

SPLENDEURS ET MISÈRES DE L'ESSENTIALISME

Sur la philosophie de l'art d'Arthur Danto

Postface d'Olivier Quintyn

Celui qui observe le paysage théorique de la philosophie de l'art contemporaine ne manquera pas de constater la prolifération de tentatives ou de stratégies définitionnelles visant à assigner à l'ensemble hétérogène à première vue des pratiques artistiques les contours ontologiques fermes – on pourrait même dire rassurants – d'une *essence* pensée en termes de conditions nécessaires et suffisantes. Cet essentialisme esthétique contemporain, s'il forme une unité en tendance, adopte néanmoins des biais multiples, selon l'assise justificative qui garantit la reconnaissance et l'identification de ce qui tombe sous le concept d'art. Les deux formes les plus courantes d'identification de l'art sont, d'une part, le *fonctionnalisme* (en un sens étendu, est art ce qui obéit à un usage privilégié, le plus souvent d'ordre appréciatif ou esthétique, ou ce qui produit une expérience délimitée comme spécifique), de l'autre, un *institutionnalisme* qui fait de l'art le corrélat d'une ou de plusieurs entités sociales fixées¹. Il existe bien entendu des versions fortes ou faibles, voire déflationnistes de ces façons d'ontologiser l'art, comme chez Dominic Lopes², pour qui les formes individuelles d'art disposent d'une précellence sur toute

1. Derek Matravers, « Institutional Definitions and Reasons », *British Journal of Aesthetics*, vol. XLVII, n° 3, 200, p. 251-257.

2. Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford, Oxford University Press, 2014, et particulièrement le chap. III, « Passing the Buck on Art », où s'exprime le caractère déflationniste de la thèse qui privilégie les arts individuels au détriment du concept commun qui les unit.

détermination générale et substantialiste du concept d'art. À l'autre extrémité du champ théorique, les critiques pragmatistes de l'ontologie, chez des philosophes de l'art comme Jean-Pierre Cometti¹ et chez des artistes-théoriciens comme Franck Leibovici², opèrent plutôt par *soustraction*, et par *externalisation* ; les pratiques artistiques (et cela est vrai de toute pratique) ne sont pas définissables *a priori*, ce sont des combinaisons d'activités collectives articulant un grand nombre d'acteurs sociaux et de médiations (production technique, exposition, conservation, échange, publication, entre autres) dont le degré de visibilité dépend des moyens de description et d'enquête et, surtout, des changements d'échelle impliqués par le fait de suivre des réseaux de pratiques. S'il y a inévitablement, dans ces réseaux, des croisements, voire des chevauchements et des fusions transitoires avec des institutions sociales existantes et instituées, il ne s'ensuit pas que l'art, comme *nexus* de pratiques, puisse intégralement et ontologiquement se solidifier en une définition institutionnaliste au sens précédemment aperçu.

En dépit de la portée de cet antiessentialisme conséquent, que l'on espère approfondir en filigrane, comme en *négatif*, le long de ce texte, il est indéniable que l'on observe une nette reviviscence de l'ontologie de l'art et de ses classifications stables, presque naturalistes, comme si l'art disposait de propriétés d'espèce, ou, à défaut, de conditions subsumantes d'identification. La position d'Arthur Danto, dans ce retour de l'ontologie, est tout à fait singulière, et pionnière : elle tient tout d'abord à son dispositif théorique, qui, dès son premier article

« The Artworld¹ », en 1964, introduit un usage *philosophique* de l'histoire, et plus particulièrement de l'histoire de l'art, à l'intérieur de l'idiome jusque-là plutôt anhistorique de l'esthétique analytique. En appariant ainsi des techniques d'écriture propres à une certaine pratique professionnelle de la philosophie anglo-saxonne, comme l'expérience de pensée entée sur les variations de l'identité logique des œuvres d'art, à une reconstruction vectorisée du sens de l'Histoire de l'art, menée par un dynamisme interne jusqu'à un *terme* que la philosophie *saisit* conceptuellement et récapitule, Danto réalise un tour de force marquant, à la fois théorique et poétique², qui a réorienté durablement la philosophie analytique de l'art dans des directions qui n'étaient pas prévisibles au moment de ses premiers développements, dans les années 1950.

Les premières tentatives imputables à l'esthétique analytique, chez Morris Weitz ou William Kennick, plaident plutôt, dans une lignée néowittgensteinienne, en faveur d'un certain scepticisme touchant au projet de définir l'art, voire d'un éliminativisme définitionnel. Les théories esthétiques, selon Weitz³, ne peuvent en effet se prévaloir d'une compréhension globale du champ artistique, d'abord parce qu'elles sont indexées sur un certain ensemble de pratiques situées dans le temps et dans l'espace, et surtout en raison de la logique même du concept d'art qui est un concept essentiellement contesté, un concept ouvert, *i. e* qui comporte une irréductible atypicalité interdisant d'enclorre dans une formulation toutes ses conditions futures d'application. Comme le titre du présent ouvrage, *Ce qu'est l'art*,

1. Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, 2009 et, du même auteur, *Arts et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, PUR, 2012.

2. Franck Leibovici mène depuis plusieurs années un projet multiforme d'enquête autour de ce qu'il nomme l'« écologie des pratiques artistiques », qui repose sur une indétermination de ce qu'est et de ce qui constitue une *pratique*. Voir son article « L'écologie de l'œuvre d'art ou pourquoi il n'y a pas de métalangage en art », *Rue Descartes*, 2014/1, n° 80, p. 49-61.

1. Arthur Danto, « Le monde de l'art », trad. fr. D. Lories, in Danielle Lories (ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198.

2. J'entends par *poétique* tout ce qui concerne l'allure et les techniques scripturales par lesquelles les théories, comme textes, se formulent et se construisent. Je dois cette notion d'*allure* des théories à Christophe Hanna.

3. Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », trad. fr. D. Lories, in Danielle Lories (ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, op. cit., p. 27-40.

l'affirme, qui vient clore son œuvre en une synthèse brève et économique de ses positions, Danto s'inscrit en faux contre ce moratoire définitionnel. L'art, selon Danto, est un concept non pas ouvert, mais fermé, que l'on peut saisir en une définition logique stricte, ni ostensive ni vague, comme on le verra plus loin. Mais cette formulation essentialiste se conjugue avec un historicisme complexe : l'essence du concept d'art inclut une double dimension historique. La première est la variabilité *en extension* : l'ensemble des individus tombant sous le concept d'art n'est pas le même à tous les moments de l'histoire, ce qui inclut que certaines œuvres d'art n'étaient pas accessibles comme telles, ni possibles à concevoir et à produire à toutes les époques. La seconde dimension historique à l'œuvre dans le concept d'art est de nature *intensionnelle* : son essence se révèle par et à travers l'histoire. Dit autrement : l'intension logique du concept d'art se découvre philosophiquement au terme d'un parcours historique comparable à l'odyssée hégélienne de la *Phénoménologie de l'Esprit* où l'Esprit parvient à la connaissance de soi et se retrouve à un niveau plus élevé d'autoréflexion. Au terme de ce grand récit épique, qui s'achève avec la fameuse exposition des *Boîtes Brillo* de Warhol à la galerie Stable en 1964, la nature philosophique *intemporelle* de l'art, qui le distingue absolument des « simples objets réels¹ » (avec lesquels il peut partager une même enveloppe perceptuelle, quoique ontologiquement incommensurable) nous est révélée, bien qu'il revienne *in fine* au philosophe de la formuler de façon explicite et propositionnelle.

Cette articulation inédite entre historicisme et essentialisme logique passe par un récit développemental de type hégélien, porté par un puissant moteur téléologique où l'art,

1. Voir le chapitre inaugural, « Œuvres d'art et simples objets réels » du livre de Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989, p. 29-73. Le pop art pose en effet la question de l'art dans une forme qui rend possible à un philosophe de l'exprimer.

se confondant perceptuellement avec un objet trivial du commerce, épuise ses possibilités internes en posant radicalement la question conceptuelle de son identité, c'est-à-dire de sa *différence* profonde au-delà de l'*indiscernabilité* visuelle. Dès lors, comme chez Hegel, la mission philosophique de l'art, comme expression inférieure, car sensible, du Concept, s'achève, au profit de la philosophie, qui seule autorise (ou se confond avec) le passage à un niveau supérieur de réflexivité définitoire et de saisie rétrospective d'une totalité dorénavant close. La très controversée « fin de l'art », théorisée dans un article célèbre de 1984¹, signale la clôture, non de la pratique des arts, qu'il serait vain de vouloir interrompre, mais celle du développement du concept d'art : une fois que la philosophie a pris la « relève » de l'art dans la détermination de son concept, la pratique de l'art n'a plus de direction historique *nécessaire* à suivre, et s'accommode d'une multiplicité étale de styles et d'options hétérogènes dont aucun n'est plus que l'autre le dépositaire exclusif d'un progrès. Il en résulte un pluralisme heureux de l'art contemporain dans sa phase « post-historique » au-delà de la *Boîte Brillo* : la fin de l'art est pour Danto une *happy end*, et débouche sur une liberté potentiellement infinie que Hegel lui-même aurait certainement critiquée comme une erreur philosophique, en tant que variation sur l'auto-position ironique vertigineuse du sujet romantique, déconnecté de toute expression de la vérité au-delà du sujet réduit à lui-même. Il n'en reste pas moins que la « post-histoire » de Danto, si elle peut se recoder dans le postmodernisme lyotardien résultant de la fin des grands récits, peut aussi, comme on le verra, en épouser le cynisme ou les impasses.

La philosophie de l'art de Danto s'appuie et se recharge donc sur une philosophie de l'histoire de l'art ; la seconde permet à

1. Repris dans Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1993, p. 111-151.

la première d'advenir, mais finit par s'effacer au moment de la révélation finale, à la manière d'une médiation disparaissante. Aussi la relativisation historiciste de l'extension du terme d'art se termine-t-elle avec le moment où la définition de l'art est « découverte » sous une forme représentationnelle stricte et philosophiquement *réaliste*. La formulation des conditions nécessaires et conjonctivement suffisantes qui constituent la définition essentielle de l'art selon Danto a connu plusieurs versions successives, et trouve son parachèvement dans *La Transfiguration du banal*, même si elle est déjà contenue dans « The Art World ». L'œuvre d'art¹ doit avoir : 1) un contenu intentionnel, une *aboutness* (être à-propos-de-quelque-chose) qui lui confère un statut *sémantique* que ne peut avoir un simple objet ou un artefact produit par des chimpanzés dactylographes ; 2) ce contenu est présenté sous une forme non intégralement propositionnelle mais à travers des métaphores ou des ellipses, dans ce que Danto appelle une *forme intensionnelle* qui incarne sa signification ; 3) cette *signification incarnée* dépend, dans ses matériaux, du contexte historico-théorique de ce que Danto appelle un « monde de l'art » ; 4) l'œuvre d'art exige une réponse interprétative de la part du public, qui appartient lui aussi à un monde de l'art historico-théorique avec ses ressources spécifiques, liées à la connaissance de « matrices artistiques² », c'est-à-dire de catégories et de régularités stylistiques corrélées à des travaux d'artistes.

L'essentialisme sans réserve de Danto s'avère être un essentialisme complexe, qui se révèle avoir quelques vertus théoriques à l'usage. La dépendance de l'identification des œuvres d'art aux théories ambiantes du « monde de l'art » constitué

des « œuvres » déjà existantes, ainsi que leur inscription nécessaire dans une histoire qui en circonscrit la possibilité, ont amplement ouvert la voie aux nombreuses formes de définition historique de l'art apparues dans l'esthétique analytique de ces dernières décennies, même si l'histoire n'y fonctionne pas toujours comme un opérateur métaphysique au même degré que chez l'auteur de *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*. Ainsi, chez Jerrold Levinson¹, l'histoire permet de construire un rapport « récursif » de la manière dont les œuvres nouvelles sont perçues en rapport dit « correct » avec celles qui précèdent. Chez Robert Stecker², la définition historico-fonctionnelle proposée joue aussi avec des formes et des fonctions *antérieures* que l'art a pu connaître, en instaurant une continuité ou, du moins, une congruence, qui peut aussi se reconstruire *a posteriori*. La constitution d'un *récit* adéquat rendant compte de relations historiques internes entre des œuvres est également au cœur des théories de l'identification narrative de l'art proposée par Noël Carroll³, et prolongée récemment par Kathleen Stock⁴.

Chez Danto, la portée des phrases historiques⁵ embrasse toutefois une durée bien plus ample, et prend des accents grandioses : l'identification narrative de l'art se renverse plutôt dans une narration de l'identification progressive de

1. Je reformule ici avec quelques aménagements certains des critères proposés par Noël Carroll dans « Essence, Expression and History », in Mark Rollins (dir.), *Danto and his Critics* (2nd ed.), Oxford, Wiley/Blackwell, 2012, p. 118-145.

2. Je renvoie ici à la seconde partie de l'article de 1964, « The Artworld », beaucoup moins commentée que la première.

1. Jerrold Levinson, « Pour une définition historique de l'art », *L'Art, la musique et l'histoire*, trad. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, L'Éclat, 1998, p. 15-43.

2. Robert Stecker, « Is It Reasonable to Attempt to Define Art », in Noël Carroll (dir.), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, p. 45-65.

3. Noël Carroll, « Identifying Art », *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 75-99.

4. Kathleen Stock, « Historical Definition of Art », in Stephen Davies (ed.), *Art and Essence*, Westport, Praeger, 2003, p. 159-177.

5. Voir Arthur Danto, « Narratives Sentences », *Narration and Knowledge [Analytical Philosophy of History]* [1965], New York, Columbia University Press, 2007, chap. VIII, p. 143-181.

l'art à lui-même. Elle enveloppe l'histoire de l'art occidental dans un métarécit culminant avec le pop art. Mais ce grand récit capture rétrospectivement deux autres narrations développementales pour les dépasser et les absorber, en une double *Aufhebung*, qui subordonne et enchaîne chacune à la vérité finale de l'ensemble : le récit vasarien de l'histoire de l'art comme conquête mimétique progressive dans la restitution des apparences visuelles¹, suivi du récit greenbergien du modernisme comme accès autocritique aux propriétés essentielles de chaque médium, auquel les ready-mades de Duchamp et Warhol mettent un terme, dans une apothéose éliminative qui expurge l'art des traits jusque-là solidement incrustés dans son concept. Tout se passe comme si les théories dominantes attachées à chaque stade progressif de l'histoire de l'art étaient *falsifiées* par l'apparition dialectique, comme guidée par l'Esprit, de contre-exemples, qui ont pour fonction de découpler l'art des grammaires philosophiques qui en assuraient la légitimation : l'imitation, l'expression ou la faculté de produire une expérience de satisfaction esthétique. Cela n'est pas sans conséquences en vue d'une critique forte du fonctionnalisme esthétique, auquel Danto porte un coup fatal. Non seulement l'identification de l'art peut se faire en dehors de toute référence au plaisir esthétique au sens perceptuel restreint du terme, mais les propriétés dites « esthétiques » des objets, au sens large, sont affectées par leur statut artistique. C'est la reconnaissance de ce dernier qui fait saillir des propriétés, et non des qualités intrinsèques qui causeraient l'identification comme art : en tant qu'art, les propriétés d'une œuvre sont *irréductibles* aux qualités matérielles des contreparties physiques qui peuvent l'incarner. Réduire la voûte de la Sixtine à des coups de pinceau, comme le souhaiterait

1. Voir Ernst Gombrich, *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. fr. G. Durand, Paris, Gallimard, 1996.

une conception esthético-formaliste de la restauration critiquée dans *Ce qu'est l'art*, revient à faire une confusion catégorielle, déclinable dans plusieurs domaines : confondre un simple déplacement de membres avec une action, ou des transactions chimiques synaptiques avec de la pensée logique propositionnelle, ou, plus largement, un corps avec une âme. À l'échelle de l'œuvre individuelle, il faut donc, selon Danto, une « théorie » qui vienne prendre possession de l'objet matériel et le transfigurer. Cet esprit est, pour une large part, le produit de contraintes culturelles spécifiques : un « monde de l'art », présent comme à l'état étheré ou gazeux, doit fournir des théories autorisant cette transfiguration, au croisement du développement de l'histoire de l'art et des formes d'autorité de l'artiste dépendant de coordonnées institutionnelles.

Faut-il, dès lors, faire de Danto un proto-institutionnaliste ? Le « monde de l'art » de Danto a un mode d'existence philosophique et social singulier : il est à la fois suffisamment « épais¹ » (*thick*) pour assurer la transfiguration de simples objets en fonction d'une raison philosophique interne, mais aussi suffisamment « mince » (*thin*) et informel pour se soustraire à toute exigence de description précise de procédures sociales de sélection, d'exposition et de monstration. En un sens, il est une abstraction, sur laquelle Danto fait toutefois reposer une puissance normative qui vient concrètement activer des chaînes d'agentivité sociale, sans que le philosophe ne se préoccupe de relier ou de retracer les médiations effectives, ou les *facteurs d'art*² qui articulent l'objet, les théories du monde de l'art et l'infrastructure institutionnelle qui les met en présence. Le « monde de l'art », chez Danto, a un rôle explicatif

1. Pour une distinction entre description épaisse ou dense (*thick*) et description mince ou fine (*thin*) en anthropologie, adaptée de la philosophie de Ryle, voir Clifford Geertz, « Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture », *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973, p. 3-30.

2. Jean-Pierre Cometti, *Arts et facteurs d'art*, *op. cit.*

qui joue avant tout sur un plan conceptuel irréductible à des institutions au sens sociologique du terme. Danto attaque ainsi le procéduralisme institutionnel¹ de George Dickie, qui postule lui aussi l'existence d'un « monde de l'art ». La théorie institutionnelle définit l'art par une essence sociale : elle décrit le monde de l'art comme un ensemble stratifié de réseaux sociaux constitués de publics, d'œuvres et d'institutions qui les valident, selon des procédures spécifiques. Mais cette théorie procéduraliste ne nous dit rien de l'articulation des raisons qui font de l'art ce qu'il est ; elle ne permet pas de différencier les institutions de l'art de celles qui partagent la même structure sociale relationnelle à la fois abstraite et circulaire, comme un recours au « monde du commerce » rendrait possible elle aussi une théorie « institutionnelle » de la finance. Il faut, selon Danto, une *raison* philosophique qui survienne sur la procédure formelle de validation sociale et en surdétermine la logique. Du point de vue pragmatiste qui est le nôtre, on peut y voir le symptôme d'une certaine *hubris*, qui témoigne chez Danto de la persistance d'un projet métaphysique au sens presque maximaliste du terme. Dans la perspective qui est la sienne, le philosophe de l'art peut légitimement laisser le travail empirique descriptif au sociologue ou à l'anthropologie sociale, mais s'il se contente d'une définition circulaire minimale à la Dickie, il renonce au vertige héroïque de la connaissance philosophique des essences. Le tournant de la philosophie de l'art, pris à la suite de la vision épiphannique des *Boîtes Brillo*, a fait que Danto est devenu le philosophe substantialiste dont il critiquait pourtant les ambitions démesurées dans ses premières œuvres sur la philosophie analytique de l'histoire. Une tendance à l'inflationnisme en est le corrélat. On comprend mieux alors les équivoques entourant la réception de Danto en France, ainsi que son relatif succès,

1. George Dickie, « The Institutional Theory of Art », in Noël Carroll, *Theories of Art Today*, op. cit., p. 93-108.

dans un domaine pourtant réticent à la méthode et à la tradition de pensée analytique (quand il ne l'ignorait pas totalement), comme si le souffle de l'esprit universel hégélien, dans une version rappelant certains élans kojévien, venait animer soudainement des figures de pensée jusque-là méprisées comme scientifiques ou tenues pour étrangères.

*

La méthode des *indiscernables* est une constante dans la réflexion de Danto : elle sert de point d'entrée dans un ensemble varié de problèmes touchant la théorie de l'art, l'épistémologie et la théorie de l'action. Danto, dans la tradition analytique, multiplie en effet les expériences de pensée jumelant deux ou plusieurs états de choses perceptuellement identiques¹, mais essentiellement et *réellement* différents. Ces expériences sont comparables à des opérateurs ou à des instruments philosophiques qui ont pour conséquence d'appeler des explications en termes non perceptuels, mais relationnels et théoriques. L'indiscernabilité perceptuelle incite à se priver des ressources des apparences sensibles pour reconstituer des réseaux invisibles de signification permettant de différencier à un niveau ontologique supérieur ce qui se confondait au niveau de l'*aisthesis* et des *qualia*. La fécondité théorique de cette méthode, qui n'est pas complètement inédite dans l'histoire de la philosophie, mais radicalisée dans sa formulation (à tel point qu'il est possible de relire l'hypothèse cartésienne du Malin Génie et du doute hyperbolique à sa lumière), est indéniable : l'inventivité sans cesse renouvelée dont Danto fait preuve pour fabriquer conceptuellement des paires d'indiscernables, ainsi que pour les distinguer en vertu des relations invisibles dans

1. Leibniz définit conjointement l'identité des indiscernables et l'indiscernabilité des identiques.

lesquelles chacun de ces indiscernables s'inscrit, est au cœur de l'*allure* originale de son écriture.

Il n'en demeure pas moins que la formulation même de ce problème des indiscernables tend à reposer sur l'essentialisme plus qu'à le démontrer. Le fait d'admettre au départ de l'expérience de pensée une indistinction perceptuelle « brute », en l'absence de toute connaissance de l'histoire de production des objets, reconduit en effet un dualisme traditionnel entre apparence sensible et essence idéale. La fragilité de la théorie de la perception de Danto, justement soulignée par Margolis¹, tient ainsi à ce qu'elle repose sur le postulat que l'indiscernabilité initiale entre *Fountain* et un urinoir, ou entre le Pot du musée des beaux-arts et la Corbeille du musée ethnographique², ne peut être surmontée autrement que par un recours à des propriétés invisibles, comme si la perception était cognitivement impénétrable³. En d'autres termes, c'est toute une philosophie de l'esprit d'obédience fodorienne⁴ qui intervient en sous-main, pour laquelle les capacités visuelles constituent un module autonome. Si l'on parvient à prendre en compte, au contraire, les effets possibles de *feedback* ou de coconstruction contextuelle du réseau de croyances, et plus largement de la cognition sur la vision, en renonçant à l'idée d'une perception « brute » des apparences des choses, l'indiscernabilité au sens strict s'évapore.

1. Joseph Margolis, « Un regard attentif sur la théorie de l'art et de la perception de Danto », trad. fr. P. Steiner, in Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (ed.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005, p. 159-184.

2. Voir le chapitre « Art et artefact en Afrique » de *Après la fin de l'art* (trad. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1996, p. 127-158), où Danto invente cette paire d'indiscernables.

3. Richard Wollheim, « Danto's Gallery of Indiscernibles », in Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics, op. cit.*, p. 30-40.

4. Jerry Fodor, *La Modularité de l'esprit. Essai sur la psychologie des facultés*, trad. fr. A. Gerschenfeld, Paris, Minuit, 1986.