Au cours de ma visite inopinée, je n'ai pas seulement découvert des toiles, je suis également tombé sur une série de cartes postales en assez mauvais état, représentant des femmes et des hommes d'origine africaine, peut-être même à mes yeux inconnue, au buste nu, dans un décor traditionnel, le genre de cartes qu'envoyaient les voyageurs à l'occasion de leurs périple dans ce qu'on appelait alors les colonies. Je me suis alors retourné vers les *Demoiselles d'Avignon* et j'ai pensé qu'il y avait entre cette grande toile et les petites cartes postales jaunies un rapport plus significatif que celui que je pourrais imaginer entre Picasso et Millet. Bien entendu, ni le médium ni les matériaux ne sont les mêmes, mais la parenté des figures me conduit à imaginer que l'auteur du grand tableau a peut-être trouvé une source d'inspiration, pour je ne sais quelle raison, dans ce que représentent les photographies qu'il m'est donné de contempler. Ici, c'est la parenté de ce que je vois qui me semble pertinente, et, dans une certaine mesure, l'intention du peintre que cette parenté semble indiquer, mais sans qu'il y ait une parenté d'intention comme telle. Sur cette intention, dans les deux cas, je ne sais rien en dehors de ce que m'indique *ce que* je perçois, et en dehors de toutes les informations collatérales qui peuvent être celles de celui ou de celle qui sait.

Revenons à l'hypothèse : est-elle dépourvue de sens ? Les traits génériques communs aux *Demoiselles* et à *L'Angelus* sont-ils plus

pertinents que les autres? Il ne semble pas, mais on peut avoir des raisons d'admettre que l'éclairage vient ici bien plus de la parenté *constatée* que de ce que je pourrais savoir par ailleurs des intentions du peintre. Réintégrons-les cependant, afin de pousser un tout petit peu plus loin la démonstration. On sait aujourd'hui l'usage que Picasso a fait de sa collection de cartes postales africaines et de l'inspiration qu'il a trouvée dans les pièces d'art africain qu'il connaissait. Que peut-on inférer de cet exemple, pour une définition historique de l'art? Il serait difficile de nier que les œuvres de Picasso de cette époque présentent une incontestable parenté avec les œuvres appartenant à l'histoire antérieure de la peinture, parenté qui joue sur plusieurs plans – celui du contenu de ses œuvres (leur sujet), de son rapport à une tradition picturale, et celui de ses intentions (intention picturale, intention d'art). Picasso en a-t-il néanmoins réellement eu le souci, ou, du moins, jusqu'à quel point? Visuellement, ses œuvres présentent une parenté tout aussi importante avec une inspiration exotique, et celle-ci paraît même plus importante si l'on en juge à partir des objectifs qu'il poursuivait. Or, la référence que cela présuppose peut difficilement être considérée comme une référence à des objets «correctement perçus comme faisant partie de l'extension d'"œuvre d'art" avant *t*».

Des exemples de ce genre sont-ils de nature à compromettre une définition historique de l'art? Au point où nous en sommes, on voit que deux possibilités entrent en concurrence. Dans l'exemple qui précède, la thèse levinsonienne peut faire valoir la relation des œuvres considérées de Picasso – *de toute façon* – avec une tradition dans laquelle l'artiste se situe, bien qu'il s'en écarte. Entre une relation endogène et une relation exogène, une définition historique choisit naturellement l'endogamie. Il faudrait que toute relation de ce genre s'efface pour que cette option soit mise en échec. Mais, comme cette possibilité est improbable, et comme elle peut même paraître autoréfutante, puisqu'on ne voit pas pourquoi on considérerait comme de l'art quelque chose qui ne manifeste *aucune espèce de relation* avec ce que nous appelons de ce nom, la question semble se

résoudre d'elle-même, pour ne pas dire s'annuler. Il n'est toutefois pas impossible de considérer les choses autrement. Si l'on se place du point de vue de l'interprétation et des affinités ou parentés que nous sommes à même d'induire, sur la base de ce que les œuvres nous donnent à voir, à lire ou à entendre, on admettra peut-être que les écarts ou les innovations qui s'y manifestent l'emportent en intérêt sur ce qu'elles comportent de tautologique par rapport aux catégories ou aux traits génériques répertoriés. Mais il est vrai que cette supériorité de l'innovation n'est pas exactement du même ordre que les conditions sous lesquelles une œuvre ou un objet est ou non de l'art. En d'autres termes, il faut sans doute distinguer ici la *question ontologique* des autres questions que posent les œuvres d'art. C'est cette dernière question qui est en jeu dans une définition historique de l'art, telle que l'entend Levinson. Pourtant, il ne semble pas que l'on puisse se tenir quitte des difficultés mentionnées précédemment. Tout d'abord, la question de l'innovation n'est pas étrangère aux problèmes d'une définition. On pourrait certes imaginer un art dont l'existence se produirait sur le seul mode de la reproduction, mais ce n'est manifestement pas ce que nous comprenons sous ce mot. L'innovation, en un sens fort ou faible, peu importe, appartient pour nous à la grammaire de ce mot. Or, comme le reconnaît d'ailleurs Levinson, on a probablement affaire ici à une difficulté majeure¹¹. Et une bonne partie de la difficulté réside dans la possibilité de concevoir l'innovation dans les seules limites des relations réelles (reconnues et répertoriées) ou potentielles – endogènes – existant entre l'objet innovant et un ou des objets faisant déjà partie de l'extension des mots «art» ou «œuvre d'art».

Sous ce rapport, l'exemple précédent n'est pas sans intérêt, puisqu'il suggère précisément que c'est une relation extérieure – exogène – qui semble ici décisive. Mais ne nous trouvons-nous pas alors aux prises avec une ambiguïté aux termes de laquelle les

11. Voir Jerrold Levinson, «Les œuvres d'art et le futur», *L'Art, la musique et l'histoire*, *op. cit.*

conditions nous permettant d'identifier un objet comme étant une œuvre d'art – d'un point de vue ontologique – ne sont pas seulement celles que l'on pouvait établir en fonction d'une relation *interne*, mais également et à la fois en fonction d'une relation *externe* ? Dans la mesure où je ne crois pas que cette dernière relation n'intervienne que dans l'interprétation, on peut avoir de bonnes raisons de se montrer perplexe.

D'autant que la possibilité d'isoler les questions ontologiques des questions de compréhension ou d'interprétation pose aussi des problèmes qui ne doivent pas être sous-estimés. Si l'on pouvait, en effet, détacher les choses à ce point que le statut d'œuvre d'art, pour un objet, un acte ou un processus donné, puisse être établi sans considération de ce que l'œuvre *est*, et par conséquent de ce qu'elle donne à *voir*, à *lire* ou à *entendre*, il faudrait alors y voir l'effet d'une opération parfaitement abstraite ou nominale qui reviendrait à peu près à valider ce que suggérait Duchamp lorsqu'il déclarait : « Si je dis que c'est de l'art, c'est de l'art ». À moins, bien entendu, d'admettre l'existence d'un genre de propriété proprement qualifiante que toute œuvre devrait posséder et dont chacune serait une instanciation. Mais dans ce cas, nous n'aurions plus besoin d'une définition historique. Il faut donc se demander si une définition historique, à supposer qu'on veuille en conserver le bénéfice, ne doit pas intégrer clairement la condition 2 initialement posée, c'est-à-dire admettre que c'est toujours en fonction d'un certain horizon d'interprétation ou d'un « monde de l'art » donné, au sens de Danto, que la relation ontologique peut être établie. Mais il faut alors également se demander si l'invention ne doit pas lui être intégrée sur le mode d'une relation interne, c'est-à-dire d'une relation téléologique, ce qui nous conduit directement à la condition 3, c'est-à-dire à l'idée – somme toute conséquente sous cet aspect – d'une « fin de l'art ».

Danto est-il dès lors plus conséquent que Levinson ? Un historicisme « modeste » comme celui de Levinson se révèle-t-il en fin de compte impraticable ? Avant d'avancer encore de quelques pas dans l'examen de cette dernière question, il faut encore souligner

que la *conformité* dont il a été question dès le début ne joue pas forcément en faveur de ce qui est répertorié comme appartenant à l'extension du mot «art»; d'autre part, la référence à l'œuvre dans les desseins de l'artiste, lorsqu'elle est connaissable – mais on pourrait en dire autant en adoptant le point de vue du spectateur – ne joue pas forcément sur un axe vertical, mais aussi horizontal. Dans l'exemple choisi, la relation significative est entre le travail d'un artiste dans une aire de civilisation donnée et ce qu'on pouvait alors savoir d'autres civilisations aux croyances autres et à l'art autre, un art qui, au demeurant, peut ne pas jouir du statut d'autonomie propre à l'art européen.

L'art et son autre

Le défaut majeur de l'historicisme réside dans la confusion entre une projection rétrospective et les attributions anticipatives qu'il pratique au titre de l'intelligibilité qu'il promet. Pour dire les choses autrement, l'historicisme commence là où le passé est investi d'une signification qui lui assure une dimension téléologique – ou, en tout cas, une signification par rapport à un ensemble d'événements et de faits auquel on l'intègre – sur la base d'une attribution dont la condition réside dans un présent auquel il est ainsi affilié de façon plus ou moins arbitraire ou conséquente. Ce travers élémentaire de tout historicisme est, pour l'historien, une source permanente de difficulté; en dehors de l'histoire, il constitue un penchant qui n'est pas sans danger, mais qui peut aussi avoir son utilité: notre mémoire fonctionne probablement de cette manière. Pour les questions qui ont retenu notre attention jusqu'à présent, les choses se présentent un peu différemment. Tout d'abord, il semble que le premier mouvement de l'historicisme, celui de la vision et des attributions rétrospectives, soit commun aux thèses de Danto et à la définition levinsonienne de l'art. Chez Danto, l'idée d'une «fin de l'art» n'intervient pas à la fin, comme une ultime inférence; elle est la condition même du récit qu'il nous propose. Et chez

Levinson, une condition de la relation établie entre X à t et, mettons, Y avant t réside dans la double possibilité où je dois être :

- a) de savoir ce que pouvait bien vouloir dire être « correctement perçu » comme une œuvre d'art, pour les objets qui bénéficiaient de ce label avant t ;
- b) d'établir un récit entre Y et X , « avant t » et « t ».

Or, cette double condition ne peut pas être dissociée d'une opération mentale rétrospective, qui consistera inévitablement à établir la relation de « conformité » postulée entre Y et X à partir de prédicats valant pour X à t . Quant au récit corrélatif, il épousera lui-même nécessairement la direction de cette démarche¹². Il se peut que ce trait de la définition levinsonienne puisse ne pas être considéré comme une objection dirimante. Après tout, une définition procède d'une reconstruction, mais comme cette définition-là s'attache à ce qu'une personne *conçoit* comme devant être reconnu comme une œuvre d'art, on peut difficilement s'empêcher de penser que l'opération rétrospective doit être le fait de celui ou de ceux qui sont amenés à juger de ce qui appartient à l'art – ou ne lui appartient pas –, si bien que l'historicisme impliqué dans cette opération paraît être le fait, non seulement de la définition comme telle, mais de la décision même qu'elle met en jeu. Autrement dit, la définition levinsonienne ne me conduit pas seulement à me demander si Levinson est historiciste, mais si nous sommes tous historicistes.

À titre d'alternative, on peut essayer de substituer la prospective à la rétrospective. À partir des objets qui appartiennent aujourd'hui à l'extension de « œuvre d'art », on ne peut rien savoir des objets, des expériences ou des événements susceptibles d'y entrer dans un avenir proche ou lointain. Ce que nous savons de l'art – ce que recouvre pour nous cette notion – vaut en fait pour un ensemble extrêmement bigarré de choses qui bénéficient d'un statut qui leur a été conféré par le temps, et dont il est permis de penser qu'il repose

12. Cette remarque suppose évidemment une connexion dans le temps. On pourrait imaginer que celle-ci soit, au contraire, ce qu'il y a lieu d'expliquer.

sur des relations de ressemblance familiale. Bien sûr, on peut se demander si le concept de parenté est de nature à intégrer le caractère autoréférentiel de la relation au passé qui entre dans la définition historique, mais il permet de donner un sens plus acceptable à la «conformité» qui en fait également partie. Mais si tel est le cas, il faut alors ajouter ceci :

En premier lieu, que cette «conformité» joue sur un plan en grande partie institutionnel, et sur celui des modes de la reconnaissance qui y sont impliqués – plus que sur celui de ce qu'une personne conçoit «en vue d'être perçu-comme-une-œuvre-d'art».

Deuxièmement, que, les parentés qui entrent en ligne de compte étant «de famille», on conçoit plus aisément que l'invention et l'innovation puissent y entrer.

Troisièmement, que les conséquences qui peuvent en être déduites rendent parfaitement vaine toute vision téléologique, y compris dans les implications que la définition levinsonienne me semble envelopper à ce sujet.

Le premier point n'appelle pas de longs commentaires. Ou plutôt, il demanderait une discussion qui porterait sur la place que Levinson accorde à la création artistique, à la personne qui en est la source et au projet qui la sous-tend. Ce privilège et l'autorité qui semble être ainsi reconnue à l'auteur à *t* et aux auteurs *avant t* se heurte aux objections qui ont été retenues de longue date contre ce que Beardsley appelait le «sophisme intentionnel». Mais le seul grief volontairement retenu ici concernait les liens qui apparentent ce schéma à une variante de l'historicisme.

Dans «Pour une définition historique de l'art», Levinson s'est légitimement interrogé sur les implications d'une définition historique pour les questions qui touchent à l'innovation. La difficulté qu'il a rencontrée, et à laquelle il s'est efforcé de faire face, concerne l'art révolutionnaire revendiqué comme tel. Il distingue deux cas, dont l'un seulement s'accorde avec la revendication des artistes révolutionnaires – version radicale –, celle de la négation de toute

espèce de rapport avec ce qui a été – voire sera – reconnu comme art dans le passé ou le présent. Il résout cette difficulté en faisant valoir que dans ce cas, il convient d'élargir le critère de la « perception correcte » à des « types de perception qui sont restés dans l'ombre ». Ces spécifications montrent, selon toute vraisemblance, qu'une partie de la difficulté tient à ce que la définition proposée fait appel aux « intentions » des acteurs, et à ce que la volonté de rupture radicale en fait partie. Mais outre les réserves que semble soulever cette option, on remarque surtout que Levinson, dans son souci de préserver une possibilité de définition, s'attache à limiter de toute façon l'intention de faire œuvre (*art-making intention*), que ce soit de façon directe et positive ou directe et négative, à l'effectivité d'une référence interne, c'est-à-dire à une référence qui joue dans les limites de ce qui a été circonscrit comme art. Or, c'est précisément le verrou qu'il faut faire sauter.

L'exemple précédemment introduit le laissait entrevoir. Une grande partie du travail des artistes et des innovations dont ils sont les auteurs a consisté à ouvrir le champ de l'art à des éléments en apparence hétérogènes. Picasso l'a fait tout au long de sa carrière; les peintres cubistes illustrent de manière plus générale cette tendance, et les dadaïstes, auxquels Levinson réserve une mention spéciale, s'y sont livrés plus que quiconque. Un élément important, qui entre ici en ligne de compte, paraît être l'identification de l'auteur comme artiste dans un champ social stratifié – la question de savoir « qui est artiste » ne s'est pas substituée pour rien à la question de savoir « qu'est-ce que l'art » dans le contexte et l'évolution contemporains. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'intention de « faire œuvre » ne suffit manifestement pas. Mais sur le fond, c'est-à-dire quant à l'*invention* proprement dite, si l'on veut bien y voir l'un des traits que nous avons pris l'habitude d'associer à l'art – bien qu'il n'en constitue une condition *ni nécessaire ni suffisante* –, l'appropriation et la transformation d'éléments hétérogènes semblent bien plus importantes que la référence à ce qui a été dûment estampillé. L'idée d'une « transfiguration du banal » était en ce sens une idée intéressante, à

condition toutefois de la prendre au pied de la lettre et non pas, comme Danto, pour en faire la manifestation d'une sorte de ruse de l'histoire. Plusieurs exemples plaident en ce sens. La musique noire américaine s'est constituée en annexant des instruments, des chants et des formes sonores radicalement étrangers à notre univers sonore et musical. Les parentés que nous pouvons maintenant découvrir, dans la musique de jazz, avec nos traditions musicales ou avec ce que la musique européenne est devenue, nous les découvrons toujours après coup; elles ne sont pas constitutives. John Cage, pour prendre un autre exemple, a passé une bonne partie de son temps à défendre les vertus du bruit. Je sais bien que les idées qui furent les siennes à ce sujet pourraient illustrer ce que suggère Levinson en étendant les critères d'une définition historique à des démarches de refus. Mais ce qu'il y a de significatif dans tous les cas de ce genre, c'est qu'on en revient toujours à jouer la possibilité d'une définition et celle de l'innovation ou de la révolution l'une contre l'autre, et qu'à ce jeu-là, on prend toujours le risque de perdre les deux.

Nous appartenons à une tradition qui a forgé les conditions sociales, culturelles et intellectuelles d'un art autonome. La valeur qui s'attache à cela, pour nous, ne doit pas nous en masquer le caractère artificiel. Wittgenstein suggérerait que pour comprendre quelque chose à l'art, il convient d'en réinscrire les pratiques dans le contexte de la totalité de nos jeux de langage. Sous plus d'un aspect, la situation actuelle de l'art et des pratiques artistiques nous y oblige. C'est à cette condition qu'il est permis d'en comprendre la dimension innovante, autant que la monotonie. Un défaut de l'historicisme est probablement de l'avoir ignoré. Nous n'avons après tout aucune raison de marier nos concepts aux représentations – aux images – que nos habitudes historiques déposent à nos pieds. On peut craindre que l'historicisme de Danto et les définitions historiques de l'art n'en soient les victimes. Mais faut-il dès lors se résoudre à admettre que n'importe quoi est possible à n'importe quel moment?

Probablement pas, mais pour d'autres raisons que celles qui ont été évoquées jusqu'à présent. D'abord, nous ne sommes absolument

pas en mesure d'en juger à l'avance, que nous options pour une vision moderniste ou postmoderniste. Ce n'est que pour ignorer la dimension expérimentale, constructionnelle, contingente et ouverte des pratiques artistiques que l'on s'aventure à croire le contraire. Que tout ne soit pas possible à n'importe quel moment, c'est ce que nous sommes amenés à penser *après coup*, mais il n'y a à cela aucune loi. Une initiative tournant radicalement le dos à ce qui existe, et délibérément tournée vers des références étrangères à l'horizon artistique historiquement estampillé, peut parfaitement, après coup, se voir – ou non – attribuer un statut artistique. Nous considérons aujourd'hui comme artistiques des objets qui ont été destinés à tout autre chose, et cela va de l'art ethnologique de certaines aires de civilisation à des pratiques de collectionneur, d'installation ou de montage qui sont, au fond, dans le même cas. Les raisons qui nous y ont amenés sont d'ailleurs elles-mêmes fort diverses; elles peuvent être esthétiques, sociales ou philosophiques. Les installations de Gilles Barbier appartiennent à l'art, celles de mon voisin du pavillon du Roy-René, non, ou du moins pas encore, de même que celles du Facteur Cheval en ont été longtemps écartées. À vrai dire, si l'on devait essayer d'imaginer un principe, ce serait plutôt celui d'une sélection passablement aléatoire et quasi statistique, aux termes de laquelle certains objets ou pratiques pourraient se voir attribuer un coefficient d'artacité. Ce coefficient serait tel qu'une certaine catégorie d'objets – y compris parmi ceux qui sont produits dans une intention artistique, au sens de Levinson – pourraient être tenus pour impossibles ou improbables, tandis que beaucoup d'autres seraient au contraire de plausibles candidats, mais sans qu'on puisse savoir lesquels à l'avance, et selon des paramètres qui eux-mêmes ne pourraient jamais être fixés définitivement et à l'avance.

Dans une hypothèse de ce genre, une définition historique de l'art serait une définition faillibiliste et quasi falsificationniste au sens poppérien. Elle dirait à peu près ceci :

X peut être une œuvre d'art à t (condition suffisante mais non nécessaire) = dfX est un objet qui, en t , possède un coefficient

d'artité tel qu'il peut être durablement perçu-comme-une-œuvre d'art – c'est-à-dire perçu d'une façon susceptible de s'accorder, immédiatement ou à terme, avec les objets qui faisaient partie de l'extension d'«œuvre d'art» avant *t*. Un tel coefficient d'artité dépend lui-même, non pas de sa conformité à quelque référence antérieure, mais du contexte des jeux de langage dans lequel il pourrait venir s'inscrire, et de son éventuelle congruence, après coup, avec ce contexte considéré dans sa totalité.

Il va sans dire qu'une telle définition serait d'un mince intérêt, en ce qu'elle permettrait seulement de rationaliser ce que les aléas de l'histoire et de la création artistiques ont préalablement entériné. Ses avantages seraient plutôt philosophiques. En prenant congé de l'essentialisme et de l'historicisme, ils s'accorderaient avec ce que des historiens de l'art comme Belting, Kristeller et McEvelley ont opportunément souligné, mais ils ne permettraient évidemment pas d'accréditer un récit comme celui de Danto¹³.

Les récits historicistes supposent, de manière générale, un point de vue qui privilégie une «histoire formelle interne propre à chaque genre¹⁴». En termes wittgensteiniens, on pourrait dire qu'ils ignorent la pluralité et l'hétérogénéité des jeux de langage et les innombrables formes que peut cependant prendre leur communication. Le fait de fonder une définition sur les fins que poursuit une personne (ou un groupe de personnes), en relation avec ce que d'autres personnes à un moment antérieur ont elles-mêmes visé, suppose une compréhension et une communication verticales constitutives d'un univers mental homogène et d'un monde de valeurs partagées. Une telle vision n'est pas seulement liée à une

13. Danto a essayé d'accréditer ses propres thèses à ce sujet, en se recommandant singulièrement de Hans Belting. Cf. Arthur Danto, «Introduction: Le moderne, le postmoderne et le contemporain», *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 2000, p. 25-47.

14. Cf. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, op. cit., p. 40.

reconstruction qui incorpore un principe historiciste; elle induit un type de relation interne qu'illustrent la vision de Danto et sa conception du «Monde de l'art». Le pluralisme des jeux de langage est aux antipodes de ces présuppositions, mais on en connaît le prix: il ne fait pratiquement aucune place à une définition normative de l'art, telle qu'elle est présupposée par l'historicisme, même si cela ne veut pas dire qu'il en efface toute normativité. On peut, il est vrai, préférer payer le prix de l'historicisme en se disant qu'après tout, si une définition de l'art doit être tenue pour souhaitable, il n'existe pas de tentative de définition qui puisse en faire l'économie, tant il est vrai qu'historicisme et essentialisme peuvent faire bon ménage. Une alternative de ce genre se prête à une appréciation des gains et des pertes, ainsi qu'à une estimation de son coût conceptuel. Aucun fait décisif ne permet toutefois de trancher.

11. MIRACLES ET MIRAGES DE L'ONTOLOGIE

L'historicisme et le recours à l'histoire dans la réflexion esthétique contemporaine participent plus largement, quoique de façon en apparence paradoxale, d'une inspiration dont les visées sont celles d'une *définition*, et par conséquent, d'une perspective ontologique dont nous avons déjà aperçu les contours dans les chapitres précédents.

À première vue, l'ontologie des œuvres d'art ne semble pas avoir beaucoup de rapports avec les problèmes qu'on a l'habitude de poser dans le contexte philosophique et esthétique qui nous est familier, pas plus qu'avec les conditions historiques et culturelles auxquelles nos conceptions et nos appréciations peuvent être associées. Ce n'est cependant qu'une apparence, comme l'indiquent les hypothèses et les arguments autour desquels l'ontologie des œuvres d'art s'est développée, et la manière dont ils communiquent avec les présupposés et les mythes qui, dans un tout autre contexte de discussion (artistique et philosophique), ont conduit à l'idée d'un art *tautologique*. L'axe majeur en est la méconnaissance des conditions et des attendus de l'art *autonome*, la sublimation d'un état et l'ignorance des modes de *reconnaissance* impliqués dans notre concept d'art et dans les modalités mêmes qui en sont constitutives.

Généalogie et principes

Un rapide survol des évolutions qui se sont manifestées dans l'esthétique analytique montre que les préoccupations ontologiques coïncident avec la désaffection dans laquelle ont basculé les orientations qui avaient été primitivement celles de Monroe Beardsley, de Nelson Goodman et du courant néowittgensteinien. Pour des raisons dont on pourrait penser qu'elles sont dues aux questions posées par l'art et les démarches artistiques issues des années soixante, ainsi qu'aux inconséquences présumées des courants qui s'étaient alors imposés dans un esprit d'orthodoxie plus affirmé à l'égard des inspirations premières de la philosophie analytique, l'esthétique s'est très largement détournée des réserves ou des réticences qui avaient été les siennes, pour s'engager dans la voie d'une réflexion sur l'être et les *modes d'être* des œuvres d'art¹.

Comme cela a été précédemment suggéré, ce revirement a trouvé un encouragement dans les débats qui, autour de la question de la signification, de la référence et de la vérité, ont privilégié une option *réaliste*, que ce soit sous la forme d'un réalisme métaphysique et radical ou d'un réalisme modéré, «à visage humain», comme disait Putnam à une certaine époque. L'option réaliste elle-même, dans le contexte «réalisme *vs* antiréalisme», s'est essentiellement nourrie des soupçons de relativisme qui pesaient sur l'antiréalisme, avec toutes les conséquences, tenues pour alarmantes, qui paraissaient en résulter². Pour beaucoup, l'antiréalisme issu d'une certaine interprétation de Wittgenstein, par exemple, paraissait pencher dangereusement vers des perspectives à la Foucault ou à la Derrida ou, plus largement, vers les facéties du postmodernisme.

Ces conditions et ces motivations ont donc eu pour effet de remettre en selle des questions qu'on croyait abandonnées, à commencer par celle d'une définition de l'art. Nous venons de le

1. Cf. Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, *op. cit.*

2. Voir Hilary Putnam, *Le Réalisme à visage humain*, tr. fr. C. Tiercelin, Paris, Seuil, 1994.

voir, Danto, avec qui les lecteurs européens sont généralement familiarisés, offre un exemple de ces remises en selle; son essentialisme et son historicisme illustrent, à leur manière, l'importance accordée à la recherche d'une définition, ainsi que l'une des voies dans lesquelles une telle recherche en est venue à s'engager³.

L'un des arguments de Danto en faveur d'une option ontologique tient aux questions même que les démarches artistiques lui semblent poser; le problème des indiscernables débouche en effet à ses yeux sur l'interrogation: «Qu'est-ce que l'art?», comme la question même de l'art. En même temps, la recherche de *propriétés* supposées qualifier l'œuvre comme œuvre – l'art comme art –, la mise à l'écart des propriétés physiques et perceptuelles, donnent également une idée de points d'ancrage d'une telle ontologie.

Bien entendu, l'ontologie des œuvres d'art bénéficie de la sophistication des outils que la philosophie analytique a souvent forgés pour d'autres desseins; la réflexion sur les propriétés comme telles et les distinctions qu'on peut opérer sur cette notion, les concepts forgés pour analyser les rapports du physique et du mental – par exemple, la notion de «survenance» – rendent apparemment des services qui tendent à montrer leur supériorité sur la contribution que pouvait initialement apporter une philosophie du langage dont l'antiréalisme est en partie le produit. La conviction que l'anime peut toutefois être aisément résumée:

1. Le réalisme des propriétés esthétiques est la seule manière de maintenir, dans un domaine ouvert à toutes les inconséquences, une condition minimale d'intelligibilité conforme aux exigences d'une philosophie digne de ce nom;
2. Les entreprises qui ont pensé pouvoir en faire l'économie ont ou bien échoué dans leur entreprise, ou bien ignoré de façon injustifiable les présuppositions sur lesquelles elles prenaient appui⁴.

3. Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 1989.

4. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, 2, *La Relation esthétique*, *op. cit.*; Roger Pouivet, *L'Ontologie des œuvres d'art*, *op. cit.*, ainsi que *Esthétique et Logique*,

Inutile de s'attarder sur le premier point, tant il est clair que la question y est essentiellement celle du relativisme. La discussion porte sur les propriétés esthétiques, lesquelles ne peuvent être tenues pour relatives sous peine d'ouvrir le concept d'art à la plus totale indétermination. Sur le second point, les contestations auxquelles la notion goodmanienne de symptôme a donné lieu peuvent être tenues pour significatives et exemplaires. Gérard Genette, par exemple – qui se recommande, dans son livre *L'Œuvre de l'art*, d'un point de vue ontologique –, soutient que l'esthétique fonctionnaliste n'a offert que des possibilités de discriminations esthétiques, en laissant par conséquent de côté la dimension proprement artistique des œuvres. Parallèlement, Roger Pouivet, dans son livre sur l'ontologie des œuvres d'art, a fait valoir l'impossibilité de valider la notion de « symptôme » sans l'associer à un type de propriété déterminé, mais en soutenant la validité d'une interrogation sur les modalités d'existence des œuvres, dût-on renoncer à se demander ce qu'elles *sont*.

Sans entreprendre d'attaquer ces arguments en tant que tels, comment toutefois ne pas observer que si Goodman s'interdisait de parler en termes de « propriétés », ce n'était pas au prix d'une ignorance ou d'une bévue, mais par décision. À ses yeux, il s'agissait d'une chose qui n'en valait pas la peine, et dont le coût était beaucoup trop élevé. C'est cette attitude qui est au centre de la discussion, et que Genette n'a peut-être pas tout à fait saisie – ou, du moins, qu'il n'épouse pas. À quoi il convient d'ajouter que dans ce débat, au sein des perspectives considérées, on peut aisément reconnaître l'expression de l'injonction philosophique canonique : « Il faut donc que... », source majeure de toute conviction ontologique et corrélat naturel d'un point de vue moral sur le monde⁵.

Mardaga, 1996. Genette et Pouivet partagent, à l'égard de Goodman, une attitude faite de déférence (en raison de ce qu'ils lui empruntent) et de défiance. Leur option ontologique les conduit à prendre Goodman en défaut, là où ce dernier se refuse à faire un pas qui lui paraissait à la fois inutile et fourvoyant.

5. L'argument consiste à légitimer comme nécessaire, sur la base d'un contrefactuel aux conséquences moralement ou logiquement indésirables, l'une des deux

Quelles sont toutefois les présuppositions et les conséquences des options rapidement évoquées? Il y en a au moins trois qui s'imposent à l'attention :

1. l'établissement d'une frontière (de quelque façon qu'on s'y prenne) entre art et non-art;
2. une tendance à ignorer les processus à l'œuvre dans ce qui vaut comme art, au bénéfice d'un paradigme de l'*objet*;
3. peut-être, en outre, l'immixtion implicite d'une échelle de valeurs – comme nos remarques sur les « arts de masse » nous ont déjà permis de l'entrevoir – jouant également son rôle dans les partages que tout cela suppose ou fait jouer.

L'ontologie des œuvres d'art et ses sophismes

Le « sophisme ontologique »

Les démarcations qu'on a coutume d'établir entre art et non-art peuvent aisément se recommander des distinctions spontanément mobilisées dans des contextes pouvant être qualifiés de « pratiques ». Mais l'ontologie des œuvres d'art n'a pas pour but de simplement valider ces distinctions-là; si tel était le cas, il lui suffirait de considérer qu'elles sont à leur place là où elles nous permettent de discerner et de désigner les pôles de référence contrastés de nos actes de langage, dans un contexte de communication et sur la base de conditions données. Le but que poursuit l'« ontologiste » est de fixer la compréhension et l'extension d'un concept, de manière à lui attribuer une référence qui ne soit pas simplement la projection de modes de reconnaissance ou de validation présumés contingents⁶.

possibilités, généralement tenues pour exclusives, que renferme le raisonnement. L'inférence, dans ce cas, est subordonnée à un choix de valeur, lui-même soustrait au raisonnement.

6. Une prémisse implicite de ce type de démarche consiste à croire que la convention prive son objet de réalité. L'arbitraire présumé de la règle, dans ce cas, repose en

Aussi le réalisme ontologique en esthétique se révèle-t-il entièrement solidaire du réalisme philosophique : sous des modalités diverses, il soustrait les propriétés qualifiantes à leur seule *reconnaissance*, en leur associant un mode d'existence *indépendant* des seules formes de celle-ci. C'est par ce biais qu'il communique avec l'un des présupposés majeurs d'une conception beaucoup plus générale de l'art fondée sur son *autonomie*. Celle-ci conduit à postuler en effet un domaine *séparé*, sur la base d'un dispositif de dichotomies auxquelles la spéculation philosophique a donné naissance, dans un contexte romantique, et dont elle a durablement investi notre représentation de l'art. L'une des pièces majeures en a été, historiquement, la position de deux langages, l'un s'inscrivant dans le relatif et la convention, l'autre dans l'absolu ; l'un littéral, l'autre métaphorique⁷.

Que ces dichotomies reposent sur des évaluations sous-jacentes qui tracent également les lignes de partage d'autres discriminations est une chose suffisamment avérée pour qu'il soit inutile de s'y attarder ici. Retenons-en plutôt la double ignorance qu'elles semblent partager avec les attendus d'une ontologie de l'art :

1. que tout jeu de langage, au sens de Wittgenstein, communique avec l'ensemble de nos jeux de langage ;
2. que les prédicats rapportés à des objets sont, la plupart du temps, corrélatifs d'activités et de contextes d'activités réifiés et/ou idéalisés dans leurs résultats.

Ces deux points sont étroitement solidaires. Que certains domaines ou objets deviennent à nos yeux autonomes et semblent ainsi posséder leurs propres lois ne signifie absolument pas qu'ils soient

fait sur l'ignorance du rôle qu'elle joue dans une forme de vie partagée, et de ce qui la rend solidaire d'un large contexte d'actions et d'habitudes d'action.

7. Cf. mon essai : « Pour en finir avec la métaphore », in *Philosophie et poésie*, CIPM, 1997, ainsi que *Art, modes d'emploi*, La Lettre volée, 2002. La distinction romantique de l'allégorique et du symbolique ou du tautégorique, ainsi que les finalités des spéculations sur l'origine des langues, chez Rousseau ou chez Herder, par exemple, sont le plus souvent à l'arrière-plan des discussions sur le « langage métaphorique ».

antérieurs et indépendants des conditions sous lesquelles ils le sont devenus. Nous avons affaire, en tout état de cause, à des questions d'ordre grammatical (la grammaire de notre langage nourrit cette croyance), historique (au sens où Foucault, par exemple, analysait la «maladie mentale») et anthropologique. L'ontologie des œuvres d'art entend se substituer aux analyses de type fonctionnaliste ou pragmatiste; elle ne fait que céder à une illusion typique, que des auteurs comme Dewey ont très clairement mise en lumière⁸. Leur apparente sophistication conceptuelle peut certes contribuer à cette illusion; il ne s'agit pas moins d'un sophisme caractéristique, qui consiste à inverser les priorités et à prendre, pour ainsi dire, l'effet pour la cause et la cause pour l'effet. Il n'en va pas différemment, là où se trouve affirmé le statut autonome de l'art, non pas comme un phénomène historique et contingent, mais comme un fait d'essence.

Le «sophisme romantique»

Les mirages romantiques qui ont affecté nos représentations de l'art ont été déjà évoqués. Ils se concentrent autour de deux notions: l'*autoréférentialité* et l'*autotélie* attribuées aux œuvres d'art. Nous verrons tout à l'heure que l'affirmation du caractère tautologique de l'art, et une certaine conception de la littéralité, sont étroitement liées à cela. Pour l'instant, considérons les ressorts de ce qui présente toutes les apparences d'un sophisme. L'*autoréférentialité* et l'*autotélie* constituent deux propriétés essentiellement héritées d'une réflexion sur le beau soustraite à toute espèce d'*intérêt* – le point de départ en est le plaisir désintéressé kantien. Dans ce cas, comme dans le cas précédent, l'effet est pris pour la cause ou, du moins, il en est arbitrairement détaché, et investi de la sorte d'un statut autonome et distinct. L'histoire et la culture ont tracé autour de certaines activités et des objets qu'elles engendrent un cercle qui les soustrait aux appréciations et au langage communs, et qui leur a donné une signification

8. John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*

autolégitimante, à la différence de tout ce qui appartient au monde de la «rationalité instrumentale». Les marques auxquelles on les reconnaît, loin d'être des propriétés qui leur appartiendraient intrinsèquement, doivent plutôt être considérées comme des symptômes qui ne jouent leur rôle de pôles de reconnaissance que dans un contexte global où ces activités et ces objets communiquent avec d'autres activités et d'autres objets.

Au reste, les «propriétés» considérées débouchent sur des paradoxes auxquels on ne prête pas suffisamment attention. Dans le romantisme, par exemple, l'autoréférentialité et l'autotélie ont cette conséquence de soustraire la signification des œuvres à l'emprise du langage (marqué par la convention). Par là, elles les soustraient au dicible, et, dans une certaine mesure, à l'appréciation et à l'espace publics. La fameuse *Lettre de Lord Chandos*, la dernière proposition du *Tractatus* en constituent à la fois des exemples et des issues⁹.

Formes, objets, jeux de langage

Les «sophismes» dont on vient de tracer les contours ont leur contrepartie dans l'ignorance ou la sous-estimation des processus et des conditions de reconnaissance des œuvres comme *art*. De manière générale, la conséquence en est – outre les malentendus précédemment évoqués autour de l'autonomie de l'art –, le privilège accordé au double paradigme de la *forme* et de l'*objet*. Sans doute ce privilège entre-t-il étroitement en rapport avec des conditions qui sont également de nature économique; et sans doute n'est-il pas étranger à une fétichisation à laquelle se prêtent toutes les formes de l'échange, mais il est clair que l'idée d'un art tautologique ne lui est pas étrangère¹⁰. Voir dans une œuvre une proposition, au sens de Kosuth, qui trouve en elle-même les conditions de son sens, fût-

9. Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, tr. fr. P. Deshusses, Rivages poche, 2000; Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, proposition 7.

10. Voir *supra*, chap. 5, p. 71-81.

il débarrassé des scories du «symbole» au sens romantique du terme, c'est réitérer la thèse de l'autoréférentialité et celle de l'autotélie. Et c'est aussi affirmer que ce qui se montre, dans ce cas, se situe en dehors de la portée du langage, exactement comme dans le *Tractatus* de Wittgenstein ou, sous une autre variante, dans la doctrine romantique du symbole.

L'idée de la littéralité, telle qu'on la conçoit alors, est également liée à cela. Elle signifie l'*intransitivité* des propositions artistiques, laquelle est en fait la condition sous-jacente des thèses d'ineffabilité et d'autoréférentialité. On pourrait montrer, comme j'ai tenté de le faire ailleurs, que cette intransitivité, apparemment essentielle à l'art, est liée à des conditions de nature tout à fait factuelle, et qui n'autorisent en rien le genre de passage à l'inconditionné qui caractérise les positions romantiques ou apparentées¹¹. Le plus important semble cependant résider dans les malentendus qui obscurcissent les perspectives ontologiques, autant que la théorie spéculative de l'art.

Ces malentendus tiennent pour une large part à une conception qui tend à réifier et à sublimer les démarches artistiques et à les dissocier des conditions qui leur donnent naissance autant que de celles de leur fonctionnement. Cette tendance débouche sur une certaine manière de privilégier les formes – comme pôle du sens – et sur ce que je crois être une fausse conception de la littéralité.

Pour expliquer cela, quelques brèves considérations sur les jeux de langage paraissent opportunes. À la différence d'une conception centrée sur la *proposition* – c'est la position de Kosuth, par exemple – et sur la seule logique du langage – c'est la position de Wittgenstein dans le *Tractatus* –, une façon correcte de se représenter les œuvres d'art et les démarches artistiques consiste à les inclure dans un «jeu de langage» – et, peut-être mieux encore, à y voir des jeux de langage. Un jeu de langage, comme le montre très simplement l'exemple des maçons au début des *Recherches philosophiques*, est en même temps une *activité* partagée et un dispositif de communication tel que le langage

11. Cf. J.-P. Cometti, *Philosopher avec Wittgenstein*, op. cit.

s'y conjugue à des actes contextuellement déterminés, en relation avec des fins partagées, et de telle manière que le sens des expressions qui en font partie ne peut être dissocié de l'ensemble des conditions et des actions qui entrent dans le jeu tel qu'il est joué. C'est dire que de ce point de vue, comme n'importe quel mot ou expression, une œuvre – qu'elle s'apparente ou non à un objet – ne possède un sens qu'en relation avec le contexte des actions auxquelles elle est liée, et non pas sur la base de conditions formelles (logiques ou autres) qui lui appartiendraient de manière intrinsèque¹².

Cette spécification a son importance, car elle permet d'affirmer que la seule considération des propriétés intrinsèques procède d'une réification ou d'une idéalisation, et que les interactions qui entrent dans la relation esthétique forment en quelque sorte l'extériorité dont il faut tenir compte ici. Pour dire les choses autrement, l'auto-référentialité, la tautologie sont la contrepartie d'une conception de la référence qui fait appel à une extériorité du langage sur le mode de la représentation ou d'une relation mot/monde. Or, il y a bien du « hors-texte », et l'art n'est ni autoréférentiel, ni autotélique, ni tautologique, mais c'est en ce qu'il ne se dissocie pas des jeux de langage ou des conditions pragmatiques dont il est partie prenante. À une conception de la référence elle-même réifiée, il faut substituer l'appartenance des œuvres à des contextes d'activité et d'interaction situés.

C'est ce que Nelson Goodman avait indiqué en soulignant toute l'importance de ce qu'il appelait l'*activation* des œuvres, rejoignant ainsi, en un sens, ce qui découle de la philosophie wittgensteinienne des jeux de langage¹³. C'est aussi ce que les démarches propres à certains artistes comme Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Smithson et plusieurs autres suggèrent à leur manière, contre les fausses analogies avec le langage que cultive un certain art conceptuel. D'où une autre conception de la littéralité que celle de l'art tautologique,

12. Cf. J.-P. Cometti, « Jeux de langage, art numérique et interactivité », in *Jouable, art, jeu et interactivité*, op. cit.

13. Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, op. cit.

autant que de l'art romantique, et une autre conception que celle de l'ontologie des propriétés esthétiques.

Pour l'art tautologique, la littéralité est la forme que prend l'immanence postulée des règles de formation des propositions. Cette littéralité-là est strictement équivalente à celle du symbole romantique, par opposition à l'allégorie. Dans ce dernier cas, le caractère tautogorique du symbole s'ouvre sur un horizon de sens distinct de celui de l'allégorie ou du langage ordinaire, soit qu'il s'achève dans l'ineffable, soit dans l'absolu, ce qui revient à peu près au même en raison de son intransitivité. Dans le cas de l'art tautologique, la littéralité «montre», au sens de Wittgenstein, et, du coup, elle se révèle aussi implicitement solidaire d'un partage dont le *Tractatus* participe, et qui conduit Wittgenstein à parler du «Mystique» (*das Mystische*).

L'ontologie des œuvres d'art, au regard de ses présupposés majeurs, se conjugue-t-elle ou non à ce genre de conséquences? Le réalisme ontologique, quelque visage qu'on veuille bien lui donner, s'ouvre sur une ligne de fuite qui peut toujours se prêter à cela. Mais surtout, que tel soit ou non le cas, il se prolonge dans une conception de la littéralité qui ne semble pas beaucoup plus satisfaisante que celle de l'art romantique ou de l'art tautologique, aussi bien dans ce qu'ils partagent que dans ce qui les sépare. Pour dire les choses simplement, l'ontologie réaliste épouse naturellement une thèse de littéarité (c'est la contrepartie immédiate de son réalisme et des propriétés qu'elle lui associe). Par là, à l'instar de la théorie littéraire d'inspiration structuraliste, elle instaure un partage au regard duquel la littéralité ne peut fournir à elle seule les critères de l'artistique ou du littéraire.

La réintégration de l'art dans un contexte de jeux de langage échappe fondamentalement aux partages et aux présupposés communs aux philosophies qui ont été jusqu'ici évoquées. Dans une philosophie des jeux de langage, nous n'avons pas affaire à quelque propriété que ce soit, susceptible de se constituer et de se qualifier de manière autonome. Seuls comptent les usages et les contextes d'usages, c'est-à-dire la littéralité des expressions. Rien n'est caché, suggère Wittgenstein dans les *Recherches philosophiques*. Simplement,

il n'existe pas qu'une seule catégorie d'usages, pas plus qu'il n'existe qu'une catégorie de jeux de langage. Au regard d'une philosophie des usages, le réalisme ontologique cède à une illusion qui n'est pas différente de celle qui nous conduit à loger le sens d'une expression dans sa forme ou sa structure. Et, pour faire bonne mesure, on pourrait dire que l'art tautologique, dans son apparente simplicité, en dépit de son caractère lisse, réitère la distinction wittgensteinienne du *dire* et du *montrer*, en se solidarissant ainsi d'une vision qui détourne le regard du seul visible ou du seul exprimable, au bénéfice d'on ne sait quoi¹⁴.

Le retour à une saine philosophie de la littéralité ne nous priverait pas du tout des éventuels bénéfices de l'art; elle nous épargnerait les fausses routes des conceptions sur lesquelles les vertiges de l'art autonome nous font en permanence basculer, sous l'effet de compulsions philosophiques peut-être inévitables, comme l'était aux yeux de Kant l'attrait de l'inconditionné. Le pas en arrière en faveur duquel plaident les présentes remarques, en prenant la défense d'une stricte littéralité, c'est-à-dire d'une vision de l'art et du langage faite d'une seule pièce, peut être interprété comme un retour à des perspectives philosophiques que l'esthétique récente, empreinte d'ontologie, a abandonnées – celles que Nelson Goodman avait ouvertes, notamment. On peut toutefois présenter les choses un peu autrement. Le mouvement pour lequel elles plaident est aussi celui que Wittgenstein a opéré en abandonnant le *Tractatus* pour la philosophie des jeux de langage. On a souvent l'impression, comme un artiste comme Kosuth lui-même en témoigne, que l'art et la philosophie se sont arrêtés à des positions – à moins qu'ils n'y soient revenus – qui gagneraient à mieux entendre les raisons pour lesquelles un auteur comme Wittgenstein ne s'y est pas arrêté. Il y a deux sens du mot «retour». En esthétique, on pourrait aujourd'hui parler d'un «retour» de l'ontologie. Mais ce n'est pas l'ontologie qui revient, comme par une ruse tautologique, ce sont les philosophes qui, comme nous allons le voir maintenant, sont revenus à l'ontologie, un peu comme on marche à reculons.

14. Je renvoie à *Art, modes d'emploi, op. cit.*

12. L'IDENTITÉ DES ŒUVRES D'ART

Les problèmes abordés par l'ontologie se sont traditionnellement concentrés sur la question de l'être – plus récemment, sur celle du «sens de l'être». Dans la tradition plus spécifiquement analytique, celle qui est issue de Frege, Russell et Wittgenstein, puis du Cercle de Vienne et de Carnap en particulier, ces problèmes ont été longtemps tenus pour entachés des maux dont la métaphysique, au sein de ce courant, a été tenue pour responsable. Les révisions que celle-ci a connues sous l'impulsion de Quine, notamment, ont seulement contribué à valider les interrogations que celui-ci a introduites, dans son livre *Relativité de l'ontologie*¹, autour de l'expression «il y a». Dans une large mesure, cette position, avec les conséquences qu'elle entraîne, a guidé l'esthétique analytique dans ses premiers pas. On en trouve une illustration dans les *Langages de l'art* de Nelson Goodman, autant que dans les thèses issues du courant wittgensteinien et de la philosophie du «langage ordinaire». Le rôle et l'importance que la philosophie du langage a tenus durant toute une période, au cours de laquelle l'analyse philosophique a été intégralement solidaire d'un type d'analyse conceptuelle dont le langage constituait la seule matrice envisageable, en constituent l'arrière-plan.

1. W.V.O. Quine, *Relativité de l'ontologie et autres essais*, tr. fr. Jean Largeault, Aubier, 2008.

Il est probablement inutile d'insister sur les contrastes qui ont alors opposé, de ce point de vue, la philosophie analytique, majoritairement anglo-saxonne, et la philosophie européenne, amplement dominée par la phénoménologie et l'herméneutique, à côté de l'École de Francfort. Notre attention, dans le présent chapitre, se concentrera plutôt sur les changements qui ont affecté le courant analytique – en tout cas, en esthétique – depuis que les problèmes d'ontologie y ont refait surface.

L'ontologie des œuvres d'art

Ces changements, dans le champ esthétique, se sont notablement manifestés dans le regain d'intérêt qui a marqué la question d'une définition de l'art. L'intérêt pour les *propriétés artistiques* et, comme on l'a vu chez Danto lui-même, pour la recherche d'une démarcation entre *art* et *non-art*, a supplanté les réserves qui s'exprimaient encore dans le refus goodmanien de toute tentative – réputée vaine – de définition, voire dans le type de déplacement que l'esthétique de Monroe Beardsley avait effectué au bénéfice de l'*expérience esthétique*. Les recherches orientées vers la possibilité d'une définition ont toutefois trouvé une résolution séduisante et d'apparence définitive dans la thèse d'une « fin de l'art », bien que ce soit au prix d'un historicisme avec lequel la philosophie analytique est loin d'être familiarisée. Les discussions auxquelles les thèses de Danto ont donné lieu, au sein de l'esthétique analytique, montrent bien, à ce sujet, que l'inspiration de celui-ci, bien qu'elle se soit développée en son sein, ne procède pas tout à fait – peut-être même pas du tout – des impulsions qui en sont constitutives, quelle qu'y soit l'importance acquise par les questions d'ontologie et de définition. Le *débordement*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, ne tient pas seulement à l'*essentialisme* que profère Arthur Danto, mais à son *historicisme* et, comme nous l'avons vu, à la façon dont celui-ci étend à la totalité de l'histoire, au moyen d'une vision à rebours que lui permet l'hypothèse d'une fin, la révélation qu'est supposée apporter

la question (philosophique) des indiscernables, une fois intégrée au champ de l'art dans les années soixante.

Pour tout dire, la thèse d'un «art après la fin de l'art» est assez peu «analytique». Mais ce n'est évidemment pas un argument susceptible d'être retenu à son encontre. Plutôt que d'essayer d'établir les mérites comparés du genre de définition dont elle est solidaire et ceux des autres tentatives avec lesquelles elle pourrait être tenue pour concurrente – en ressuscitant les débats qui se sont développés dans le contexte analytique –, nous nous attacherons à un problème plus limité mais éminemment significatif, pour ne pas dire crucial: celui de l'identité des œuvres d'art.

Au demeurant, ce problème se pose aussi bien pour l'*essentialisme* dont se réclame Danto que pour l'*anti-essentialisme* qui a inspiré les réserves goodmaniennes à l'égard de l'ontologie. Une preuve en est dans les difficultés et les paradoxes auxquels Nelson Goodman a dû faire face dans sa tentative de justifier le concept d'*œuvre*, avec les exigences que celui-ci renferme en matière d'identification et de reconnaissance. On observera au passage que ce problème, loin d'être exclusivement philosophique – au sens étroit du terme – se pose de manière très commune là où *il y a* des œuvres et dès lors que nous en parlons. On peut donc légitimement considérer qu'une ontologie de l'œuvre d'art (mais laquelle?) est enveloppée dans le moindre usage de ce mot, et *a fortiori* dans les attitudes, les représentations et les comportements – voire les conditions institutionnelles, économiques, sociales et juridiques – qui s'y trouvent impliqués. Même un philosophe du langage ne peut à vrai dire y échapper, dût-il y voir l'effet d'une ombre que la grammaire de notre langage projette sur nos pensées.

Bien entendu, il y a plusieurs types de réponse à cette question: qu'est-ce qui fait que nous puissions parler d'une œuvre comme cette œuvre-*ci*, et comme *identique* à elle-même dans des conditions et dans des contextes pourtant *variables*? Qu'est-ce qui fait, pour reprendre une boutade semi-duchampienne, semi-goodmanienne, qu'un autoportrait de Rembrandt demeure bien l'œuvre qu'il est lorsqu'il

est utilisé comme planche à repasser ou pour boucher une fenêtre? Ou encore, qu'est-ce qui fait que la *Neuvième* de Mahler est bien et reste bien la *Neuvième* de Mahler, qu'elle soit exécutée sous la direction de Herbert von Karajan ou sous la baguette de Karl Boehm?

Le fait que nous ne nous posions généralement pas cette question et que nous reconnaissons *la même œuvre* dans ces différentes exécutions plaide déjà comme tel en faveur de son identité, même si nous serions incapables de dire en quoi elle consiste à qui nous poserait soudainement la question. Il en va un peu comme du temps chez saint Augustin et de beaucoup d'autres choses semblables: si on ne me le demande pas, je sais ce que c'est, mais si on me le demande, je ne le sais plus. Ne nourrissons toutefois pas davantage ce genre de mystère, qui repose en fait sur ceci que bien des choses qui s'inscrivent dans une familiarité et des habitudes communes d'usage n'exigent évidemment pas la présence à l'esprit de quelque chose qui ressemblerait à une définition. Les compétences respectivement exigées dans les deux cas ne sont tout simplement pas de même nature, ce que les philosophes, soit dit en passant, ont tendance à oublier ou à sous-estimer.

Mais s'il s'agit d'un fait – lesquels, en eux-mêmes, ne prouvent rien, sinon qu'il serait absurde de leur opposer un démenti ou de forger des explications qui les rendent incompréhensibles –, rien ne permet de nous assurer que les problèmes qu'ils posent trouvent nécessairement une solution – doivent trouver une solution – de nature conceptuelle ou philosophique. Parmi les hypothèses qui se présentent, il y a en effet celles qui postulent un principe d'identité, susceptible de s'illustrer dans une condition invariable, et celles qui font appel à des conditions pragmatiques et anthropologiques liées à ce que l'on peut appeler une «forme de vie», avec tout ce que cela signifie de contingent, quelle qu'en soit la permanence. Autrement dit, l'alternative est alors entre une réponse qui s'enracine dans une condition qui serait liée au concept même d'œuvre d'art, tel qu'on pourrait en circonscrire l'essence, et une réponse qui s'en remettrait à des conditions contextuelles pouvant se révéler stables, mais ne

permettant en rien de préjuger de ce que serait un art – dans d'autres conditions – dont les occurrences ne se fixeraient pas dans des œuvres distinctes de leurs simples occurrences – des œuvres pour lesquelles nous n'aurions aucune raison de distinguer le type du *token*. Cette hypothèse est certes peu vraisemblable, car comment ferions-nous alors pour parler encore d'œuvre, voire d'art? On est plutôt porté à penser que l'identité des œuvres est incrustée dans notre concept d'art et dans l'ensemble des pratiques qui correspondent à ce concept. Mais il n'en reste pas moins que le concept d'identité de l'œuvre et les fondements qui lui ont été donnés ont été passablement ébranlés, dans l'histoire de l'art (en particulier dans l'histoire récente), et que si cela ne peut apparemment pas nous conduire à y voir une radicale invalidation, sa problématicité, pour ne pas dire sa précarité, mérite quelque attention, ne fût-ce que pour mesurer la précarité de nos ontologies elles-mêmes.

Précarité de l'ontologie

Prenons un premier exemple, suggéré par certains aspects, peut-être insuffisamment considérés, de l'œuvre de Marcel Duchamp, suivi d'un second, lié à certaines évolutions des pratiques musicales.

Au nom de Duchamp, on a coutume d'associer l'idée de «ready-made» et, par conséquent, une multitude d'objets qui entrent désormais dans cette catégorie, faisant ainsi valoir la portée du geste et des déplacements qui en sont constitutifs. Observons, tout d'abord, que ces objets posent déjà en eux-mêmes un problème, si l'on veut bien admettre que la question de leur identité semble n'avoir qu'une portée très relative, puisque, à deux exceptions près, les objets initialement choisis par Duchamp ont disparu de la circulation et ont été remplacés par d'autres qui présentent certes les mêmes caractéristiques, mais sans que cela veuille dire qu'ils puissent leur être tenus pour identiques. En d'autres termes, le caractère autographique, supposé valoir pour les œuvres plastiques ou visuelles, ne peut leur être appliqué, à la différence d'autres qui, comme les fameuses

Boîtes Brillo, de Warhol, sont à même de se voir reconnaître ce prédicat, bien que leurs propriétés physiques et perceptuelles ne puissent être tenues pour pertinentes à cet égard. Le problème, à ce niveau d'approximation et de généralité, est donc à peu près le suivant : lorsque nous avons affaire à une œuvre comme *La Danse* de Matisse ou *L'Incendie du parlement de Londres* de Turner, le caractère autographique qui leur est attribué – et qu'on attribue ordinairement à la peinture – est immédiatement assuré, dans la mesure où toute copie qui pourrait en être réalisée serait tenue pour un *faux*. Nous ne disons rien, ce faisant, des difficultés ontologiques devant lesquelles peut nous placer l'idée même d'une copie, comme le montreraient aisément d'innombrables cas litigieux auxquels le nom de Van Gogh, par exemple, nous a habitués. Simplement, comme le suggèrent ces exemples – en dépit de la différence établie entre eux –, dès l'instant où la production d'une œuvre, dût-elle se matérialiser dans un objet, réside dans une opération due à une idée ou à un concept, on est en fait dans le cas – ou à la limite du cas –, non plus d'un art autographique, mais d'une reproductibilité toujours envisageable, dont on ne voit pas pourquoi on la distinguerait d'une production en série. Si *Boîte Brillo* venait à être détruite, sous l'effet d'un incendie, par exemple, et si on reproduisait le dispositif de Warhol à l'identique – je veux dire, physiquement et perceptuellement –, quelle différence cela ferait-il ?

Bien entendu, on ne peut ignorer l'objection qui consisterait à faire valoir l'*intention* qui a présidé à sa production, et dont on suppose qu'elle ne peut être déposée que dans l'original. Mais les intentions ne se voient malheureusement pas à l'œil nu, et si ce qui compte, pour parodier Stella, *c'est ce que je vois* («*What you see is what you see*»), il semble alors difficile d'éviter le genre de paradoxe que Borges a thématiqué sous la fiction de «Pierre Ménard auteur du *Quichotte*». En tout cas, la question qui se pose en cet endroit revient à se demander si nous devons distinguer, ontologiquement parlant, les œuvres autographes dont la facture et la matérialité sont à bon droit tenues pour singulières, et pour lesquelles la question d'une

copie prend un sens dès lors qu'entre l'original et celle-ci les différences sont tenues pour discernables, et les œuvres pour lesquelles cette discernabilité n'est pas assurée, et, dans une certaine mesure, ne compte pas, si du moins on doit tenir pour acquis que les différences perceptuelles et physiques ne sont pas ce qui fait de cette œuvre qu'elle est ce qu'elle est. D'une certaine manière, si *Boîte Brillo* pose le problème de l'indiscernabilité, au sens où Danto en a parlé, alors ce problème se redouble, puisqu'il se pose aussi bien pour *Boîte Brillo* et son éventuelle copie. On retombe donc sur le problème posé par Duchamp, me semble-t-il, celui des ready-made dont la nature et la valeur ne dépendent pas de l'objet dans lequel l'œuvre est, pour ainsi dire, exemplifiée.

Si toutefois le caractère autographique, qui constitue la dimension ontologique commune élémentaire des œuvres picturales et/ou visuelles, se trouve pris en défaut par la nature « conceptuelle » des œuvres concernées, la relativisation de l'ontologie qui en découle ne semble ici frapper que l'objet. C'est dans le « geste » auquel on doit *Fontaine*, y compris dans la photographie signée R. Mutt, grâce à laquelle il a fait son apparition sur la scène de l'art, que réside l'œuvre, et c'est bien ainsi que, généralement, on l'entend. Mais en quoi peut bien consister une ontologie du geste ? On peut difficilement en nier la réalité, mais en même temps, cette réalité-là semble vouée à demeurer invisible. Or, c'est bien la difficulté devant laquelle l'art de Duchamp nous a placés.

Les objets duchampiens ne sont pris que par erreur pour des œuvres. Duchamp a délibérément voulu opérer un déplacement du visible vers l'invisible, si bien que ses ready-made – sans parler du reste, qu'une étude plus précise permettrait de considérer également sous cet angle-là – ne doivent pas tant être considérés comme des objets que comme une matérialisation accidentelle d'une opération beaucoup plus ontologiquement douteuse – ou qui réclamerait une autre ontologie –, consistant à promouvoir le geste comme tel, plus que l'objet qui en constitue la trace. Au reste, ces objets sont de statut indéterminé ; ils sont, si l'on veut, à l'image des aspects dans

la description que Wittgenstein en a donnée: le «Peigne» est un objet que je peux désigner au moyen de ce nom en l'entourant de guillemets pour marquer son appartenance à l'art, mais c'est en tant qu'il est et peigne et *Peigne* que ce statut peut lui être attribué, ou encore en tant qu'il n'est ni l'un ni l'autre exclusivement. Je peux le regarder comme l'instrument qui me permettrait de me coiffer, mais cette vision n'est pas exclusive. Son statut, si l'on préfère, est celui de l'oxymore ou de ce que Duchamp appelait la «co-intelligence des contraires». Faisons, à ce sujet, un rapide rapprochement.

Dans son séminaire, Lacan a commenté le texte de Freud sur la répétition auquel on doit l'idée d'«instinct de mort». Un exemple de Freud est celui du petit enfant qui assiste aux déplacements répétés de sa mère, laquelle entre et sort par la porte de la chambre où se trouve placé le berceau. Le plaisir qu'il manifeste à la voir ainsi disparaître puis réapparaître n'est pas lié à son retour dans l'espace perceptif de l'enfant. C'est la *disparition* comme telle – le *moment* de cette disparition – qui retient l'attention de l'enfant. On pourrait appliquer ce type d'analyse aux ready-made duchampiens: c'est l'entre-deux, le «ni... ni», si l'on veut, qui est constitutif du ready-made et qui acquiert une signification artistique inédite jusqu'alors (encore que l'on trouverait dans l'histoire de l'art des exemples comparables de jeu avec ce qui se donne dans la répétition ou la disparition, donc l'invisible: le sens du trompe-l'œil). Où est ici l'identité de l'œuvre? Quelle ontologie réclame-t-elle? On se pose la question, mais sans pouvoir s'empêcher de penser au mot de Duchamp: «C'est le regardeur qui fait l'œuvre». N'oublions pas, d'ailleurs, que le premier exemple de ready-made (la roue de bicyclette dans l'atelier) n'était pas destiné à être regardé, mais plutôt, comme beaucoup d'objets familiers qui nous entourent, à ne pas être vu.

On pourrait poursuivre ce type d'analyse au-delà de ce qu'il est permis de tenter ici, mais attachons-nous maintenant à quelques considérations plus spécifiquement musicales.

La question de l'identité de l'œuvre, dans le cas de la musique, ne semble pas pouvoir être résolue dans la seule considération de

l'exécution. C'est ce qui donne tout son crédit à la thèse de Goodman qui voit dans l'inscription de l'œuvre la clé de son identité. On a beaucoup discuté cette thèse, à la lumière de cas comme celui de Cage, par exemple, et l'on sait que l'on peut aussi lui opposer celle qui, se fondant sur la distinction *type/token*, tend à voir dans l'identité de l'œuvre l'identité du type, distinct de ses occurrences. Nous ne nous engagerons pas dans une discussion de cette nature. Mieux vaut mettre en relief, non pas seulement ce qui fragilise la thèse goodmanienne, mais ce qui me semble poser un problème à la notion même d'identité. Partons, pour cela, de ce qui semble caractériser une partie de la production actuelle des œuvres musicales ou, du moins, de certaines d'entre elles.

Parmi les musiques qui posent en effet un problème aux conceptions habituelles de l'identité des œuvres musicales, il y a le cas du jazz, mais ce cas se complique si l'on prend en considération les conséquences induites par le rôle de certains moyens technologiques dont la production de certaines œuvres est aujourd'hui indissociable. En simplifiant, on obtient ceci : le propre des arts allographiques à deux phases, comme la musique, semble avoir pour conséquence naturelle une dissociation des conditions de production et des moyens de diffusion. Si l'on prend l'exemple de la musique écrite, cela signifie que l'œuvre, une fois composée (produite), appelle une exécution (par des musiciens), laquelle peut être ensuite reproduite si elle est enregistrée, et cela en un ou plusieurs exemplaires. Le disque – vinyle ou CD, peu importe, à ce niveau –, la reproduction technologique de l'œuvre n'a donc pas d'incidence, sinon contingente et secondaire, sur l'œuvre elle-même, strictement dissociable des conditions de sa diffusion dans le public. Le disque n'en est que l'instrument matériel, avec tous les efforts que l'on peut imaginer pour lui être fidèle. Il se trouve simplement que cela ne vaut que pour certains types d'œuvre, et non pas pour certaines musiques pour lesquelles les conditions de production ne sont pas dissociables des conditions de diffusion : la musique électroacoustique, par exemple, le jazz, dans une certaine mesure, et une très large fraction des musiques actuelles, du rock à la pop ou aux

musiques improvisées en général. La différence réside en effet en ceci que l'œuvre, s'il convient de l'identifier, réside dans l'occurrence, à un certain moment, d'une production sonore qui est en même temps *produite* et *enregistrée*, dans des conditions telles que les moyens technologiques mis en œuvre (mode d'enregistrement et de régulation du son) en sont partie intégrante, et de telle manière que c'est le support enregistré (qui en est aussi le moyen de diffusion) qui constitue l'œuvre, et non pas une partition préalable, quel qu'en soit le mode d'écriture. Pour exprimer les choses autrement, on pourrait dire que l'œuvre ne fait qu'un avec sa trace, ou que l'*occurrence* en est en même temps le *type*. Ces caractéristiques, rapidement résumées, sont par ailleurs étroitement solidaires de l'importance des moyens d'enregistrement pour la nature des œuvres mêmes, de la valeur accordée au son, et de tout un ensemble de traits qui sont propres aux musiques concernées. Elles pourraient paraître n'avoir qu'une importance secondaire; en fait, elles posent en de tout autres termes l'ontologie des œuvres, et posent à nouveaux frais la question de leur identité. Ce n'est pas qu'elles en soient privées (elles sont identifiables), mais elles tiennent en une seule occurrence, et cela explique peut-être, pour une part (ce qui serait aussi le cas pour les «œuvres» de Duchamp), qu'elles transfèrent à la personne de l'artiste, à sa signature (dans des conditions de reconnaissance qu'il faudrait alors prendre également en compte), le privilège qu'elles ont perdu.

On ne nous en voudra pas de ne pas poursuivre les exemples ni les analyses que ces remarques exigeraient d'approfondir. Tenons-nous en à une conclusion modeste, en insistant sur le fait que, sous l'influence des pratiques rapidement esquissées ici, l'identité des œuvres s'est considérablement problématisée, et que cela n'est probablement pas sans affecter le concept même d'œuvre. Il en résulte qu'aux questions centrées sur une ontologie de l'objet, nous ferions mieux de substituer une ontologie des *usages*, dont Wittgenstein et Goodman nous ont ouvert la voie. Mais il n'est pas sûr que la notion même d'identité ne cache en fait des conditions qui engagent bien d'autres choses que la validité d'un concept philosophique.

Un grand nombre de réalisations artistiques d'aujourd'hui, liées au développement de pratiques qui n'ont plus grand-chose à voir avec la production d'un objet, se révèlent difficilement assimilables à notre représentation ordinaire de ce qu'est une œuvre d'art. Elles posent, à cet égard, des problèmes juridiques et économiques qui sont loin d'être résolus, comme le montrent les débats autour d'internet et du téléchargement. La question de l'identité des œuvres leur est étroitement liée, mais leur statut économique aussi. Il faudrait ici s'intéresser aux problèmes qu'elles posent au marché de l'art, à un moment où les questions concernant l'art peuvent difficilement en être dissociées. On se contentera, pour clore le présent chapitre, de quelques propositions soumises à la discussion ou à la réflexion, si du moins on veut bien admettre qu'elles en valent la peine :

1. L'identité des œuvres relève aujourd'hui d'une ontologie précaire dans laquelle on peut lire à la fois une présupposition liée à notre concept d'art et non pas à quelque essence de l'art, et une condition de circulation et de commerce dont la production artistique est solidaire. Les fondements en sont autant juridiques et économiques que philosophiques.
2. L'ontologie de l'art, telle qu'elle s'est développée aujourd'hui, reste exagérément celle d'une *ontologie des objets* qui ne correspond plus aux pratiques artistiques significatives qui se sont imposées à l'attention tout au long du XX^e siècle, et dont la signification rejaillit sur le sens qu'il faut donner aux œuvres du passé, dès lors qu'elles entrent dans notre concept d'art.
3. Une ontologie conséquente ne peut ignorer les évaluations ni la valeur qui s'attache à nos concepts d'art et d'œuvre, pas plus qu'aux conditions de leur possession, de leur exposition et de leur échange. Une analyse centrée sur ces concepts est inévitablement reconduite à des présuppositions qui ne sont pas de nature conceptuelle ou philosophique, mais grammaticales, pratiques et sociales, liées à un champ de valeurs intégrées et propres à un arrière-plan donné.

13. MAIS Y A-T-IL DES ŒUVRES D'ART ?

Les difficultés, pour ne pas dire les impasses de l'«ontologie des œuvres d'art» motivent un doute qui trouve une expression dans cette question, d'apparence étrange : *y a-t-il des œuvres d'art ?* Qu'il y en ait, c'est pourtant l'évidence, et d'aucuns seront peut-être tentés de dire qu'il y en a même de plus en plus. Faut-il donc aller jusqu'à prendre le contre-pied de ce que chacun tient à juste titre comme allant de soi ? En vérité, les réflexions qui suivent portent davantage sur les attendus du mot «art» que sur les «œuvres». Elles visent à réexaminer une question amplement débattue et la difficulté qu'il y a, face à une œuvre d'art, répertoriée et reconnue comme telle, à dire exactement – pour résumer une bonne partie de la substance des précédents chapitres – *ce qui*, en elle, permet de la qualifier d'œuvre d'art.

Cette difficulté – qui se peut apprécier à la lumière d'innombrables perplexités avec lesquelles les péripéties de l'histoire de l'art nous ont familiarisés – ne doit toutefois pas être confondue avec les abîmes dans lesquels nous plongeons parfois l'interprétation des œuvres, autrement dit, la question de leur sens. Les querelles, dans ce domaine, ne sont pas forcément de nature étrangère aux obstacles que rencontre la compréhension d'une multitude de comportements, d'actes ou d'objets qui n'ont apparemment rien à voir avec l'art, qu'ils présentent une dimension collective ou indivi-

duelle. Ce qui est en question concerne bien davantage une interrogation dont l'histoire et les habitudes qu'elle suscite ou nourrit permettent de se faire une idée, pour peu que l'on considère tout ce qui sépare l'usage que pouvait avoir l'expression « beaux-arts » – au XVIII^e et encore au XIX^e, par exemple – de celui qu'autorise aujourd'hui le mot « art » *tout court*.

Le beau qualifiait alors une catégorie d'objets dont on considérait – à tort ou à raison – qu'ils se distinguaient d'un très grand nombre d'autres par un ensemble de traits dont les définitions kantienne peuvent être tenues pour significatives. Leur valeur, en ce qu'elle en dépendait, n'était pas tant subordonnée aux usages auxquels ils pouvaient éventuellement se prêter – comme instruments de prestige, par exemple – qu'à la seule finalité pouvant leur être attribuée, à savoir le beau, conçu comme étant à lui-même sa propre fin. En ce sens, bien que les beaux-arts et leurs productions spécifiques n'aient jamais détenu le privilège de la beauté, ils ne s'en distinguaient pas moins – par principe – des objets que nous pourrions qualifier d'ordinaires en ce que la beauté n'en constituait pas la fin présumée. Ces distinctions sont simples, et l'on sait que l'histoire de l'art, des sociétés et de la culture les a passablement compliquées et relativisées. Ce qui a changé, toutefois, plus fondamentalement, se manifeste dans la manière dont le mot « art » s'est substitué à l'expression « beaux-arts ». Cette substitution est intéressante. Elle permettra d'introduire aux questions qui seront ici abordées.

Que nous appelions « art » ce que l'on appelait autrefois « beaux-arts » dépend pour une large part du discrédit qui a frappé le beau depuis le XIX^e siècle. Sous un autre angle, ce discrédit n'est pas non plus sans rapport avec les métamorphoses que la production et l'économie ont connues dans le contexte des sociétés capitalistes et marchandes. Au XVIII^e ou au XIX^e siècle, les beaux-arts partageaient encore avec les principaux modes de la production humaine l'essentiel des traits propres à des techniques et à des savoir-faire individualisés dans leur exécution, et qui demeuraient pour une large part étrangers à la production industrielle mécanisée ou rationalisée.

Aujourd'hui, s'il y a de l'art dans l'industrie ou dans les objets industriels, ce n'est certainement pas au même sens, mais plutôt – curieusement – en raison de qualités esthétiques qui entrent désormais pleinement en compte dans les opérations marchandes en tant que telles. La « reproductibilité » qui retenait l'attention de Benjamin et qui a nourri tant de commentaires n'a en rien altéré l'intérêt porté à ces qualités comme telles, comme le montre la place du design dans la production industrielle de masse.

Il y a donc art, non pas là où le beau – ou ces qualités esthétiques – se manifeste, mais là où s'opère une *reconnaissance* – largement institutionnalisée, solidaire d'un ensemble de conditions qui, comme nous l'avons vu, entrent largement dans la possibilité même de cette reconnaissance – dont l'objet semble être tout à fait indépendant. Cet état de choses explique à coup sûr, au moins pour une part, non seulement les voies dans lesquelles la production artistique s'est engagée depuis au moins un siècle, mais la discussion sur l'art elle-même, et jusqu'aux options théoriques et philosophiques qui s'y sont manifestées. Mais la situation à laquelle ces remarques se réfèrent possède son envers ou sa contrepartie, dont on peut se faire une idée à partir du retour, sur la scène artistique, des qualités esthétiques et, plus généralement, d'un intérêt pour le beau que nous avons évoqué au tout début de ce livre. Cette situation retiendra ici une dernière fois notre attention. Les principales théories qui se sont imposées dans la discussion philosophique se sont amplement détournées de la question des qualités esthétiques au sens étroit du terme, pour prendre essentiellement en compte celle des *propriétés artistiques* en tant que telles. Le doute qui se laisse entrevoir dans la question : « Y a-t-il art ? » concerne directement les interrogations relatives à ces dernières. On peut toutefois se demander s'il n'y a pas lieu d'y voir un symptôme, celui d'une incertitude plus grande encore que celle qui entoure la notion même du « beau », et si cela n'entre pas en rapport avec le regain d'intérêt qui marque aujourd'hui les qualités esthétiques, à la fois dans l'art et dans la discussion sur l'art. Ce sont ces incertitudes en tant que telles qui prennent du relief, non pas

en raison d'une prédilection sceptique, mais parce qu'elles sont au cœur de notre attrait pour l'art, autant que des rejets qui frappent ou ont frappé certaines œuvres.

Du beau à l'art

Un trajet possible, à ce sujet, pourrait être celui qui va du beau à l'art, revient au beau et se termine par un scénario du type «fais-moi peur». Le premier épisode se concentre aujourd'hui dans ce que nous avons appelé jusqu'ici *l'ontologie des œuvres d'art*.

Traditionnellement, comme ce seul mot suffit à l'indiquer, c'est la question de *l'être* – ou du *sens de l'être* – qui est au cœur de l'ontologie. Une ontologie de l'art ou des œuvres d'art est traditionnellement supposée questionner ce qui *constitue* l'art dans son être, et s'attacher par conséquent à ce qui en constitue *l'essence*. La question: «Y a-t-il?» pourrait ainsi se ramener à celle de savoir dans quelle mesure, parmi tout ce qu'il y a, on compte ou doit compter, comme une sorte d'espèce particulière, ce qui est de l'art et qui se distinguerait par quelque différence spécifique (ontologique) de ce qui *n'est pas* de l'art. Cette question, dans sa compréhension la plus immédiate, pourrait se résoudre – au moins pour commencer – dans la stricte opposition de l'art et de la nature. Mais ce n'est précisément pas dans ce sens-là que nous utilisons le mot «art», et nous pouvons avoir légitimement le sentiment que la considération du beau (comme dans la conception traditionnelle des «beaux-arts») ne peut nous y aider. D'autre part – et surtout –, l'hypothèse essentialiste, bien qu'elle ait longtemps prévalu, doit désormais faire face à ce que les péripéties de l'«histoire de l'art» (expression bien problématique en elle-même¹) nous ont obligés à considérer et à reconsidérer, c'est-à-dire à la part d'imprévisibilité qu'elle renferme et à ce qu'elle présente de décevant ou de révoltant par rapport à nos attentes ou à nos attendus.

1. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, *op. cit.*

C'est pourquoi la question du «il y a» prend, sous ce rapport, un autre sens, et un autre intérêt que celle – plus habituelle – de ce qui *est* ou, si l'on préfère, de la vieille question socratique : «Qu'est-ce que?» Car qu'il y *ait* de l'art – ou des œuvres d'art –, cela peut se comprendre en un sens que l'on pourrait qualifier de faible, si l'on entend par là que, parmi les objets ou les pratiques que nous rangeons sous ce mot (*art*, et non pas seulement *technè*), quoique de façon très variable, il y en a bien auxquels nous accordons une place et une signification spécifiques, sans que cela renvoie à autre chose qu'aux conditions qui s'y trouvent impliquées au regard de nos usages, de nos conventions et de nos habitudes. Au risque de ce que d'aucuns considéreront comme une concession au relativisme, nous n'en reconnaitrons pas moins que ces objets et ces pratiques ne sont pas pour autant privés de réalité. Mais cette réalité-là ne correspondra pas, alors, à ce que désigne plus couramment ce mot lorsque nous y logeons un ensemble de traits, de propriétés ou de déterminations qui s'imposent à nous et qui réclament une appréciation à la fois spéciale et idoine.

Il ne s'agit toutefois pas de croire que cette seule spécification résout tout et dissout l'ontologie des œuvres d'art dans quelque espèce de vision nominaliste ou anthropologique. D'abord, parce qu'il y a des gens qui ne l'entendent pas ainsi, et ensuite, parce que cela ne nous permet guère d'expliquer les innombrables discussions que ces questions n'ont cessé de susciter, pas plus, d'ailleurs, que les incertitudes qui leur sont liées. Mieux vaut donc prendre la question par un autre biais, afin non pas de montrer que le projet d'une ontologie de l'art est vide ou vain, mais pour en délivrer le symptôme – ou l'aveu – et mettre par là en lumière un certain nombre de réactions et d'évolutions qui semblent caractéristiques de l'expérience esthétique, de la critique et, plus simplement, de la relation esthétique, sous ses différents aspects.

Réduite à sa plus simple expression, la question d'une ontologie de l'art – et, donc, d'une définition – s'explique dans la possibilité – ou non – d'admettre l'existence de propriétés dont nous pourrions

penser que non seulement elles permettent de tracer une démarcation entre ce qui *est* et ce qui *n'est pas* de l'art, mais qu'elles sont constitutives d'une essence (l'hypothèse la plus naturelle est alors celle d'un réalisme esthétique, bien qu'une option idéaliste puisse également se laisser envisager).

Est-il besoin de l'ajouter ? Si les pratiques artistiques, jusqu'à une époque qui n'est pas si lointaine, semblaient encore s'accorder avec ce type de présupposé, celles d'aujourd'hui en ont apporté un démenti dont la seule alternative paraît être celle de la pure et simple dénégation, celle qui s'exprime, par exemple, dans les multiples rejets dont Nathalie Heinich a analysé les formes à propos de l'«art contemporain²». Les doutes que ces pratiques ont suscités n'ont peut-être pas entamé les convictions de tous les philosophes ni de tous les critiques, mais ils se laissent clairement entrevoir dans les reconceptions qui ont marqué l'esthétique philosophique.

Dans l'esthétique goodmanienne, la claire conviction que la seule question légitime est celle qui concerne ce que l'art *fait* plus que ce qu'il *est*, prend acte des échecs, pour ne pas dire de la vanité de l'essentialisme esthétique. Cette conviction, chez Goodman, n'a pas pour seule source son nominalisme philosophique ; elle tend à s'accorder à ce que l'art n'a cessé de manifester depuis la période post-greenbergienne, dans le contexte américain, à savoir que si n'importe quoi ne peut pas être de l'art, on ne peut pas pour autant tracer de frontière nette qui permettrait d'en préjuger, et ainsi de tenir ce qui se conçoit sur des bases factuelles et convenues pour une *norme* ou un *critère* ayant valeur de condition nécessaire et suffisante. Il existe des *symptômes* de l'esthétique, nous permettant de comprendre les conditions dans lesquelles il y a art – les conditions dans lesquelles cette reconnaissance a lieu. Mais à la question : «qu'est-ce que ?» nous devons substituer la question : «quand ?» Un symptôme n'est pas une propriété ; il concerne des conditions de fonctionnement³.

2. Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, op. cit.

3. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op. cit.

Outre qu'une telle position nous permet de faire l'économie des inévitables perplexités auxquelles nous accule la question « qu'est-ce que ? » elle présente l'immense avantage de nous rendre attentifs à la dimension performative qui est celle de nombreuses réalisations artistiques, et de ne pas nous enfermer dans des catégories et des normes préconçues, inévitablement mises en échec. L'« adieu à l'esthétique » qu'elle représente ne représente pas tant un adieu à l'art, comme certains pourraient le redouter, qu'une mise hors circuit des préventions nous empêchant d'accueillir favorablement et de manière ouverte tout changement dans notre façon de penser, d'apprécier ou d'expérimenter.

Une philosophie comme celle d'Arthur Danto procède d'une inspiration différente, puisque Danto se dit à la fois essentialiste et historiciste. Mais les prémisses dont il part possèdent au moins ceci de commun avec celles de Goodman qu'elles mettent délibérément entre parenthèses la considération des propriétés que Danto appelle « physiques et perceptives ». La question du « sensible » qui semble tant préoccuper nos philosophes de l'art, de Merleau-Ponty à Jacques Rancière et consorts, pèse ici très peu, et elle s'accorde, bien entendu, avec la dimension « conceptuelle » qui caractérise l'art post-duchampien⁴.

Ces positions pourront paraître excessives et inapplicables à *tout* l'art ou à tout ce que nous appelons de ce nom. Ce qui importe, toutefois, compte tenu de l'importance prise par ces deux philosophies dans la discussion esthétique contemporaine, c'est la reconnaissance qu'on y trouve des difficultés d'une ontologie telle qu'on pourrait la concevoir à la lumière des présuppositions d'usage. Il y a bien des œuvres d'art, mais la question de savoir ce qu'elles sont nous expose, soit à de profondes déconvenues, soit à des remaniements conceptuels que nous ne sommes pourtant pas spontanément disposés à accepter.

Ce qui s'y oppose tient en fait à deux catégories de facteurs : ceux qui sont incrustés dans le statut d'autonomie de l'art, d'un point de

4. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000.

vue historique, économique et social; ceux qui, tout en étant liés aux premiers, participent d'une illusion caractéristique, aux termes de laquelle nous rapportons à des objets ce qui se constitue dans le jugement, conformément à ce que Kant avait entrevu à propos des qualités esthétiques.

Sur le premier point, il est clair que les conditions à partir desquelles l'art s'est constitué comme autonome, c'est-à-dire comme subordonné à ses propres fins, indépendamment des usages auxquels il peut cependant se prêter, ont pour effet une séparation qui tend elle-même à privilégier l'attribution de caractères propres qui excèdent ces usages. On en trouve une sorte de reconnaissance dans l'idée, exprimée par Goodman, qu'un tableau, même utilisé pour boucher une fenêtre, ou comme planche à repasser, pour reprendre l'image de Duchamp, bien qu'il cesse alors de «fonctionner» esthétiquement, n'en est pas moins – n'en demeure pas moins – le tableau qu'il *est*⁵. Passons, ici, sur tout un ensemble de conditions économiques, étroitement liées à l'existence d'un marché de l'art, du statut juridique et social des œuvres et des artistes, etc. Un point plus important réside, une fois de plus, dans la reconnaissance des œuvres ou de ce qui vaut pour tel, et, du même coup, dans les attentes que cela conditionne.

Il en va de l'art, à ce sujet, comme de toute autre chose. L'ontologie des objets – entendons par là non seulement les caractères que nous leur prêtons, mais tout le système des démarcations qui nous les font distinguer et regrouper sous des catégories distinctes – dépend de conditions pragmatiques dont la particularité est de se concrétiser dans ce que Goodman appelait une «implantation» des prédicats, dont on peut montrer qu'ils émigrent aisément d'une classe ou d'une famille à une autre, selon les habitudes, les besoins, voire la fantaisie propre à l'imagination collective. Ces implantations conditionnent, pour une large part, non seulement notre perception

5. Nelson Goodman, «Art in Theory», section 8, in *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1984.

et notre identification des objets, des choses et des êtres, mais les œuvres d'art elles-mêmes, du point de vue des propriétés et du sens que nous leur attribuons. Nos attentes leur sont subordonnées, et c'est l'une des choses qui explique aussi bien les formes et les sources de notre plaisir que nos déceptions. Il n'y a certes là rien de fondamentalement neuf. Néanmoins, c'est bien ainsi qu'il faut comprendre l'accueil fait aux œuvres les plus novatrices, aussi bien que celui qui est assez souvent réservé aux pratiques contemporaines. Non pas qu'elles soient toutes, ni nécessairement, novatrices, loin de là. Mais à partir du moment où la provocation ou la transgression y entrent à titre constitutif, ou à partir du moment où les frontières qui séparent les œuvres d'art des objets ordinaires se brouillent ou sont brouillées volontairement; à partir du moment, aussi, où les critères semblent se diversifier et se multiplier ou ne valoir que pour des communautés distinctes d'amateurs qui y trouvent une condition d'identité et de reconnaissance, on tombe inévitablement sur une situation ayant pour pendant l'inévitable incertitude qui pèse sur ce qui peut être reconnu et admis comme art, au moment même où l'art est devenu partie intégrante de la culture, d'une culture «démocratisée», de surcroît, et peut-être de masse. La contradiction qui se laisse ici apercevoir n'est certainement pas indifférente pour comprendre une bonne part des discussions que l'«art contemporain» a nourries et suscitées, et peut-être, aussi, le sens que prend aujourd'hui l'intérêt pour le beau dont il a été question en commençant.

De l'art au beau

Nous pouvons donc maintenant passer de l'art au beau, en suivant un chemin qui peut paraître inverse de celui que l'histoire semble avoir emprunté. On partira à nouveau de cette constatation que, si la production artistique est suffisamment diversifiée et contrastée, parfois inattendue, pour qu'on ne se risque pas à des affirmations trop générales, on peut néanmoins constater que dans ce que montrent aujourd'hui les artistes contemporains, et dans ce

qui se manifeste sur le marché de l'art, la dimension esthétique des œuvres est loin d'être absente ou d'avoir disparu⁶. Cette «esthétisation», examinée comme telle dans le chapitre 1, pourrait sembler contingente. Il ne semble toutefois pas qu'elle le soit entièrement. L'un des corrélats en est probablement l'indétermination qui affecte les critères artistiques, en tout cas pour une large partie du public. Ce tribut est sans doute celui que l'art doit payer à la culture, dans un contexte où les productions artistiques qui circulent sur la scène contemporaine voisinent avec les innombrables hommages rendus à l'art convenu, à travers la figure des grands artistes. Cette situation, qui fait coexister deux types de publics, l'un des deux étant plus restreint que l'autre, même s'ils coïncident partiellement, peut paraître «normale», étant fonction de politiques publiques et d'un régime de médiatisation qui favorise les «événements» à forte valeur symbolique destinés à la communion des classes moyennes. Il ne s'agit pas ici de sacrifier purement et simplement à la thèse kantienne de l'universalité du beau – ni de la discuter, du reste –, mais elle trouve sans nul doute une sorte d'illustration, à défaut d'une confirmation, dans l'attrait que présentent aujourd'hui pour beaucoup les valeurs consacrées de l'art et la dimension émotionnelle qui leur est communément associée. Par rapport à cela – comme en témoigne une attitude non moins commune, voire les polémiques ou les critiques qui renaissent épisodiquement –, l'intérêt suscité par ce qu'on a fini d'appeler confusément l'«art contemporain» semble se concentrer dans des cercles beaucoup plus restreints d'initiés qui cultivent ainsi leur différence dans un contexte de «démocratisation» qui, s'étendant aux productions les plus diverses, tend en retour à égaliser ce que les avant-gardes opposaient violemment⁷. Sous ce rapport,

6. Dans le contexte français, une partie des œuvres récentes de Pierre Huygue ou de Xavier Veilhan illustrent cette tendance.

7. Cf. Jean-Pierre Cometti, «L'arte "post-storica" e la fine delle avanguardie», *Rivista di Esthetica*, numéro spécial, n° 35 (2/2007), anno XLVII, *Artworld & Artwork*. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte a cura di Tiziana Andina e Alessandro Lancieri.

il se pourrait bien que l'esthétisation d'une partie de la production artistique elle-même représente l'envers ou un effet, comme on voudra, de la situation tenue pour propre aux sociétés « post-modernes » ou « post-historiques ».

En dépit des démarcations qui opposent des publics souvent hétérogènes, la « postmodernité », selon le vocabulaire consacré, présente cette caractéristique qu'elle dissout dans une égale contemporanéité des pratiques et des œuvres appartenant à des sphères temporelles et culturelles différentes, considérées de la sorte sous le seul angle de leurs caractéristiques formelles. La « fin des avant-gardes » a ainsi implicitement favorisé un type d'appréciation au regard duquel le point de vue esthétique devient, par défaut, le seul principe de différenciation. La création d'un musée des Arts premiers, rebaptisé « musée du quai Branly », en offre un excellent exemple. La « fin de l'art » a fait de « l'art après la fin de l'art » un art susceptible d'englober les œuvres et les productions les plus diverses, les plus hétérogènes, selon un principe d'extension quasiment infini. Un tel art s'accorde avec le souci patrimonial dont l'importance s'est manifestement accrue. Les tensions, l'originalité qui animaient les avant-gardes y trouvent un mode de résolution qui en accomplit la neutralisation. En un sens, l'art tend à se confondre avec l'*idée de l'art*, de la même manière que l'Esprit, dans la philosophie de Hegel, réalisait son règne en intégrant toute la richesse de ses déterminations et de ses figures apparemment opposées.

Le retour du beau, dans des conditions de ce genre, semble marquer à la fois un principe de différenciation, et l'expression d'une approbation ou d'une reconnaissance qui restaure certes les attraits du sensible – l'opposition et la différenciation de l'esthétique et de l'artistique sont des figures du passé, essentiellement liées au modernisme et à la conviction d'un art qui prend congé des formes convenues au nom d'une originalité radicale, voire d'un non-art qui en constituerait la fin –, mais consacre en fait la puissance d'une *idée*. On sait bien que le beau n'est qu'illusoirement l'attribut des objets auxquels on le rapporte. Wittgenstein observait, à juste titre, qu'il

fallait y voir l'expression d'une approbation, une sorte d'interjection⁸. Sa particularité est d'être à la fois commune et individualisée. Dans le beau et dans l'intérêt pour le beau se manifestent une approbation commune (consensuelle) à l'égard des valeurs consacrées; en même temps, cette approbation demeure la ressource propre des individus et de la subjectivité. La conviction, extrêmement répandue, que l'art et le beau font appel à la subjectivité témoigne à la fois de la conciliation propre à l'art d'après la fin de l'art, et de sa valeur démocratique. Il en va, une fois encore, comme dans la philosophie de Hegel. Comme celle-ci laisse subsister l'art et la religion, c'est-à-dire les figures même de l'esprit, dans leur relative autonomie – une fois les conflits *aufgehoben* –, de même, l'art d'après la fin de l'art réintègre l'esthétique et les valeurs du beau, une fois résolus les antagonismes qui nourrissaient le concept même des avant-gardes et de la modernité. Simultanément, les qualités esthétiques et l'intérêt qu'elles suscitent peuvent se voir attribuer un sens démocratique, en ce qu'elles assurent un accès à une idée de l'art qui, sans se confondre avec elles, se traduit dans une participation commune à ce qui vient ainsi clore l'histoire. Lorsque vient, chez Hegel, le moment de l'Esprit et du savoir absolu, ni l'art ni la religion ne disparaissent: ils continuent d'assurer la participation à l'esprit et à la vie de l'esprit d'une multitude d'hommes qui ne partagent pas le privilège des philosophes.

Cette comparaison peut certes paraître hâtive et sans nuances. Que l'on réfléchisse toutefois au rôle et aux usages de notre concept de « culture », et l'on verra qu'il n'est pas loin de représenter quelque chose d'assez semblable au concept hégélien de l'Esprit. Cela suffit-il, toutefois, à expliquer l'esthétisation qui semble caractériser une partie importante de la production contemporaine? Il semble malheureusement que tel soit le cas, et cela, sous l'effet de plusieurs conditions:

8. Ludwig Wittgenstein, « Leçons sur l'esthétique » *Leçons et conversations, op. cit.*

1. l'épuisement du «geste» duchampien et la rapide conversion, à laquelle il a donné lieu, d'une éradication de l'«art» en une répétition généralisée;
2. l'épuisement des idéologies politiques et historiques qui soutenaient les initiatives des avant-gardes et leur idéologie artistique;
3. le développement du marché de l'art et d'un «monde de l'art»;
4. la fonction de la «culture» dans l'économie de marché.

Fais-moi peur

La situation qui vient d'être décrite à grands traits réclamerait sans aucun doute d'autres analyses. Elle met en jeu des pratiques esthétiques, des investissements symboliques et des idées de nature complexe qui étaient restés inédits jusqu'à une époque encore proche. Comme l'histoire n'est jamais faite d'une seule pièce, cette situation laisse subsister à la fois des poches de résistance, des idéaux dans lesquels les artistes et les agents du monde de l'art trouvent une source de légitimation et d'identité. Rien, toutefois – contrairement à ce que pourraient laisser croire les discussions auxquelles l'art contemporain donne rituellement lieu – ne permet d'accréditer l'idée d'une «crise» à laquelle il a été associé. Les débats et les polémiques dans lesquels cette conviction s'est illustrée ne sont probablement que l'envers de conditions qui réclament leur part d'événement, à un moment qui ressemble à celui que Musil décrivait dans *L'Homme sans qualités* lorsqu'il décrivait la Cacanie comme en proie à un manque qui caractérise les périodes de panne⁹. Ce besoin d'événement, tel qu'il se manifeste dans la médiatisation accrue de l'insignifiance, se traduit dans une forme de dramatisation avec laquelle la philosophie est elle-même familiarisée. Elle consiste généralement à susciter ou à ressusciter, sur le mode de la répétition, des traumatismes ou des conflits fictifs dont la réalité tient uniquement aux investissements symboliques qui en

9. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, op. cit., t. 1, chap. 8, «La Cacanie», p. 51-55.

constituent l'enjeu. L'idéologie rebelle a fait long feu, sinon sous forme de fantasme, et ni la société ni la culture ne peuvent être tenues pour menacées par les pratiques artistiques du jour. Le beau, qui constitue la valeur la plus consensuelle qui soit, en porte témoignage. L'«esthétique», en ce sens, a de beaux jours devant elle, et ce ne sont pas les réactions feintes contre les excès de l'art contemporain qui sont de nature à y changer quoi que ce soit. L'art, en ce sens, en est peut-être bien à sa fin. Il peut dès lors se réconcilier avec le beau qu'il avait pourtant, il y a peu, laissé sur le bord du chemin. Y a-t-il des *œuvres*? Y a-t-il de l'*art*? Sans doute réserve-t-on volontiers le terme d'œuvres à une partie seulement de la production culturelle de notre temps. Mais l'art excède de beaucoup l'extension de ce dernier concept, comme en témoignent d'innombrables usages de ce mot dans des contextes, pour des personnes ou des objets extrêmement divers. Il ne faut pas seulement y voir un signe, mais l'expression d'une vérité qui peut se résumer en parodiant Musil: de même qu'à l'idée d'un homme sans qualités correspond un monde de qualités sans homme, à celle d'un art sans qualités correspond certainement celle de qualités dont la nature est désormais partagée bien au-delà de l'art lui-même.

14. L'AVENIR DE L'ESTHÉTIQUE

Quelle que soit la force des malentendus qui ont retenu notre attention, quelles voies peuvent être encore offertes, s'il en est, à la réflexion sur l'art? Au début de son livre *Ethics Without Ontology*, Hilary Putnam observe que «la regrettable division de la philosophie contemporaine en champs séparés (éthique, épistémologie, philosophie de l'esprit, philosophie du langage, philosophie de la logique, philosophie des mathématiques, etc.) nous empêche de voir de quelle façon les mêmes questions et les mêmes arguments se succèdent un champ après l'autre¹.» La manière dont les questions d'ontologie se sont progressivement et récemment imposées dans la réflexion sur l'art justifie pleinement cette manière de voir; elle éclaire, en outre, la situation présente de la discussion dans ce domaine, avec ses avancées autant que ses impasses.

Les questions d'ontologie, dans l'aire analytique, ont été essentiellement introduites par Quine, avec la publication de son article: «On What There Is», en 1948². Elles n'ont fait, depuis,

1. Hilary Putnam, *Ethics Without Ontology*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, p. 1.

2. W.V.O. Quine, «On What There Is», *Review of Metaphysics*, 1948, repris dans *From a Logical Point of View*, New York, Harper Torchbooks, The Science Library, 1963. «Ce qu'il y a de curieux, dans le problème ontologique, c'est sa simplicité. On

que prendre plus d'ampleur, à la faveur d'un débat qui, chez les Médiévaux, opposait déjà les réalistes, les nominalistes et les conceptualistes³. L'antiréalisme, partiellement issu de l'influence de Quine et d'une certaine lecture de Wittgenstein, a contribué à resserrer la discussion autour d'une alternative d'apparence exclusive dont on trouve diverses versions dans les différents champs de la réflexion philosophique, de la philosophie des mathématiques à la philosophie de l'esprit.

L'esthétique⁴ pouvait paraître, jusqu'à une époque encore récente, être restée à l'écart de ces querelles. Sous l'influence conjuguée de l'empirisme logique, de ses réticences à l'égard de l'esthétique, de la philosophie wittgensteinienne des jeux de langage et des réserves qui en ont également marqué les orientations, ou des voies dans lesquelles Nelson Goodman l'a engagée, la philosophie de l'art s'est maintenue dans une position de neutralité, pour ne pas dire d'abstinence, jusqu'aux années quatre-vingt⁵. Goodman, dans un article célèbre, en a justifié le principe en mettant en garde contre les inévitables perplexités auxquelles se heurte la recherche d'une définition de l'art, et en insistant sur l'opportunité de se soucier de ce que l'art *fait*, plus que de ce qu'il *est*. Par là, mais à sa manière, il a offert un prolongement à l'attitude qui avait été primitivement celle de John Dewey et de Monroe Beardsley, à qui l'on doit la

peut le poser au moyen de trois monosyllabes: "Qu'y a-t-il?" » Mais cette simplicité, comme l'observait également Quine, n'est pas sans déboucher sur divers désaccords dont l'histoire ultérieure a montré l'ampleur.

3. Cf. Quine, *ibid.*, p. 14-15.

4. Dans ce qui suit, pour des raisons de pure simplicité, j'utilise le terme « esthétique » en un sens qui inclut la philosophie de l'art. Les raisons pouvant conduire à utiliser de manière distincte les adjectifs « artistique » et « esthétique » apparaîtront d'elles-mêmes par la suite pour en justifier l'usage différencié.

5. Cette période, dominée par les perspectives issues de Wittgenstein ou de la philosophie du langage, trouve une illustration dans le choix des textes réunis par Danielle Lories dans son livre *Philosophie analytique et esthétique*, *op. cit.*, ainsi que dans le choix de Gérard Genette: *Esthétique et poétique*, *op. cit.*

première contribution significative à une esthétique que le positivisme avait mise entre parenthèses⁶.

Ces épisodes successifs demeurent, pour une large part, à l'arrière-plan des discussions actuelles, et il ne semble pas qu'on puisse se tenir quitte des problèmes posés par Dewey, Beardsley ou Goodman. Ils ont étroitement partie liée avec les évolutions de la philosophie analytique et les péripéties qui en ont accompagné le développement, du premier Carnap au Quine des « deux dogmes », jusqu'aux orientations qui ont marqué le « tournant linguistique », puis le « tournant cognitif », autant que la renaissance du pragmatisme, chez des auteurs comme Richard Rorty, Hilary Putnam et Robert Brandom⁷.

6. Beardsley a construit son esthétique autour de la notion d'*expérience* (voir *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1953, 2^e éd., 1981); quoique de façon différente, il avait été précédé en cela par John Dewey, dont le livre *L'Art comme expérience* s'attache à réinscrire l'art dans le contexte global d'une expérience pensée sur un modèle interactionnel. Nelson Goodman, en s'attaquant, dans *Langages de l'art*, au fonctionnement des œuvres et à leur nature symbolique, coupe court aux interdits positivistes. La voie qu'il trace alors, quoique apparemment étroite, laisse ouverte la question des conditions contextuelles et pragmatiques du fonctionnement des œuvres, tout en se démarquant délibérément des approches définitionnelles qui se sont ensuite imposées dans l'esthétique nord-américaine.

7. W.V.O. Quine, « Les deux dogmes de l'empirisme », in Pierre Jacob (éd. et trad.), *De Vienne à Cambridge*, Gallimard, 1980; Richard Rorty (éd.), *The Linguistic Turn*, Chicago, University of Chicago Press, 1967; Hilary Putnam, *Représentation et réalité*, tr. fr. C. Tiercelin, Gallimard, 1990; Robert Brandom, *Making it Explicit*, Harvard University Press, 1994. Le nerf de ces différents épisodes est celui des conditions sous lesquelles, en relation avec l'évolution des questions liées à la philosophie du langage, puis à la philosophie de l'esprit, l'esthétique s'est orientée dans deux voies, respectivement représentées par la philosophie analytique et par le pragmatisme. L'esthétique pragmatiste retient l'héritage de Dewey, en intégrant les contestations ou les avancées de Quine et de Goodman, pour ne citer que ces deux noms; elle participe d'une philosophie qui privilégie l'expérience (cf. Richard Shusterman, *La Fin de l'expérience esthétique*, tr. fr. J.-P. Cometti, F. Gaspari, A. Combarnous, PUP, 1999) ou les usages (cf. mon propre livre: *Art, modes d'emploi, op. cit.*). L'esthétique analytique d'aujourd'hui s'est orientée vers des questions qui tendent davantage à privilégier des approches définitionnelles ou ontologiques.

Mais on ne peut, non plus, les dissocier des perplexités ou des problèmes liés à l'art du XX^e siècle, ni des options et ruptures qui en ont ponctué le cours. Car, à la différence d'une large fraction de l'esthétique européenne, la réflexion sur l'art, dans l'ère américaine, n'a jamais complètement perdu de vue la réalité artistique, même si ses choix ont d'abord eu leur source dans une analyse des problèmes, plus que dans un rapport direct et, pour ainsi dire, substantiel avec l'art. Le cas d'Arthur Danto, plusieurs fois cité ici, témoigne assez bien de cette double inspiration et de l'attention qu'elle manifeste à l'endroit des épisodes significatifs de l'art du XX^e siècle⁸.

Il est possible que cette attention ne soit pas étrangère au rôle des États-Unis sur la scène artistique mondiale depuis la fin de la dernière guerre. À l'heure qu'il est, toutefois, si cette double inspiration ne s'est pas tarie, elle a bel et bien renoué avec les tendances qui se sont imposées dans les autres champs de la philosophie, en donnant un nouvel essor aux questions ontologiques, comme en témoigne clairement l'intérêt affirmé pour une *définition de l'art*⁹. Bien entendu, les thèses sont diverses, mais elles laissent généralement loin derrière elles les réticences propres aux auteurs qui, sous l'emprise du « tournant linguistique » en philosophie, s'en étaient volontairement détournés. Comme nous l'avons vu, dans ses grandes lignes, le débat se concentre sur la question des *propriétés esthétiques* et/ou *artistiques*; on y retrouve, naturellement, les oppositions précédemment mentionnées entre réalistes et antiréalistes, relativistes et antirelativistes.

Il n'est plus temps de rendre compte ici intégralement des termes de ce débat; encore moins de ses nombreuses implications philosophiques, au-delà des partages les plus immédiats. On se

8. Cf. notamment Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, *op. cit.* Rappelons que Danto, qui a aussi écrit sur de tout autres sujets, a également une activité importante de critique d'art dans le journal *The Nation*, où écrivait en son temps Clement Greenberg.

9. Cf. Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, *op. cit.*

contentera d'en rappeler rapidement les contours visibles, afin de montrer pourquoi l'esthétique demeure en définitive à la *croisée des chemins*, pour utiliser une expression commune, c'est-à-dire dans une position essentiellement liée à la situation contemporaine de l'art – considérée dans ses grands traits – et aux schèmes ou représentations qui s'y trouvent historiquement incrustés.

Encore l'ontologie de l'art

L'idée qu'on puisse faire l'économie d'une analyse ontologique dans l'étude philosophique de l'art peut paraître une gageure, pour ne pas dire une absurdité: *s'il y a* quelque chose qu'on appelle «art», rien n'est plus légitime que de s'interroger sur la nature de ce «il y a». Les formes que cette interrogation peut elle-même prendre sont, au demeurant, diverses; elles peuvent s'engager dans des voies métaphysiques, dans celle d'une «déconstruction» de la métaphysique, de type heideggerien ou derridien; elles peuvent aussi choisir des orientations plus minimales, selon qu'on opte pour des investissements «à la hausse» ou «à la baisse»; elles peuvent encore s'orienter vers d'autres possibilités, davantage liées à une prise en compte des *modes* sous lesquels les œuvres se manifestent à nous ou sous lesquels nous nous rapportons à elles.

En tout état de cause, sans spéculer de quelque manière sur la place qu'elles occupent dans une histoire ou dans une représentation générale de l'être ou de l'étant, on se trouve en effet face à ceci qu'*il existe* des objets d'une *nature* particulière, auxquels nous réservons un *nom* et un *statut* particuliers, et qui se signalent *nécessairement* à notre attention par des *propriétés* particulières. Sous ce rapport, aussi simple soit-il, la question qui se pose n'est pas différente de celle que posent le monde ou les objets en général, à ceci près qu'il appartient à la réflexion de discerner les différentes régions auxquelles ils se rapportent, à moins de s'en tenir strictement à la réponse que semble immédiatement induire la question «*qu'y a-t-il?*»: «*ce qu'il y a*», c'est-à-dire «tout» (ce qu'il y a).

Les hypothèses qui se présentent spontanément à l'esprit sont celles que suggèrent les schémas philosophiques convenus. Ou bien il existe en effet une nature (essence) particulière de ces objets particuliers que nous appelons des «œuvres d'art», qui en appelle à une reconnaissance tout aussi particulière¹⁰; ou bien ce qui qualifie une œuvre comme œuvre doit être rapporté à un processus de *constitution* et de *reconnaissance* demandant à être identifié comme tel, et dont le concept même d'œuvre d'art ne peut être dissocié¹¹. Ce débat, qui ne diffère que par la nature des objets considérés du genre de question qu'on pourrait aussi bien poser en philosophie des mathématiques, se concentre dans une opposition où s'affrontent deux camps: celui des réalistes et celui des antiréalistes. Les premiers soutiennent que ce qui qualifie l'art comme art ne dépend en aucune façon des modes de reconnaissance qui lui sont appliqués; les seconds, au contraire, sont convaincus que les propriétés attribuées aux œuvres d'art sont inconcevables indépendamment de ces modes de reconnaissance, auxquels elles attribuent un rôle constitutif.

Bien entendu, une telle opposition, avec ce qu'elle présente de schématique, laisse échapper les options plus nuancées, complexes ou ambiguës. On peut en prendre quelques exemples, de facture diverse. Beardsley, qui se situe plutôt en marge de ce débat, dans la mesure où son enquête porte sur l'*expérience esthétique*, observe au tout début de son œuvre majeure, *Aesthetics*, qu'il n'y aurait ni art

9. Cf. Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, *op. cit.*

10. C'est la position essentialiste traditionnelle. On en connaît diverses variantes. Les modes de reconnaissance que l'on juge appropriés sont généralement dominés par une absence d'intérêt, supposée qualifier l'expérience ou la perception esthétique. Du coup, à la différence des approches pragmatistes, l'essentialisme consacre philosophiquement le type de séparation que l'autonomie artistique a historiquement privilégié.

11. Cette conception est, d'une certaine manière, celle des théories «institutionnelles», mais celles-ci n'ont pas suffisamment analysé les conditions de la reconnaissance à laquelle elles sont obligées de faire appel. Une position plus solide, de ce point de vue, me paraît être celle de Rainer Rochlitz dans «Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art», in *Les Définitions de l'art*, *op. cit.*

ni œuvre d'art si nous n'étions pas en mesure d'en parler¹². Cette idée est importante, mais quel sens faut-il lui attribuer dans le cadre des débats qui ont retenu jusqu'à présent notre attention? Faut-il y voir une forme d'allégeance à ce qu'on appelle aujourd'hui l'antiréalisme? Sa position n'empêche pourtant pas Beardsley de s'interroger sur les critères d'évaluation des œuvres, à peu près comme si ces critères dépendaient de certaines de leurs *propriétés*¹³. Dans un autre ordre d'idée – plutôt inverse –, comment devons-nous comprendre la thèse qui conduit Arthur Danto à faire d'une *interprétation* le principe même d'une démarcation entre art et non-art¹⁴? Une telle démarcation possède, nous l'avons vu, un sens ontologique, et le fait de la subordonner à des propriétés plaide en faveur d'un *réalisme* ontologique. Comment, toutefois, pourrions-nous parler d'interprétation si nous ne supposons pas quelque chose comme un ou des sujets susceptibles d'interpréter? Il n'est peut-être pas si facile d'être intégralement réaliste ou antiréaliste, tant ces deux positions renvoient l'une à l'autre, pour ainsi dire dos à dos, ni de donner un sens fort à cette apparente disjonction.

Au-delà de ces difficultés, s'agissant des œuvres d'art, la question réclame une attention particulière au genre de propriété susceptible de justifier l'une ou l'autre de ces positions, voire une troisième, généralement exclue dans ce type de débat. Nous ne disposons apparemment pas d'autre moyen de caractériser une chose que d'en indiquer les propriétés spécifiques et différentielles, quelque nom qu'on leur donne. Dans le cas de l'art, ces propriétés ou attributs réclament une double spécification: elles doivent être de nature à qualifier une chose *comme art*, par opposition à ce qui *n'est pas* de l'art; elles doivent

12. Cf. Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, *op. cit.* Voir sa préface à la deuxième édition de son livre, en 1981, dans J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, *Textes clés d'esthétique contemporaine*, *op. cit.*

13. Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, *op. cit.*, chap. X, p. 454-499.

14. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*

également permettre de distinguer les œuvres entre elles, à la fois du point de vue de ce qui les rend uniques et sous l'angle de leur valeur respective. Et, dans les trois cas, on admet que ces propriétés doivent être de nature *artistique* – quoique des propriétés esthétiques, *stricto sensu*, puissent également entrer en considération¹⁵. En effet, celles qui permettent de distinguer deux œuvres l'une de l'autre ne pourraient elles-mêmes pas remplir cette fonction – et, donc, être tenues pour pertinentes – si elles étaient semblables à celles qui permettent de distinguer deux objets quelconques, car elles nous obligeraient à dissocier ce qui les rend *uniques* et ce qui leur confère une *valeur*.

Il va sans dire que ces conditions sont au nombre de celles qui entrent dans la compréhension de notre concept d'art, et l'on pourrait même dire: de sa «grammaire¹⁶». Elles ne nous permettent pas, en tant que telles, de statuer sur la *réalité* des propriétés considérées ou, plus précisément, sur leur ontologie. En même temps, toutefois, ces deux aspects de la question sont liés, car leur nature, le fait de savoir s'il existe des propriétés *artistiques* – et non pas seulement *esthétiques*, par exemple – conditionne la possibilité même d'une ontologie des œuvres d'art¹⁷.

Voyons néanmoins, une dernière fois, à quelles conditions une réalité objective intrinsèque pourrait leur être attribuée. L'argument

15. Des propriétés «esthétiques», *stricto sensu*, ne peuvent évidemment pas être tenues pour pertinentes, dans la mesure où elles ne sont pas propres aux œuvres d'art. C'est par exemple, ce qui conduit un auteur comme Gérard Genette, dans son livre *L'Œuvre de l'art*, à se démarquer de Nelson Goodman sur la question des symptômes esthétiques, lesquels ne peuvent évidemment remplir les conditions d'une approche ontologique, au sens où Genette entend la mener. En même temps, la notion de propriété «artistique» est des plus délicates – et peut-être des plus illusoire –, car, passées les propriétés susceptibles d'entrer dans une description et une nomenclature, elles tendent à s'évanouir dans l'ineffable et à nourrir les innombrables mythologies qui s'attachent à ce sentiment.

16. J'emploie ce terme, ici et plus loin, au sens que lui donnait Wittgenstein, c'est-à-dire en pensant aux règles auxquelles se rapportent nos expressions et leur usage, et aux effets de sens qui leur sont liés.

17. Voir Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, *op. cit.*

immédiat le plus souvent invoqué en faveur des propriétés artistiques consiste à faire valoir que si nous distinguons, comme nous le faisons communément, ce qui *est* de l'art de ce qui *n'est pas* de l'art, c'est en nous fondant sur des attributs propres, sans quoi, non seulement cette distinction ne pourrait pas avoir lieu, mais elle s'ouvrirait sur un relativisme esthétique qu'on peut tout au plus admettre pour les seuls jugements évaluatifs¹⁸.

L'inconvénient de cette supposition en apparence naturelle est double, peut-être même triple. En premier lieu, les propriétés auxquelles on pense généralement n'offrent pas nécessairement les garanties qu'on en attend. D'autre part, cela fût-il le cas, il faudrait encore pouvoir s'assurer de leur «réalité» (objective, intrinsèque), autrement que par une pétition de principe du genre: «il faut bien que». Enfin, on peut se demander jusqu'à quel point le statut des propriétés invoquées n'est pas exagérément lié à un présupposé de type ontologique qui privilégie les «objets», de telle manière que les problèmes se poseraient en de tout autres termes si, pour quelque raison, on devait y renoncer. Arrêtons-nous sur chacun de ces trois points.

La difficulté et les ambiguïtés qui marquent le premier point tiennent à ce que les propriétés susceptibles d'entrer dans une définition apte à remplir convenablement sa fonction doivent être de nature «artistique», c'est-à-dire se démarquer de celles qui déterminent l'appartenance d'un objet ou d'un trait à un genre ou à un style: le roman ou l'épopée, en littérature, la peinture ou le dessin, l'impressionnisme, le fauvisme, la musique baroque ou romantique, etc. Les distinctions impliquées dans ces classifications se prêtent à des

18. C'est du moins l'apparence, dans la mesure où une position relativiste limitée au goût ne peut être dite autoréfutante, puisqu'elle ne frappe pas le jugement qui l'énonce. Mais le subjectivisme se heurte à d'autres difficultés que Kant avait peut-être mises en évidence en faisant valoir la «prétention à l'universel» qui caractérisait à ses yeux le jugement de goût. À quoi il faudrait de toute façon ajouter que le goût ne peut se concevoir ni s'exprimer en dehors de tout appel à des critères, lesquels ne peuvent être que publics par définition.

descriptions qui peuvent certes être sources de désaccord, mais nul ne doute que les propriétés et les descriptions concernées ne soient possibles. La critique ou l'histoire leur sont pour une large part subordonnées. Les descriptions et les catégories que ces dernières mobilisent ne sont pas sans renfermer des jugements de valeurs qui renvoient elles-mêmes à un contexte culturel, mais les propositions qu'elles autorisent se prêtent à une explicitation autour de laquelle la discussion est possible, dans la mesure où elles s'expriment dans un langage commun susceptible de *justification*¹⁹. À partir de quel moment, en revanche, une propriété cesse-t-elle d'être *générique* – d'une nature qui ne diffère pas de celles qui nous permettent ordinairement de classer des objets – pour être réellement *artistique*, si cela signifie qu'elle qualifie un objet *comme art*, sans toutefois se réduire à un critère conventionnel? Bien sûr, les conventions comme telles sont à même de répondre à une double fonction d'identification et de reconnaissance, mais elles échouent naturellement, en tant que telles, à fonder un réalisme des propriétés qu'elles permettent d'identifier²⁰. C'est en ce sens qu'elles n'apportent, à cet égard,

19. Étant susceptibles de description, elles sont également susceptibles de justification. Ce réquisit philosophique est également un réquisit de la critique, sauf à imaginer une critique intégralement subjective qui, renouant avec les suggestions du goût, se condamnerait à renouer en même temps avec les sophismes du langage privé. Sous ce rapport, celui de l'évaluation et du goût, la position subjectiviste de Gérard Genette est difficilement défendable, et peu compatible avec ce qu'il entend défendre sur un plan ontologique.

20. Cela ne signifie nullement qu'à des conventions, rien ne correspond «objectivement», mais les propriétés attribuées aux objets qui entrent en relation avec elles et permettent d'associer au discours ou à la discussion un pôle référentiel, ne peuvent pas être de même nature et tomber sous la même description. En même temps, toutefois, les propriétés physiques et perceptuelles, tenues pour non pertinentes sitôt qu'il s'agit de distinguer art et non-art, ne peuvent peut-être pas être évacuées aussi facilement du débat. Une propriété physique peut, dans certains cas, se voir attribuer un statut «artistique», mais sous certaines conditions. Ce sont évidemment ces conditions qui importent, et le fait de rapatrier l'art dans le champ de la pensée ou de l'interprétation ne permet pas de résoudre ce genre de question.

aucune garantie. On ne s'attardera pas sur les raisons qu'on peut avoir d'en douter, à la lumière des discontinuités qui frappent l'«histoire de l'art». La seule manière de les surmonter – ou, plus exactement, de les contourner – est encore celle qui consiste à promulguer une «clôture de l'histoire», comme s'y efforce Arthur Danto depuis plus de deux décennies. Mais ce sauvetage possible du réalisme des propriétés artistiques se retourne de toute façon en son contraire, dans la mesure où lorsque l'Histoire est finie et que commence l'art d'*après la fin de l'art*, la récapitulation et la circulation «postmodernes» que cela autorise transforme inévitablement en conventions ce que le postulat réaliste attribue à l'art *per se*²¹.

Il est à peine besoin de dire que les tentatives visant à restaurer la pertinence d'une intention, fût-elle celle d'une *intention d'art*, comme nous y invite Gérard Genette, ne changent pas grand-chose à l'affaire, tant il est vrai qu'on ne saurait parler d'intention en dehors de tout appel à des *critères*, forcément *extérieurs*, par définition²².

Comment pourrait-on donc s'assurer de la «réalité» des propriétés postulées, autrement qu'à partir des formes et des conditions de leur *reconnaissance*? Le réalisme des propriétés esthétiques, fût-il métaphysique ou modéré, est à l'image de tout réalisme – il ne peut se recommander que d'une pétition de principe au regard

21. C'est ce que montre à loisir la «postmodernité», la transformation en conventions indifféremment utilisables et réutilisables des propriétés et des styles. Le concept hégélien d'*Esprit* tient simplement lieu de paravent en ce que, sous le rapport de l'Esprit, «tout ce qui est rationnel est réel et tout ce qui est réel est rationnel». Ainsi se résout la question de la «réalité» des propriétés esthétiques.

22. Cf. Gérard Genette, «Du texte à l'œuvre», *Questions IV*, Le Seuil, 1999. Le fait de parler d'«intention d'art», plutôt que d'«intention artistique», ne résout rien de ce point de vue. L'argument wittgensteinien du «langage privé» est tout à fait de nature à démêler les fils de ce que Beardsley appelait le «sophisme intentionnel» (*intentional fallacy*). Bien entendu, il se peut que Genette n'ait nullement en vue une idée qui tombe sous le coup de ce type de sophisme, mais l'appel à une «intention» fait le curieux effet d'une tautologie ou d'une pétition de principe qui reviendrait à dire que, lorsqu'on a affaire à une œuvre d'art, on reconnaît qu'on a affaire à une œuvre d'art. Dire que c'est l'intention (d'art) qu'on reconnaît alors, ce n'est rien dire de plus.

de laquelle l'impératif: «il faut bien que» joue un rôle déterminant²³. Le rôle de ce «doit» occupe une place que l'histoire de la métaphysique a rendue respectable, ne fût-ce que par les services qu'il lui a rendus, mais qui fait essentiellement apparaître la place qu'occupent dans nos raisonnements les injonctions dont la nécessité repose tout au plus sur les suggestions de la grammaire. Il se peut en effet qu'une large fraction de nos conceptions et de nos certitudes conceptuelles y trouvent leur principal appui, ce qui, dans certains cas, leur apporte une justification. La grammaire du mot «art» s'ouvre en effet sur un ensemble d'implications qui appartiennent à notre langage. Mais elle s'ouvre aussi sur des illusions spécifiques dont le réalisme des propriétés esthétiques pourrait bien être un échantillon. Ces illusions sont-elles nécessaires? C'est ce que nous avons cru pouvoir suggérer à partir d'une réflexion sur l'objet²⁴. Une mise en perspec-

23. Le rôle de cette forme particulière de contrainte d'apparence logique n'a pratiquement pas cessé de s'exercer en philosophie. Wittgenstein est l'un des philosophes qui ont essayé de lui apporter un remède. Là où l'on se trouve apparemment devant deux possibilités qui s'excluent, l'issue consiste à penser qu'il y en a toujours plus de deux, et que nous sommes alors sous l'emprise d'une image qui nous tient captifs. L'argument de Roger Pouivet, dans son livre *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, fournit un exemple de ce changement de régime. Il consiste notamment à soutenir que l'attribution de propriétés esthétiques est impliquée dans l'idée d'un fonctionnement esthétique. Autrement dit, si nous admettons que des objets puissent fonctionner esthétiquement, alors il faut que des propriétés idoines puissent être attribuées aux objets qui justifient ce type de fonctionnement. Le réalisme modéré de Pouivet repose intégralement sur cette supposition. La notion de *survenance* y joue aussi le rôle d'un argument décisif. Quiconque est convaincu de la légitimité de cette dernière notion (et de son application aux propriétés esthétiques) s'estimera sans doute convaincu (c'est l'un des effets du «il faut»: ses grandes vertus d'apaisement); quiconque aurait au contraire des doutes se demanderait ce que la *survenance* ajoute, autrement dit en quoi elle fait bien la différence.

24. Cf. *supra*, chap. 3, p. 39-53. Le livre de Richard Wollheim, *L'Art et ses objets* (tr. fr. R. Crevier, Aubier, 1994) est significatif des difficultés, pour ne pas dire des impasses auxquelles l'assimilation de l'art à des objets peut effectivement conduire. En même temps, il est clair que nous avons bien affaire, très souvent, à des objets, mais toute la question est de savoir quel processus ou quelles conditions sont à l'œuvre dans cette représentation.

tive des principales options de l'ontologie des œuvres d'art fait assez clairement voir la place qu'y occupe le schème de l'objet, couplé à la question de l'identité. L'ontologie des œuvres d'art est essentiellement une ontologie de l'objet (de la *présence*, pourrait dire un disciple de Heidegger), et c'est évidemment pourquoi la question des propriétés y joue un rôle aussi important²⁵. Bien sûr, cette même question peut aussi être rapportée à des *événements* ou à des *processus*, mais, pour que ces événements ou ces processus fassent *œuvre*, voire *art*, il faut qu'ils se résolvent, à un certain moment, dans une certaine catégorie d'objet, car, comme nous l'avons montré²⁶, telle est la condition sous laquelle l'identité de l'œuvre peut être préservée. Nous l'avons vu, le cas de la musique peut aisément servir d'exemple. L'exécution d'une œuvre (ce langage nous engage déjà beaucoup) peut être considérée comme un *événement* et comme un *processus* dont il est certes possible de décrire certaines propriétés dans le langage musical, voire des émotions²⁷. Mais, comme ce serait le cas pour tout art allographique, nous avons alors affaire à une instance ou une occurrence de l'œuvre, si bien que ces propriétés doivent bien renvoyer, pour une partie d'entre elles et en dernière instance, à une réalité sous-jacente identifiable qui ne peut pas être celle de la seule exécution, sans quoi elle ne serait même pas identifiable et catalogable comme telle. L'objet : l'œuvre – qu'on y

25. En dépit de sa rhétorique, on peut reconnaître à Heidegger le mérite d'avoir associé à l'art une dimension par laquelle il échappe à une ontologie de l'objet ou de la chose.

26. Cf. *supra*, chap. 10, p. 133-156.

27. Le cas de la musique est intéressant en cela qu'il permet en effet de discerner et de décrire clairement un premier type de propriétés constitutives de l'œuvre dans un langage codifié et parfaitement communicable (c'est le privilège de la musique), et un second type de propriétés au statut beaucoup moins clair : les propriétés expressives et/ou émotionnelles. Dans un cas, on a bien affaire à un objet, analysable comme tel, même s'il joue en quelque sorte le rôle d'un script. Dans l'autre, on se heurte à ceci que seule l'exécution permet d'associer réellement des émotions aux propriétés du premier genre, de sorte que, sur ce seul plan (celui des émotions), la question des propriétés artistiques ne peut plus être posée en termes d'objet, sauf à penser que lesdites propriétés puissent être dissociées du pouvoir expressif des œuvres.

voie un type, une inscription ou ce qu'on voudra – semble être la condition sous laquelle cette possibilité nous est offerte. En ce sens, la problématique de l'identité de l'œuvre se résout bien dans la postulation d'une catégorie particulière d'objets. La plupart des arts et des œuvres d'art qui nous sont familières justifient cette réduction; elle appartient sans aucun doute, en outre, à la grammaire du mot «art». Une difficulté se présente, toutefois – comme l'a bien montré la discussion des thèses goodmaniennes sur la musique –, lorsqu'on s'intéresse aux musiques non écrites, traditionnelles ou improvisées, et, plus généralement, à toutes les musiques dont le sens et l'identité s'épuisent dans une seule occurrence – plus exactement, dans une exécution comme telle²⁸. Comme nous l'avons vu, la question de l'identité et celle de l'objet se posent alors en de tout autres termes, et les postulats les plus naturels des approches ontologiques y trouvent une singulière contestation. C'est ce qu'il convient maintenant d'indiquer, en suggérant toutefois une extension de cette problématique au-delà de la seule musique.

Être ou faire

Le cas des œuvres allographiques, considéré dans sa généralité, présente l'intérêt de ne pas concentrer l'attention sur un objet, mais plutôt sur la performance²⁹. Bien entendu, comme le suggère plus précisément le cas de la musique, le seul fait d'associer à l'œuvre un nombre x d'instances (d'exécutions) présuppose un statut distinct de

28. Le cas des musiques non écrites mérite tout particulièrement l'attention, sous ce rapport. On peut toutefois également penser à ce que les techniques d'enregistrement ont changé dans nos modes de production musicale, notamment ceci que très souvent, la prise détermine l'inscription de l'œuvre dans l'espace commun, et par conséquent, son mode d'existence. L'œuvre tient alors dans cette inscription comme telle, c'est-à-dire dans un segment de temps et dans l'ensemble des conditions qui la font exister de la sorte.

29. À nouveau, c'est surtout le cas de la musique. Voir David Davies, *Art as Performance*, *op. cit.*, ainsi que les échanges réunis dans *Philosophiques*, vol. 32, n° 1, «Disputatio».

l'œuvre³⁰. Les thèses sur l'identité, qu'elles fassent appel à une inscription, à un type, etc., présument la possibilité de rapporter les exécutions qui en sont données à quelque chose qui en assure l'identification, et dont les propriétés doivent être elles-mêmes identifiables³¹. En ce sens, comme toute œuvre autographique, toute œuvre allographique doit répondre à une condition de *subsistance* qui lui assure une possibilité d'*existence*, sous des formes qui peuvent bien être variables, mais qui n'en présupposent pas moins une invariabilité plus essentielle nous autorisant à en parler au *singulier*³².

Il n'est pas interdit de penser que, sous ce rapport, l'*attribution* de l'œuvre à un auteur joue un rôle beaucoup plus important qu'on ne croit ou ne pourrait croire³³. Si l'on admet, en effet, qu'une œuvre *existe* comme œuvre lorsqu'elle *fonctionne* comme œuvre, alors on peut considérer qu'une œuvre enfermée dans un coffre-fort ou dans une chambre froide cesse d'exister comme l'œuvre qu'elle *est* sitôt qu'elle est ainsi mise entre parenthèses. Mais comment ne pas penser que, sitôt replacée sur les murs de quelque musée ou de quelque galerie, elle retrouvera son ancien statut? Ce statut peut paraître instable, il n'en fait pas moins preuve d'une résistance qui paraît être incorporée à l'œuvre autant qu'au concept d'œuvre³⁴.

30. Au sens où elle garantit l'identité, voire la correction des exécutions, ne pouvant par conséquent pas se confondre avec l'une d'entre elles.

31. Évidemment, cette possibilité suppose un ensemble de propriétés (celles du premier genre, cf. *supra*, note 27) communes, partagées par les diverses exécutions. Une telle possibilité, apparemment naturelle, est évidemment compromise par toutes les musiques contextuelles ou aléatoires, ou simplement improvisées.

32. C'est évidemment l'une des choses qui contribue à la représentation de l'œuvre comme objet.

33. On observera que, dans les conditions présentes de l'art, l'attribution des œuvres à un nom, répertorié comme celui d'un ou d'une artiste, joue un rôle déterminant dans la reconnaissance des œuvres et dans le type de désignation qui en autorise la circulation réglée sur le marché ou dans le circuit des institutions.

34. Toute la question est, bien entendu, de savoir si cette «résistance», apparemment synonyme de «subsistance», est le fait de «propriétés» intrinsèques et objectives, ou si elle est subordonnée à un statut culturel, économique et social dont les exigences fonctionnelles déterminent les configurations normatives sous forme de «propriétés».

Jusqu'où faudrait-il aller, dans le détournement, pour que l'*objet* – car, dans ce cas, il s'agit bien d'un objet – perde complètement son identité? Une réponse consiste à penser que la limite, ici, n'est pas tant *factuelle* que *conceptuelle*: s'il nous fallait penser que, dans certaines conditions extrêmes, l'œuvre cesse d'être identifiable, de quelque façon que ce soit, nous n'aurions plus aucune raison de parler d'œuvre, ou alors il faudrait modifier notre concept et penser toute œuvre dans l'*éphémère*, ce qui ne pourrait de toute façon avoir de sens qu'à la condition, précisément, de la rapporter à un auteur³⁵. Cette dernière possibilité est donc sans nul doute une condition majeure du concept d'œuvre, là où les déplacements qui s'opèrent font prendre le risque d'une perte d'identité, et là où l'objet physique ne peut, à lui seul, en apporter la garantie³⁶. Un autre exemple, bien connu, semble plaider dans le même sens. C'est celui de ce jeune artiste qui, au nom d'un «droit de détournement» comparable à celui qu'exerça si brillamment Duchamp, prit l'initiative de rendre *Fontaine* à sa destination première, en l'utilisant comme il se doit. Le procès qui eut lieu – avec toutes les difficultés et les contradictions qu'on imagine – met clairement en évidence l'importance du droit de propriété sur l'œuvre (il contribue à fixer l'identité, puisqu'il la présuppose) et le rôle crucial joué par l'attribution au regard de ce qui constitue un objet comme œuvre d'art et de ce qui en assure l'*intégrité* (et donc l'*identité*)³⁷.

En même temps, tout cela fait également apparaître le caractère contingent des propriétés qui se rapportent à l'objet impliqué dans

35. On retrouve ici l'importance de l'attribution à un auteur, en particulier dans tous les cas d'instabilité ou de relativité ontologique. Il va sans dire que cette condition ne fait que reporter la question de l'identité, mais elle s'accorde, du moins, avec une implication et une contrainte de type social, dont elle permet en même temps de révéler la nature.

36. C'est-à-dire là où l'«objet» est indifférent, comme dans un ready-made, ou «indiscernable», au sens de Danto, comme pour les fameuses «Boîtes Brillo».

37. Voir Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, op. cit., chap. v, «Pinoncelli pisse à Nîmes».

ce genre d'affaire. L'objet *Fontaine* est *indifférent* – comme Duchamp n'a cessé de l'affirmer. En tant qu'objet, il offre des conditions d'identification et de permanence qui ne sont pas négligeables, mais ce ne sont pas ces propriétés-là qui lui assurent sa qualité d'art³⁸.

Ici, nous avons affaire à des œuvres autographiques. En va-t-il différemment dans le cas d'œuvres allographiques? Si l'on prend l'exemple de la musique, on sera d'abord tenté de dire que les détournements, comme il en existe tant, rencontrent une limite dans les prescriptions d'une partition ou, du moins – lorsqu'il n'y a pas de partition, – dans un ensemble de traits identifiables et qui ont valeur de norme³⁹. Les traits propres à l'objet physique, dans le cas d'un ready-made, ne possèdent apparemment aucune pertinence susceptible de leur attribuer un caractère de norme. Une séquence de notes ou une suite harmonique exercent, au contraire, un tel pouvoir⁴⁰. Les seuls

38. Ce qui permettrait de l'identifier comme objet d'un certain genre (telle ou telle propriété physique de forme, de matériau, de couleur, etc.) est au contraire ce qui le soustrait au domaine de l'art, sauf à considérer que certaines propriétés «esthétiques», au sens restreint du terme, l'y prédisposent (des «symptômes», au sens de Goodman). Mais c'est précisément ce que contesta un artiste comme Duchamp, autant que les tenants d'une «ontologie de l'art», puisque seules, à leurs yeux, les propriétés «artistiques» peuvent être tenues pour pertinentes.

39. Le «détournement» ou les déplacements ne valent que dans la mesure où l'on peut y reconnaître des traits qui appartiennent à l'œuvre de départ. Plusieurs cas sont bien entendu à considérer, selon que le «détournement» répond à une finalité parodique et humoristique (les concerts du «Quatuor», par exemple), à une transposition à finalité artistique (Bach joué par Jacques Loussier, par exemple, ou par Django Reinhardt), à un usage référentiel et citationnel, extrêmement répandu aussi bien dans la musique classique ou contemporaine que dans le jazz, etc. La norme tient à ce que la référence et la reconnaissance de celle-ci sont ce qui donne au détournement son sens. On peut se demander s'il en va exactement de même pour des objets de type ready-made. Pour entrer davantage dans ce type d'interrogation, on peut avancer que la reconnaissance, dans *In Advance of a Broken Arm*, d'une pelle à neige, n'est pas du tout indifférente. Lorsqu'on met l'accent sur l'indiscernabilité, comme le fait Danto, on passe complètement à côté de ce type de référence latérale et de ce qu'elle fait jouer, de façon ironique ou critique, dans la perception de ce type d'objet.

40. Elles ont, bien entendu, une valeur de *prescription*.

détournements concevables sont ceux qui préservent un *minimum* de traits au regard desquels l'œuvre demeure identifiable; ils ont alors valeur de variation, et ils s'en démarquent essentiellement par la valeur différentielle qui leur est attribuée. Ou, plus précisément, c'est la distance, et la nature de la distance qu'ils prennent par rapport à l'œuvre dont ils se démarquent, qui en détermine le sens et la valeur.

Les seuls cas qui semblent rapprocher l'œuvre musicale du ready-made sont ceux de réalisations qui, comme c'est le cas en acousmatique, ne possèdent pas d'inscription, et pour lesquelles les occurrences ont un statut comparable à celui des copies d'un enregistrement primitif. Ici encore, toutefois, comme dans tous les cas précédents, le fait de raisonner en termes d'œuvres identifiables dans une forme ou un *objet* fausse probablement la question⁴¹.

Les conditions dans lesquelles les œuvres musicales – en tout cas un grand nombre d'entre elles – sont aujourd'hui produites permettent de comprendre pourquoi. L'enregistrement – l'impression, si l'on veut, la numérisation – en constitue un moment déterminant. L'enregistrement comme tel, d'un point de vue technique, paraît certes être à première vue un élément contingent, mais, comme nous l'avons vu, ce n'est absolument pas le cas. Comme nous y avons déjà insisté, en premier lieu, l'impression joue le rôle d'une condition de *production* autant que de *diffusion*: les conditions de diffusion de l'œuvre entrent dans le processus de production de celle-ci. D'autre part et simultanément, nous avons bien affaire à une condition de production, dans la mesure où ce qui est gravé ou numérisé, comme on voudra, n'est nullement une occurrence de l'œuvre, mais l'œuvre *comme telle*, c'est-à-dire la réalisation en un temps *t* d'un événement sonore dont l'identité épouse strictement ce qui s'est produit à ce

41. Les suggestions de la tradition qui nous est familière y contribuent particulièrement, à travers un éventail de catégories pourtant fortement problématiques, dans l'ignorance ou la sous-estimation des questions que posent, à cet égard, les musiques déviantes (l'idée de forme musicale, bien sûr, de création ou de composition, jusqu'à ce qui définit la musique, par opposition au seul son ou au bruit).

moment-là, dans des conditions données que seul l'enregistrement permet de préserver⁴².

Cette transformation des conditions de production des œuvres est intéressante à plus d'un titre. Elle contribue à modifier les pratiques musicales en tant que telles. Le disque a joué un rôle non négligeable dans la musique de jazz ou, plus largement, dans les musiques improvisées. Le fait de pouvoir écouter et réécouter les mêmes séquences musicales est un élément important dans l'apprentissage, lequel prend du même coup des formes originales fondées sur l'*écoute* plus que sur la *lecture*⁴³. L'importance attribuée au son est également un aspect important des pratiques musicales qui ont bénéficié des conditions et des améliorations techniques liées au disque, et, aujourd'hui, au Cd-rom. Le plus important, toutefois, réside dans un autre regard que celui qui est habituellement le nôtre sur la «reproductibilité», et dans la signification qu'il faut accorder aux conditions dans lesquelles les œuvres sont produites⁴⁴. C'est sur ce dernier point que je voudrais plus particulièrement m'attarder, car c'est à partir de là qu'on peut le mieux comprendre les limites des approches ontologiques auxquelles je me suis précédemment intéressé.

Un disque est certes un objet. Ce qui le qualifie dans sa fonction, voire dans la valeur qu'on lui attribue, tient intégralement dans la prise sonore d'un événement musical qui n'est pas forcément une

42. Voir les intéressantes remarques de Vincent Cotro et de Christophe Kihm dans «Révolutions industrielles de la musique», *Cahiers de médiologie/IRCAM*, Fayard, 2005; voir aussi *supra*, chap. 6, p. 83-100.

43. Le disque a joué un rôle majeur dans le développement du jazz, par exemple, et dans ses formes spécifiques. En facilitant la reprise (l'apprentissage) des solos improvisés exemplaires, il a permis à des générations de musiciens de se «former». Il va sans dire que, sous ce rapport, la partition – une retranscription, par exemple – ne peut remplir la même fonction.

44. On pense à ce texte tant et tant cité de Benjamin sur l'aura et la reproductibilité technique. Il est frappant de constater que les conditions de la production technique et les ressources qui lui sont propres refont surgir et posent en des termes nouveaux la question de l'ici et du maintenant (de l'«authenticité», au sens de Benjamin).

exécution, c'est-à-dire une occurrence d'une œuvre dont il peut exister d'autres occurrences à d'autres moments du temps. Dans ce cas, là où l'œuvre tient en un événement, la prise ne joue cependant pas un rôle contingent. À la différence des prises de l'exécution d'une œuvre écrite, c'est la prise même qui apporte la condition d'une reproductibilité à défaut de laquelle l'œuvre n'existerait que dans un temps donné et à un moment donné. Le disque, ici, est ce qui assure à l'œuvre son identité, et celle-ci ne peut en être distinguée⁴⁵. La *possibilité technique* apporte la garantie de l'*existence esthétique*; elle ne peut en être dissociée.

On peut toutefois dire les choses un peu autrement. L'image que nous avons de ce qu'est une œuvre, en ce qu'elle s'apparente aisément à celle d'un objet, nous fait perdre de vue un aspect important que révèlent plus particulièrement le cas des œuvres musicales. Une séance d'enregistrement est un événement ou une performance dont le disque conserve la trace. Non seulement l'œuvre n'en est pas dissociable, pour les raisons indiquées, mais elle ne se dissocie pas non plus des conditions mises en œuvre pour cette séance: les conditions d'amplification ou de qualification du son, la présence ou non d'un public, le lieu, l'éventuelle préparation, les variables du moment, etc. Répétons-le, il faut inclure à la production de l'œuvre les modes d'*activation* de celle-ci⁴⁶. Et encore ce langage est-il partiellement inadéquat, car il dissocie *œuvre* et *activation*, alors que dans le cas d'une œuvre *comme performance*, œuvre et activation ne font qu'un⁴⁷.

Une objection qui vient immédiatement à l'esprit consiste à faire valoir que ces remarques concernent tout au plus un certain type d'art, qui plus est dans un domaine particulier, celui de la musique. Il ne semble pas que tel soit le cas. Dans le domaine

45. Le disque ou le Cd-rom est bien entendu un objet, et c'est pourquoi il peut se voir associer une fonction fétiche, mais c'est parce qu'il est le réceptacle de la prise et le moyen de sa réactivation.

46. Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, *op. cit.*

47. Voir à nouveau l'échange avec David Davies, dans *Philosophiques*, *op. cit.*

musical, ce serait une erreur de s'en tenir à une perspective qui identifie les exécutions d'une œuvre à de simples occurrences ou instanciations de celle-ci. Même pour les œuvres écrites, cette vision des choses est contestable, et elle est infirmée par le comportement des mélomanes qui, si leur passion les porte vers telle ou telle œuvre de tel ou tel compositeur, les conduit également à rechercher ou à préférer certaines interprétations à d'autres. Cette recherche prend souvent la forme d'une quête de l'«authenticité», mais c'est une illusion qui plaide contre elle-même en ce qu'elle tend à révéler un attrait qui, s'agissant de la musique, privilégie l'exécution⁴⁸. Il reste, certes, que nous parlons d'*exécution*, et que les œuvres écrites existent dans une inscription qui en définit les contours et les règles. Mais il ne faut peut-être y voir qu'un fait historique et contingent auquel notre langage, autant que les dispositifs institutionnels, juridiques et économiques dont le fonctionnement des œuvres est solidaire, donnent force de loi⁴⁹.

Au reste, ce qui se laisse entrevoir ici à propos des œuvres musicales n'est en rien indifférent lorsqu'on a affaire à des œuvres visuelles ou plastiques. Les œuvres autographiques, celles auxquelles on a le plus tendance à attribuer un statut d'objet, ne se dissocient pas des conditions d'activation qui leur permettent de fonctionner esthétiquement. La réification, voire la fétichisation à laquelle elles donnent lieu, s'inscrivent simplement dans la ligne d'une illusion généralement tenue pour constitutive du jugement de goût, mais qui devient un obstacle à leur compréhension lorsqu'on a affaire à des œuvres dont le fonctionnement est contextuel et interactif⁵⁰. Si, en tout cas, aucun objet ne peut jouer à lui seul ce rôle, et si l'illusion

48. Et qui, par conséquent, oblige à en accueillir la pluralité. Il en va ici comme de l'interprétation: aucune ne peut prétendre à l'exclusivité, ni, par conséquent, à l'authenticité.

49. Voir *supra*, chap. 4, p. 55-70.

50. Voir également mon étude: «Le jugement esthétique et le paradigme de l'objet», *Revue philosophique de Louvain*, automne 2005.

contraire ne se recommande que des conditions et des raisons qui poussent à cela dans un contexte institutionnel, culturel et économique qui ne peut prétendre régenter l'art des toutes les époques et de toutes les cultures, alors il faut bien se rendre à l'évidence, et abandonner une fois pour toutes l'ontologie de l'objet qui commande nos appréciations et nos analyses.

L'esthétique sans ontologie

S'il fallait schématiser l'ensemble des suggestions qui précèdent, ainsi que les raisons qui conduisent à repousser les approches ontologiques des œuvres d'art, on pourrait être tenté de transposer la formule de Putnam citée en commençant, et défendre l'idée d'une esthétique *sans* ontologie⁵¹. Mais il est bien évident que tout tourne autour de ce que l'on défend sous cette bannière. Nous n'avons cessé d'insister sur le fait que l'approche philosophique ou critique des œuvres d'art réclame une attention portée aux conditions de leur *fonctionnement*. Cette conviction goodmanienne se nourrit de l'idée que la seule esthétique concevable est une esthétique des *usages*, et que les considérations pragmatiques doivent toujours l'emporter sur les autres⁵². Comme le suggérait Wittgenstein à un autre niveau, c'est le propre de la philosophie que de succomber à des images qui nous exposent à la confusion et à la perplexité. Pour tout ce qui concerne l'art, une image *puissante* est celle de l'objet; elle trouve sa source dans notre grammaire, c'est-à-dire dans notre langage et dans les suggestions de nos jugements⁵³; elle s'accorde aussi avec une tendance à la réification qui nous est familière, et avec les besoins ou les préférences d'une économie de l'art, pour ne pas dire avec une économie

51. Hilary Putnam, *Ethics Without Ontology*, *op. cit.*

52. Cf. *Art, modes d'emploi*, *op. cit.*, ainsi que «Activating Art», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, hiver 2000.

53. Voir, à nouveau, «Le jugement esthétique et le paradigme de l'objet», *art. cit.*

des désirs, qui trouve sa source et son accomplissement dans le marché⁵⁴. Mais elle n'en est pas plus juste pour autant. Elle trouve un démenti direct dans de larges fractions des pratiques artistiques contemporaines, depuis les ready-made duchampiens jusqu'au land art ou aux nouvelles musiques; elle ne résiste surtout pas à la prise en compte, dans toute analyse philosophique de l'art, du rôle de l'*activation* et des conditions *contextuelles* et *interactives* dont dépend le fonctionnement des œuvres⁵⁵.

C'est pourquoi il faudrait intégrer à notre vision des œuvres d'art – c'est-à-dire à la notion même d'*œuvre*, si tant est que nous ayons intérêt à rechercher ainsi une définition – les *modus operandi* de celles-ci, en commençant par prendre en considération les conditions, forcément variables, de cette opérativité. Une vision plus attentive à cela n'aboutirait pas forcément à une condamnation sans réserve de l'ontologie, mais elle en modifierait considérablement le sens et la portée. Un aspect important de la question porterait inévitablement sur l'intérêt qu'il y a à raisonner en termes de *propriétés*. Nous n'avons cessé d'émettre des réserves à ce sujet. Au point où nous en sommes, il y a lieu d'ajouter que les seules propriétés qui puissent se concevoir, dans cette perspective, sont celles qui se laissent décrire dans un contexte d'*action* et de *compréhension* donné, un peu comme dans les jeux de langage wittgensteiniens. Autrement dit, la description doit alors porter sur des *règles* et des critères certes immanents au jeu, mais tout autant sur la *situation* impliquée. On se méprend, dans les situations langagières, lorsqu'on concentre exclusivement son attention sur les mots. Ce sont, au contraire, les usages et les conditions pragmatiques qui en font partie qui entraînent les engrenages et permettent à la machine de ne pas tourner à vide. Il n'en va pas différemment pour l'art. L'*être* y est toujours solidaire d'un *faire* en deçà duquel il est vain de vouloir remonter.

54. Voir *supra*, chap. 5, p. 71-81.

55. Cf. Stewart Buettner, «John Dewey et les arts plastiques», postface à John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*

Ici aussi, vient un moment où la bêche se retourne⁵⁶. Une ontologie qu'on pourrait appeler «modeste» ne peut en être exclue : l'art et les œuvres ont leur *mode d'existence* propre, quoiqu'ils communiquent en cela avec des conditions qui excèdent de beaucoup leur champ restreint de définition⁵⁷. Sous l'angle d'une telle appréciation, toutefois, il ne peut guère être question de réalisme ou d'irréalisme, d'immanence ou de transcendance des propriétés esthétiques. L'ontologie y est intégralement solidaire d'une anthropologie.

56. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, *op. cit.*, § 217 : «Si j'ai épuisé toutes les justifications, me voici donc ayant atteint le roc dur, et ma bêche se recourbe.»

57. Ludwig Wittgenstein, «Leçons sur l'esthétique», I, 26 : «C'est une culture tout entière qui ressortit à un jeu de langage.» *Leçons et conversations*, *op. cit.*, p. 28.

BIBLIOGRAPHIE

- BAXANDALL Michael, *L'Œil du Quattrocento*, tr. fr. Y. Desault, Paris, Gallimard, 1985.
- BEARDSLEY Monroe, *Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1953.
- BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, tr. fr. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- , *Le Chef-d'œuvre invisible*, tr. fr. M.-N. Ryan, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2005.
- BENJAMIN Walter, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *Œuvres III*, tr. fr. M. de Gandillac revue par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000.
- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- BOURRIAUD Nicolas, *Formes de vie*, Paris, Denoël, 1999.
- , *L'Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 2001.
- , *Postproduction*, Les Presses du réel, 2004.
- BRANDOM Robert, *Making it explicit*, Harvard University Press, 1994.
- CASTORIADIS Cornelius, *La Montée de l'insignifiance*, Le Seuil, 2001.
- COMETTI Jean-Pierre, *L'Art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999.
- , *Art, modes d'emploi*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.
- , *Philosopher avec Wittgenstein*, Tours, Farrago, 2001.
- , (dir.), *Les Définitions de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.
- , *Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, Paris, PUF, 2004.
- , «L'arte "post-storica" e la fine delle avanguardie», *Rivista di Esthetica*, numéro spécial, n° 35 (2/2007), anno XLVII, *Artworld & Artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte a cura di Tiziana Andina e Alessandro Lancieri*.
- COUCHOT Edmond, *La Technologie dans l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- COUCHOT Edmond et HILLAIRE Norbert, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.
- COURT Raymond, «Le conflit des esthétiques», *La Vérité de l'art*, Ereme, 2003.
- DANTO Arthur, «Le monde de l'art», in Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1980.
- , *La Transfiguration du banal*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989.
- , *Après la fin de l'art*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989.

- , *L'Assujettissement philosophique de l'art*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1993.
- , *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 2000.
- DAVIDSON Donald, «A Nice Derangement of epitaphs», in Ernest Le Pore, *Truth and Interpretation in the philosophy of Donald Davidson*, Oxford, Blackwell, 1986.
- DAVIES David, *Art as Performance*, Oxford, Basil Blackwell, 2004.
- DESCOMBES Vincent, *Le Complément de sujet*, Paris, Gallimard, 2004.
- DEWANDRE Nicole, *Critique de la raison administrative*, Paris, Le Seuil, 2002.
- DEWEY John, *L'Art comme expérience*, tr. fr. J.-P. Cometi (dir.), PUP/Farrago, 2005.
- ECO Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, tr. fr. J.-P. Cometti, Paris, Presses universitaires de France, 1992
- FODOR Jerry, *L'esprit, ça ne marche pas comme ça*, tr. fr. C. Tiercelin, Paris, Odile Jacob, 2004.
- GENETTE Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Le Seuil, 1992.
- , *L'Œuvre de l'art*, t.I, *Immanence et transcendance*; t.II, *La Relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1997.
- , *Questions IV*, Le Seuil, 1999.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, tr. fr. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- , *Manières de faire des mondes*, tr. fr. M.-D. Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- , *L'Art en théorie et en action*, tr. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, L'Éclat, 1997.
- GREENBERG Clement, «Modernist Painting», *Modernist with a Vengeance*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- , *Art et culture*, tr. fr. J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1998.
- HEIDEGGER Martin, *L'Origine de l'œuvre d'art*, tr. fr. E. Martineau, Authentica, 1987.
- HEINICH Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- , *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- HOFMANNSTHAL Hugo von, *Lettre de Lord Chandos*, tr. fr. P. Deshusses, Paris, Rivages poche, 2000.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993.
- LEBRUN Gérard, *Kant et la fin de la métaphysique*, Paris, Armand Colin, 2003.
- LEVINSON Jerrold, *Art, musique et histoire*, tr. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, L'Éclat, 1998.
- LORIES Danielle (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.
- MCÉVILLEY Thomas, *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, tr. fr. C. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- MACHIAVEL Nicolas, *Le Prince, Œuvres*, tr. fr. A. Pézard, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1952.
- MARX Karl, 1968 *Manuscrits économique-philosophiques, Œuvres II*, tr. fr. M. Rubel, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1968.
- MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.
- MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- MORITZ Karl-Philipp, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits*, tr. fr. Ph. Beck, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- MUSIL Robert, *L'Homme sans qualités*, tr. fr. Ph. Jaccottet, Paris, Le Seuil, 2004.
- PASCAL Blaise, *Pensées, Œuvres complètes*, t.I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1998.

- PUTNAM Hilary, *Le Réalisme à visage humain*, tr. fr. C. Tiercelin, Paris, Le Seuil, 1994.
- , *Ethics without Ontology*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2004.
- PARTOUCHE Marc, *La Lignée oubliée*, Paris, Al Dante, «&c», 2005.
- POPPER Karl, *Misère de l'historicisme*, tr. fr. H. Rousseau, Paris, Plon, 1956.
- POUIVET Roger, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- QUINE Willem von Orman, *From a Logical Point of View*, New York, Harper, 1963.
- , *Le Mot et la chose*, tr. fr. J. Dopp et P. Gochet, Paris, Flammarion, 1968.
- , *Relativité de l'ontologie et autres essais*, tr. fr. J. Largeaut, Paris, Aubier 2008.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- ROCHLITZ Rainer, «Définitions théoriques et définitions pratiques», in J.-P. Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.
- RODRIGO Pierre, *L'Étoffe de l'art*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- RORTY Richard, «Le parcours du pragmatiste», in Umberto Eco, *Interprétation et sur-interprétation*, tr. fr. J.-P. Cometti, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- ROSSET Clément, *Le Réel, traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1997.
- RUSSELL Bertrand, *Problèmes de philosophie*, tr. fr. F. Rivenc, Paris, Payot, 2005.
- SLOTERDIJK Peter, *Critique de la raison cynique*, tr. fr. H. Hildenbrand, Paris, Bourgois, 1987.
- SHUSTERMAN Richard, *La Fin de l'expérience esthétique*, tr. fr. J.-P. Cometti (dir.), Pau, PUP, 1999.
- , *Vivre la philosophie*, tr. fr. Ch. Fournier et J.-P. Cometti, Paris, Klincksieck, 2001.
- STIEGLER Bernard, *Mécréance et discrédit, 1. La décadence des démocraties industrielles*, Paris, Galilée, 2005.
- STIEGLER Bernard et DONIN Nicolas, *Révolutions industrielles de la musique, Cahiers de médiologie*, n° 18, 2004.
- WILLIAMS Meredith, *Wittgenstein, Mind and Meaning*, New York and London, Routledge, 1999.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Leçons et conversations*, tr. fr. J. Fauve, Gallimard, «Folio essais», [1^{re} édition: 1971] 1992.
- , *Recherches philosophiques*, tr. fr. E. Rigal (dir), Paris, Gallimard, 2007.
- WOLHEIM Richard, *L'Art et ses objets*, tr. fr. R. Crevier, Paris, Aubier, 1994.
- ZEMACH Eddy, *La Beauté réelle. Une défense du réalisme esthétique*, tr. fr. S. Réhault, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Index des noms

- ADORNO, Theodor 78, 85, 87, 100, 106, 124
ALTHUSSER, Louis 124
ANTISTHÈNE 115, 116
ARMAN 28
ARP, Hans 34
ARTAUD, Antonin V
AUGUSTIN 172
BACH, Jean-Sébastien 211
BARBIER, Gilles XVIII, 28, 154
BARTOLI, Cecilia 100
BARTÓK, Bela 95
BAUDRILLARD, Jean 125
BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb 9
BAXANDALL, Michael 45
BAZIN, Jean XXV
BEARDSLEY, Monroe VIII, 151, 158, 170, 196-197, 200, 201, 205
BEETHOVEN, Ludwig von 90
BELTING, Hans 57, 155, 184
BENJAMIN, Walter 91, 124, 127, 183, 213
BÉRARD, Stéphane XVIII
BINKLEY, Timothy XI
BLACK, Max XVII
BLOOM, Harold VI
BOEHM, Karl 172
BORGES, Jorge Luis 174
BOURDIEU, Pierre 78, 100
BOURRIAUD, Nicolas 45, 68, 124
BRANCUSI, Constantin 34
BRANDOM, Robert 197
BUETTNER, Stewart 217
BURDEN, Chris V
CAGE, John V, 26, 32, 78, 140, 153, 177
CALLAS, Maria 100
CARNAP, Rudolf 169, 197
CARROLL, Noël VI, XI, XII, XIII, XVII, 87, 88, 89
CASSIRER, Ernst 7
CASTORIADIS, Cornelius 4
CÉLINE, Louis-Ferdinand 95
CÉSAR 28
CÉZANNE, Paul 8, 58, 95, 109
CHOMSKY, Noam 123, 124
COLLINGWOOD, Robin George IX
COLTRANE, John 90, 91, 93
COTRO, Vincent 213
COUCHOT, Edmond 126, 127
COURT, Raymond 7
CROCE, Benedetto IX
CURRIE, Gregory IV
DANTO, Arthur V, IX, XIX, 7, 23-25, 29-32, 34, 57, 68, 80, 94, 106, 108, 110, 117, 133-142, 148-149, 153, 155, 156, 159, 170, 171, 175, 187, 190, 198, 201, 205, 210, 211
DAVIDSON, Donald XIX, XX, 69
DAVIES, David I, IV, V, 44, 45, 47, 48, 50, 208, 214
DE DOMINICIS, Gino 115
DE LARA, Philippe XXVIII
DELEUZE, Gilles XV, 106
DERRIDA, Jacques XV, 106, 124, 158, 199
DESCOMBES, Vincent 69
DEVAUTOUR, Paul 69
DEWANDRE, Nicole 21
DEWEY, John XIII, 1, 6, 8, 51, 163, 196-197, 217
DICKIE, George XI
DIOGÈNE de Sinope 115, 116
DIOGÈNE Laërce 116
DION, Céline 89, 96
DONIN, Nicolas 125
DUCHAMP, Marcel XIX, 6, 14, 26, 27, 33, 59, 78, 136, 137, 140, 148, 171, 173, 175-176, 178, 187, 188, 193, 210-211, 217
DUFOUR, Denis 97
DURKHEIM, Émile 63
EMERSON, Ralph Waldo XIII
ENGELS, Friedrich 141
EVANS-PRITCHARD, Edward XXVIII
FANCHON, Sylvie XVIII
FERRÉ, Léo 86
FEUERBACH, Ludwig XXVI
FODOR, Jerry 123, 129, 131
FOUCAULT, Michel XXIX, 158, 163
FRAZER, James George XXVIII
FREGE, Gottlob 130, 169
FREUD, Sigmund 176
GADAMER, Hans-Georg 104
GALLIE, William II
GASQUET, Joachim 109

- GAUT, Berys XVI, XVII
 GELL, Alfred XXVII
 GENETTE, Gérard IX, XI, XII, 5, 6, 7, 11, 76,
 135, 159, 160, 196, 202, 204, 205
 GILBERT, Yvette 86
 GODARD, Jean-Luc 86
 GOFFMAN, Erving XXVI
 GOODMAN, Nelson II, X, XVIII, XXVII, 6,
 27, 34, 41, 45-46, 57-58, 76, 90, 130, 158,
 160, 166, 168, 169, 170, 171, 177-178,
 186-188, 196, 197, 202, 208, 214, 216
 GREENBERG, Clement 3, 32, 78, 106, 137,
 140, 186, 198
 GREIMAS, Algirdas Julien XXVII
 HABERMAS, Jürgen VII
 HACKING, Ian XXIV
 HANNA, Christophe XX, XXX
 HARMAN, Graham XXIII
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich XXII, 116,
 191
 HEIDEGGER, Martin 87, 104, 106, 108, 109,
 124, 130, 199, 207
 HEINICH, Nathalie 3, 25, 26, 186, 210
 HILLAIRE, Norbert 127
 HOFMANNSTHAL, Hugo von 164
 HÖLDERLIN, Friedrich 109
 HUYGUE, Pierre 190
 JAMES, William XIII, 44
 JARRE, Jean-Michel 96, 97
 KANDINSKY, Vassily 4, 20
 KANT, Emmanuel IX, X, XII, 4, 5, 15, 16, 19,
 23, 28, 33, 34, 40-41, 62, 87, 107, 126, 168,
 188, 203
 KARAJAN, Herbert von 172
 KIERKEGAARD, Søren 116, 118
 KIHM, Christophe 213
 KIM, Jaegwon IV
 KLEIN, Yves 58
 KLIMT, Gustav 58
 KOSUTH, Joseph 164, 165, 168
 KRISTELLER, Paul Oskar 155
 LACAN, Jacques 176
 LATOUR, Bruno XXIII, XXIX
 LEBRUN, Gérard 33
 LEIBOVICI, Franck XX, XXX
 LELOUCH, Claude 86
 LÉVI-STRAUSS, Claude XXIV-XXV, 60
 LEVINSON, Jerrold V-VI, 133-V134, 142-154
 LÉVY-BRUHL, Lucien XXVIII
 LOUSSIER, Jacques 211
 LUCARIELLO, Saverio XVIII
 LYOTARD, Jean-François XV
 MACHIAVEL, Nicolas 118
 MADONNA 86, 89, 93, 97, 100
 MAHLER, Gustav 172
 MALEVITCH, Kasimir 20
 MALRAUX, André 127
 MANET, Édouard 140
 MARCUSE, Herbert 10
 MARGOLIS, Joseph XXI-XXIII, 44, 94
 MARX, Karl XXVI, 55, 61-63, 65, 74-75, 83,
 124, 141
 MATISSE, Henri 3, 58-59, 174
 MAUSS, Marcel XXVIII, 55, 60, 64, 70, 75
 MCEVILLEY, Thomas 61, 71, 73, 155
 MEINONG, Alexius III
 MERLEAU-PONTY, Maurice 6, 8, 106, 107,
 108, 109, 129, 187
 MICHAUD, Yves 13, 30
 MONDRIAN, Piet 20
 MORANDI, Giorgio 105
 MORITZ, Karl-Philipp 19
 MORRIS, Robert 166
 NEF, Frédéric III
 NIETZSCHE, Friedrich 9, 116
 OGIEN, Ruwen VII
 PARMÉNIDE 100
 PARTOUCHE, Marc 118
 PEIRCE, Charles Sanders XXVII, 104
 PHIDIAS 139
 PICASSO, Pablo 25, 31, 94, 144-146, 152
 PIERRE HENRY 97
 PINONCELLI, Pierre 210
 PLATON 115
 POLYCLÈTE 139
 POPPER, Karl 133, 134
 PUTNAM, Hilary 10, 158, 195, 197, 216
 QUINE, Willem von Orman VIII, 44, 83,
 169, 195-196, 197
 RABELAIS, François 94
 RADCLIFFE-BROWN, Alfred XXVIII
 RANCIÈRE, Jacques 187
 RAPHAËL 139
 RAVEL, Maurice 95
 REINHARDT, Django 88-89, 211
 REMBRANDT 27, 28, 47, 171
 RICARDO, David 61, 65
 RILKE, Rainer Maria 109

- RIVIÈRE, Alain XVIII
 ROCHLITZ, Rainer VII, 59, 200
 RODRIGO, Pierre 6, 7
 RORTY, Richard VII, XIV, XVI, 42, 118, 197
 ROSSET, Clément 118
 ROUSSEAU, Jean-Jacques 162
 RUSSELL, Bertrand 48, 130, 169
 SARTRE, Jean-Paul 36
 SCHAEFFER, Jean-Marie III, IX, 5, 11, 97, 159
 SCHAEFFER, Pierre 90
 SCHWARZKOGLER, Rudolf V
 SEARLE, John XV
 SHUSTERMAN, Richard VI, XIII, XVII, 6, 8,
 12, 197
 SIBLEY, Frank II
 SIMMEL, Georg XV
 SLOTERDIJK, Peter 117
 SMITH, Adam 61, 65
 SMITHSON, Robert 166
 SOCRATE 115
 SPIELBERG, Steven 126
 STANLEY, Douglas 127
 STECKER, Robert VI, XVII
 STEINWEG, Marcus XXX
 STELLA 174
 STIEGLER, Bernard 124, 125
 STOCKHAUSEN, Karlheinz 88, 89, 128
 STOCKHOLDER, Jessica 28
 TANSEY, Mark 31
 TAYLOR, Cecil XVII
 TIRAVANJA, Rirkrit 68
 TUDOR, David XVII
 TÜRING, Alan 124
 TURNER, William 37, 174
 VAN GOGH, Vincent 174
 VEILHAN, Xavier 190
 VILLON, François 95
 VINCI, Leonard de 139
 VIRILIO, Paul 125
 WALTON, Kendall XII
 WARHOL, Andy V, 23, 32, 136, 174
 WEITZ, Morris II
 WILLIAMS, Meredith 129
 WITTGENSTEIN, Ludwig X-XI, XIII, XX,
 XXVIII, XXX, 3, 15, 33, 36, 49, 51, 52, 58,
 60, 65, 75, 129, 130, 144, 153, 158, 162,
 164-167, 168, 169, 176, 178, 191-192,
 196, 202, 206, 216-218
 WOLLHEIM, Richard X, XX, 206
 WOOLGAR, Steve XXIX
 XENAKIS, Iannis 128
 ZANGWILL, Nick III
 ZEMACH, Eddy III, IV, 65
 ZINOVIEV, Alexandre 116

TABLE

L'esthétique minimale de Jean-Pierre Cometti: vers une anthropologie pragmatiste de l'usage <i>préface par Olivier Quintyn</i>	I
Avant-propos.....	1
1. Un nouvel hédonisme?.....	3
2. Les fruits de la passion.....	19
3. L'art et ses fétiches.....	39
4. L'argent n'a pas d'odeur.....	55
5. Le don de rien.....	71
6. La peur des masses.....	83
7. La critique est-elle aisée?.....	101
8. Les cyniques.....	115
9. L'esprit n'a pas d'esprit.....	123
10. Les aléas de l'histoire.....	133
11. Miracles et mirages de l'ontologie.....	157
12. L'identité des œuvres d'art.....	169
13. Mais y a-t-il des œuvres d'art?.....	181
14. L'avenir de l'esthétique.....	195
<i>Bibliographie</i>	219
<i>Index des noms</i>	222

LA FORCE D'UN MALENTENDU,
ESSAIS SUR L'ART ET LA PHILOSOPHIE DE L'ART
de
Jean-Pierre Cometti

Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre.

Achévé d'imprimer en novembre 2009
sur les presses de l'imprimerie Pulsio.
n° ISBN : 978-2-917131-02-2
Dépôt légal : 4^e trimestre 2009.

© Jean-Pierre Cometti et Questions théoriques pour la présente édition.

L'association Le Croisement/Questions théoriques
a bénéficié du soutien du Conseil régional d'Île-de-France.

www.questions-theoriques.fr
questions.theoriques@gmail.com
Collection « Saggio Casino » dirigée par Olivier Quintyn.