

Zeitschrift:	Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber:	Revue de Théologie et de Philosophie
Band:	51 (2001)
Heft:	4: Religion, éthique et démocratie
 Artikel:	Étude critique : la fin de l'art : constat désemparé ou enthousiasme prospectif?
Autor:	Imhoof, Stefan
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-381637

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ÉTUDE CRITIQUE

LA FIN DE L'ART : CONSTAT DÉSEMPARÉ OU ENTHOUSIASME PROSPECTIF ? *

STEFAN IMHOOF

Résumé

Cette étude critique de l'ouvrage d'A. Danto intitulé *L'art contemporain et la clôture de l'histoire* s'attache à présenter les principales thèses du livre. Elle développe ensuite quelques points tels que l'intégration de l'art du XX^e siècle dans l'histoire de l'art, l'«ontologie» de l'œuvre d'art selon Danto et la thèse de l'art après la fin de l'art. Les remarques critiques portent sur des éléments généraux tels que la définition de l'art «posthistorique» et des aspects plus techniques tels que la différence entre Duchamp et l'art pop ou entre différents tableaux monochromes.

Esquisse de quelques thèses essentielles

Il n'est pas possible de donner un résumé détaillé de cet ouvrage, du fait de sa structure en spirale, faite de nombreuses reprises et de retours en arrière, et du fait de la densité du propos. Nous ne tenterons donc que d'en esquisser les idées principales, que nous reprendrons et discuterons ci-dessous, en invitant le lecteur à se plonger dans ces pages souvent drôles, toujours suggestives et nécessitant parfois une lecture très attentive du fait de la concentration de l'argumentation. Il s'agit d'un livre important, dû à l'un des philosophes de l'art majeurs d'aujourd'hui, doublé d'un critique d'art perspicace, qui s'émerveille de ce que «l'art contemporain a été le lieu d'une expérimentation extraordinaire, incommensurablement plus riche que l'imagination philosophique toute seule n'aurait pu l'être» et qui est convaincu qu'«au moins pour un

* Cette étude critique porte sur le livre d'Arthur Danto : *L'art contemporain et la clôture de l'histoire* (titre original : *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997), tr. française de C.-H. Schaeffer, Paris, Seuil 2000, 345 p. On se demande pourquoi l'éditeur n'a pas retenu la première partie du titre, «Après la fin de l'art», bien plus suggestive que la deuxième. – Je remercie Daniel Pinkas d'avoir bien voulu relire une version antérieure de ce texte ; j'ai tenu compte de ses remarques dans cette nouvelle version.

philosophe intéressé par l'art, [il] est merveilleux de vivre une époque pareille» (p. 21).

La thèse sans doute la plus fondamentale de Danto est l'*idée* (d'origine hégélienne) de la «*fin de l'art*». Cette idée, qui fut pour l'auteur une véritable «illumination», peut être comprise de différentes manières : il s'agit d'abord d'une caractéristique de notre époque, marquée par «un pluralisme profond et une tolérance complète», dans laquelle «rien n'est exclu» (p. 13) et où toute forme d'art est possible ; il s'agit ensuite de la constatation qu'il n'est plus possible de continuer à parler de l'art comme on l'a fait jadis, qu'il n'y a plus de «master narratives» (p. 15, note 1), de «Grand Récit», tels que le récit vasarien ou celui consacré au modernisme par le critique américain Clement Greenberg ; il s'agit encore de la conviction que «l'histoire de l'art trouve sa fin et son accomplissement dans la compréhension philosophique de ce qu'est l'art» (p. 164) ou pour le dire plus directement : l'art a pris fin à partir du moment où il est devenu l'objet de sa propre philosophie.

Une sous-thèse de cette constatation première est le fait que «le grand paradigme traditionnel des arts visuels [qui] avait en fait été celui de la mimèsis» (p. 61) s'est «effondré» et qu'il devient par conséquent nécessaire de (re)définir l'art après cet effondrement. Danto voit dans l'art actuel la tentative «*de créer de l'art dans le but explicite de connaître philosophiquement ce qu'est l'art*» (c'est lui qui souligne, p. 64). La date emblématique d'avril 1964, époque à laquelle Andy Warhol expose les sculptures «*Boîte Brillo*» (une copie conforme en contre-plaquée des emballages en carton de lessive Brillo), marque pour Danto le début symbolique de l'art après la fin de l'art.

Il ne s'agissait pas de poser la question de savoir «ce que l'art est réellement et de manière essentielle» (une façon fausse de «poser la question philosophique», p. 69), mais ce «qui importait vraiment était de savoir où se situe la différence entre *Boîte Brillo* et les boîtes de Brillo qu'on trouve dans les réserves des supermarchés, étant donné qu'aucune des différences perceptuelles qui existent entre elles ne saurait expliquer la différence entre réalité et art» (*ibid.*). La question philosophique qui se pose est donc la suivante : pourquoi appeler «œuvre d'art» un objet qui a les mêmes qualités physiques ou matérielles qu'un simple objet?

L'ouvrage de Danto qui répond à cette question exhaustivement et de façon relativement technique est *La transfiguration du banal*¹, où il se propose «d'établir une définition de l'art impliquant manifestement l'idée d'une identité artistique stable et universelle» (p. 281).

Danto subdivise l'histoire de l'art en Occident en trois périodes : 1) une «ère de l'imitation» (p. 83) (allant des Grecs aux Impressionnistes et dont le Récit majeur est l'histoire de la peinture italienne de Vasari) ; 2) une «ère de l'idéologie», encore appelée «l'âge des Manifestes» (allant de dada aux ab-

¹ *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard, Harvard University Press, 1981, traduction française par C.-H. Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.

straits et dont C. Greenberg est l'essayiste et le chroniqueur) ; pour lui, «l'art d'inspiration moderniste s'interroge foncièrement sur lui-même» (p. 109), une autre façon de dire que l'art est devenu «son propre sujet» (*ibid.*) ou que «le sujet de la peinture est la peinture» (p. 110) ; 3) la troisième ère est «l'ère posthistorique où, toutes choses étant égales par ailleurs, tout est possible» (p. 83).

Ce primat du «tout est possible» entraîne la conséquence, mentionnée dans un autre contexte, qu'il n'est plus possible de croire à une notion absolue de l'art. Il s'agit donc d'accepter de «rendre compatibles tous les genres d'art par le biais d'une relativisation de la notion d'art» (p. 265) ; ou, comme il le dit encore pour l'art posthistorique, «qu'il est devenu évident qu'une définition philosophique de l'art n'implique aucun impératif stylistique, de sorte que n'importe quoi peut être une œuvre d'art» (p. 83).

Danto explicite la différence entre l'ère de l'idéologie et l'ère post-historique de la façon suivante : «La structure de la critique d'art de l'âge de l'idéologie est celle dont j'ai essayé de me libérer : de manière générale elle fondait sa propre idée philosophique de ce qu'est l'art sur une discussion ségrégationniste entre l'art qu'elle acceptait (l'art véritable) et tout le reste, qu'elle ne considérait pas comme de l'art véritable. La période posthistorique se distingue par le fait que la philosophie et l'art suivent désormais des voies séparées, ce qui veut dire que la critique d'art de la période posthistorique doit être aussi pluraliste que l'art posthistorique lui-même» (p. 83).

Dans ces lignes Danto marque la différence qui le sépare de Greenberg, qui est celle qui sépare le critique posthistorique du critique moderniste. Greenberg n'a jamais pu accepter les convictions de Warhol ou de Beuys, selon lesquels, respectivement «n'importe quoi peut être de l'art» et «tout le monde pouvait être artiste» (p. 141). Cette évolution marque, aux yeux de Danto, la rupture définitive entre l'art et le goût (p. 145), «la qualité esthétique n'[étant] d'aucune aide pour l'art après la fin de l'art» (p. 147). Ainsi, «la fin du modernisme a signifié la fin de la tyrannie du goût» (p. 171). Cette fin, est «le début de la plus grande époque de liberté que l'art ait jamais connue. J'aimerais proposer l'idée que notre situation à la fin de l'histoire de l'art ressemble à celle d'avant son commencement» (p. 174). Apparaît ici le schéma cyclique sur lequel se fonde la conception que Danto se fait de l'histoire, et de l'histoire de l'art en particulier.

La différence marquante entre la critique vasarienne et Greenberg est définie, quant à elle, de la manière suivante : la critique est passée de l'interprétation de ce au sujet de quoi sont les œuvres à la description de ce qu'elles sont. Autrement dit, «elle est passée de la signification à l'être, ou – au sens vague de ces termes – de la sémantique à la syntaxe» (p. 165).

Une autre thèse importante et paradoxale est l'affirmation de Danto selon laquelle, il est à la fois essentialiste² en art et historiciste en philosophie de

² «Mon livre [i.e. *La transfiguration du banal*] [...] a confirmé ma conviction philosophique, selon laquelle l'art est un concept essentialiste» (p. 285). «En tant que

l'art (cf. p. 282) : il défend d'un côté l'idée que «l'art est éternellement le même» (p. 147) et de l'autre, celle «qu'il existe une histoire, mise en œuvre à travers l'histoire de l'art, dans laquelle l'essence de l'art [...] accède à la conscience de manière douloureuse» (p. 148). Cet entrelacement conceptuel permet de comprendre le double intérêt que Danto manifeste pour une *ontologie* de l'œuvre d'art telle qu'il la constitue dans *La transfiguration du banal* et son intérêt pour la *description* des œuvres d'art contemporaines, qu'il pratique dans son activité de critique d'art au journal *The Nation*. On pourrait dire que dans *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Danto tente de synthétiser ces deux types de recherches. Pour être vraiment universaliste, le concept d'art doit contenir toutes les formes (au sens de Wölfflin) possibles, ce qui fait dire à Danto que «dans le domaine de l'art, l'essentialisme implique le pluralisme» (p. 288). Cette extension du concept d'art fait que la notion d'œuvre d'art «est maintenant totalement ouverte» (*id.*), puisque «tout ce qui relève du visible peut devenir une œuvre d'art visuelle» (p. 289).

Enfin, un bon nombre de réflexions de l'auteur tournent autour de la question du rapport de l'art au temps. Le chapitre VII est consacré à la discussion du pop art, le «mouvement artistique le plus critique du siècle» (p. 183). Avec le pop art, Danto estime que l'on a quitté le «Grand Récit de l'art occidental en faisant accéder la vérité philosophique de l'art au niveau de la conscience de soi» (p. 184). La découverte du pop art en 1962 constitue pour Danto un tournant, également de son investigation philosophique, qui quitte alors le terrain purement académique pour se plonger dans l'art «en train de se faire». «Je dois dire que je fus sidéré. Je suis conscient du fait qu'il s'agissait d'un moment exceptionnel et fatidique : [...] si tout était possible, plus rien n'était nécessaire ou inévitable, y compris ma propre vision d'un avenir artistique. Pour moi cela signifiait que tout artiste était libre de faire ce qu'il voulait» (p. 185). Ce nouvel état de fait voit le jour parce que «l'histoire de la quête par l'art de son identité philosophique était terminée» (p. 189), ce qui voulait dire, précise Danto, non pas que l'art était mort, ou que les peintres avaient cessé de peindre, «mais que l'histoire de l'art, structurée de manière narrative, avait pris fin» (*ibid.*). Contrairement à Newt Gingrich, Danto ne considère pas que le pop art est le résultat «d'un effort calculé de la part des élites culturelles pour discréditer notre civilisation et pour la remplacer par une culture de l'irresponsabilité» (cité p. 197, cf. également, p. 197, note 1), mais il estime au contraire que c'est la «révolution» politique et culturelle qui eut lieu ces années-là qui «explique l'art et la philosophie produits à ce moment-là» (*ibid.*). Fondamentalement, c'est «l'idée même d'une histoire par rapport à laquelle il aurait pu avancer [...] qui a disparu du monde de l'art» (p. 201).

concept essentialiste, le concept de l'art est intemporel» (p. 286). Essentialiste signifie ici que l'on croit pouvoir donner une définition en termes de conditions nécessaires et suffisantes.

Dans le dernier chapitre, intitulé «Les modalités de l'histoire», Danto revient sur des questions ayant trait à la philosophie de l'histoire. Il se demande en particulier s'il existe quelque chose comme «l'essence historique» (p. 294) à laquelle correspondrait éventuellement une œuvre d'art dont l'essence elle-même se trouverait reliée d'une façon ou d'une autre à l'essence de la période historique qui l'a vue naître. Danto note que si nous pouvons éventuellement revivre une époque passée (sur le mode de la «feinte» ou du pastiche), il n'est pas possible de vivre une époque future, pour la bonne raison que nous ne pouvons avoir que très peu d'idées sur ce à quoi elle peut ressembler. De même avons-nous très peu d'idées au sujet de l'art futur.

Le faussaire Van Meegeren qui peignit à la perfection de faux Vermeer qui furent souvent pris pour des vrais, avait agi par dépit de ne pas être reconnu comme peintre à part entière. Van Meegeren n'est pas un véritable peintre du XVII^e siècle mais il n'a fait que semblant de l'être : le style qu'il utilise pour peindre ne fait que «mentionner» (et non utiliser) un autre style ayant déjà servi (p. 302). Par opposition à cette figure tragique, condamnée, pour être reconnue, à imiter un peintre en se réfugiant dans un style d'emprunt, ce qui exclut *de facto* Van Meegeren du monde de l'art, Danto évoque les œuvres de Vitaly Komar et Alexander Melamid (deux artistes russes ayant émigré aux États-Unis après la chute du communisme), notamment le tableau intitulé «America's Most Wanted»³ datant de 1994. Ce tableau représente George Washington au bord d'une rivière, avec des spectateurs (une famille d'Américains moyens en tenue de camping) et des cerfs ; le tout est traité comme un chromo et le kitsch très appuyé est évidemment ironique. De plus, l'usage des couleurs reflète le résultat d'une enquête sociologique, faite dans les règles de l'art auprès d'un échantillon représentatif de la population, pour connaître ses couleurs préférées : le tableau contient ainsi 44% de bleu, qui est la couleur préférée par 44% des Américains interrogés, comme elle l'est de la plupart des autres peuples d'ailleurs.

Danto cite ce type de réalisation comme exemple de réussites artistiques comiques (opposées au tragique Van Meegeren). Le travail de Komar et Melamid montre que «les vrais héros de la période posthistorique sont les artistes qui maîtrisent tous les styles sans avoir de véritable style pictural propre» (p. 316). L'art après la fin de l'art s'avère donc être (mais il ne s'agit que d'un exemple de réalisations) un art qui se situe à cheval sur plusieurs époques historiques passées, dont il peut faire mention. L'art de demain sera peut-être ainsi fait de bribes du passé réarticulées dans une nouvelle synthèse.

Danto conclut son ouvrage par ces lignes : «L'histoire de l'art est une véritable épopee, et il est conforme à la nature des épopees de finir, comme *La Divine Comédie* de Dante, sur une note de sérénité ultime. Combien d'œuvres philosophiques ont non seulement une fin, mais aussi une fin heureuse? Avec tout ce bonheur, ce serait merveilleux si nous vivions dans un Âge

³ Cf. illustration p. 314.

d'or artistique, mais probablement les conditions de la comédie sont-elles la garantie de la tragédie, si on entend par là que notre âge n'est pas un Âge d'or. On ne peut pas tout avoir» (p. 317).

Cette constatation douce-amère sur l'art et son avenir contraste singulièrement avec l'emportement joyeux du début. Entre les deux se situe le livre puissant de Danto qui charrie un nombre énorme de données sur l'art et les artistes et qui permet au lecteur de se faire une idée précise des principaux événements picturaux des trente ou quarante dernières années, articulés de manière philosophique.

Signalons que notre ouvrage est pourvu d'un très utile index analytique des notions et des noms propres qui permet au lecteur de s'orienter dans le parcours souvent labyrinthique du texte de Danto.

L'art du XX^e siècle : rupture ou continuité?

En considérant les productions de l'art contemporain, on se trouve face au dilemme suivant : soit l'on adopte une perspective continuiste, et l'on considère que les œuvres contemporaines s'inscrivent dans la continuité de la tradition picturale occidentale, commencée en gros vers 1300 avec la Renaissance siennoise et l'on admet que cette tradition se perpétue de nos jours et se poursuivra dans l'avenir sans que le cours de son développement ne s'arrête. On adopterait ainsi une perspective linéaire du déroulement historique, doublée d'une conception indéterministe ; l'art suivrait ainsi l'évolution historique, vers un futur au terme indéfini, sans accélérations, ralentissements ou ruptures significatifs.

Soit l'on estime, au contraire, que l'art moderne et surtout l'art contemporain⁴ (dont les limites chronologiques exactes restent à fixer) marquent une rupture fondamentale avec ce que Danto nomme le Grand Récit de la peinture occidentale (qui se subdivise lui-même en deux récits, celui de Vasari – qui va de Giotto au maniérisme – et celui de C. Greenberg) ; on pourrait désigner cette seconde perspective de dialectique : en effet, Danto se réfère explicitement à la philosophie de l'art de Hegel pour fonder son point de vue, et sa lecture de l'histoire de l'art est faite à la fois de répétitions structurelles⁵ et

⁴ La distinction entre «moderne» et «contemporain» (que la mode s'évertue souvent à désigner de «post-moderne», terme qui ne trouve sa signification stricte que dans le vocabulaire de l'architecture, où il désigne le mélange des styles) est essentielle. L'ouvrage de Danto traite à la fois de la peinture moderne, comprenant les mouvements picturaux allant de l'impressionnisme à l'art abstrait, et de la peinture contemporaine.

⁵ Dans son essai *Du baroque* (tr. française, Paris, Gallimard, 1935), E. D'ORS posait la question de savoir si le Baroque était un style historiquement datable, ou un état d'esprit et une sensibilité plus générale et transhistorique : ainsi, par exemple, le *Laocoon* et la sculpture hellénistique et grecque tardive pourraient être considérés comme des manifestations de l'esprit baroque.

de ruptures. Ce point de vue est bien plus inconfortable que le premier, puisqu'il se caractérise par une philosophie paradoxale de l'histoire : en effet, d'un côté Danto semble prôner l'idée de la nouveauté radicale de l'art contemporain, dont les productions se distinguerait «ontologiquement» de celles des autres époques, et de l'autre, en tant qu'adepte d'une vision dialectique de l'histoire, il doit accepter une répétition structurelle du même.

La conception d'une histoire linéaire comporte elle aussi des difficultés, lorsqu'elle est appliquée à l'art, puisque dans un schéma purement linéaire, il apparaît, en effet, comme quasi impossible d'expliquer l'apparition de la nouveauté, par exemple le passage de l'art archaïque à l'art classique ou celui de la peinture renaissante au maniérisme puis au baroque. En considérant la production des œuvres on doit se rendre à l'évidence que l'histoire de l'art n'est donc pas faite que de la simple répétition du même, comme le voudrait une conception strictement cyclique de l'histoire⁶.

Le récit vasarien qui décrit l'évolution de l'art de la Renaissance en termes de «problèmes» différents à résoudre par chaque peintre⁷ devient, lui aussi, difficile à intégrer dans une telle perspective. À l'inverse, dans un schéma historique dialectique, fait de ruptures, c'est le problème de la permanence des formes qui devient difficile à conceptualiser.

Danto semble d'emblée vouloir se situer au-delà d'un tel dilemme : il aimerait en effet nous donner les moyens conceptuels de penser l'art «après la fin de l'art». Lorsque Duchamp déclare que le danger essentiel de l'art est «d'aboutir à une forme de goût»⁸ et qu'il identifie le goût à la répétition d'une forme quelconque, il sous-entend qu'une activité artistique digne de ce nom consiste à réinventer radicalement l'art à chaque nouvelle création. Cette compulsion de la nouveauté semble une caractéristique essentielle de l'art moderne et contemporain, et dont la conception de Danto de l'art «après la fin de l'art», selon laquelle tout est possible, pourrait bien ne constituer qu'une simple variante.

⁶ Pour une discussion approfondie de ces questions, on consultera l'essai de H. BELTING, intitulé *L'histoire de l'art est-elle finie?* (trad. de l'allemand et de l'anglais par J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, J. Chambon, 1989). On trouvera dans ce livre l'esquisse de la plupart des positions possibles en histoire de l'art. Danto consacre les chapitres 1 (voir en particulier la note 1 de la p. 25) et 4 de notre ouvrage à une discussion des thèses de Belting.

⁷ H. BELTING, *op. cit.*, p. 85 sq., reproduisant l'essai intitulé *L'héritage de Vasari. L'histoire de l'art est-elle un processus?*

⁸ M. DUCHAMP, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 181 : «Ne comprenez-vous pas que le danger essentiel est d'aboutir à une forme de goût... ? C'est une habitude. Recommencez la même chose assez longtemps et elle devient un goût. Si vous interrompez votre production artistique après avoir créé une chose, celle-ci devient une chose-en-soi et le demeure. Mais si elle se répète un certain nombre de fois, elle devient goût». Ce texte est extrait de l'entretien que Duchamp a accordé en 1955 à J. J. Sweeny, directeur du Musée Guggenheim à New York. On trouve des déclarations analogues dans les *Entretiens avec P. Cabanne* (Paris, Belfond, 1967), notamment p. 63 et 84 sq.

À la recherche d'une nouvelle ontologie de l'art

Pour Danto la fin de l'art «réside dans la prise de conscience de la véritable nature philosophique de l'art» (p. 63), ou, pour rapporter les paroles mêmes de l'analyse prophétique de Hegel, que Danto cite à plusieurs reprises : «l'art est et demeure du point de vue de sa plus haute destination quelque chose du passé. Il a aussi perdu pour nous sa vérité et sa vitalité authentique [...] Ce que les œuvres d'art provoquent maintenant en nous, ce n'est pas seulement du plaisir immédiat, mais aussi un jugement, car nous soumettons à notre méditation le contenu et les moyens de la manifestation de l'œuvre d'art, ainsi que leur adéquation ou inadéquation mutuelles... L'art nous convie à la méditation, non pas dans le but de recréer l'art, mais pour le connaître scientifiquement»⁹.

En clair, si l'art a pris fin, c'est qu'il est devenu pour lui-même un objet de réflexion philosophique. Pour Danto il ne suffit cependant pas de prétendre, comme Wittgenstein par exemple, que l'art c'est de l'art, sous-entendant par là qu'il n'y a nul besoin de le définir¹⁰.

La nécessité d'établir une ontologie de l'œuvre d'art paraît urgente, du moment que l'art a définitivement abandonné le «paradigme mimétique» hérité de Platon, et qu'il n'est donc plus possible de se contenter de copier la nature pour créer une œuvre d'art digne de ce nom.

Danto ne se satisfait pas non plus d'une théorie (telle que celle prônée par le critique américain Dickie) qui dirait qu'un objet quelconque devient un objet d'art dès qu'il est considéré comme tel, par des particuliers ou des institutions. Il lui semble insuffisant d'admettre que le critère qui fait d'un objet quelconque un objet d'art soit l'acte performatif par lequel je le désigne comme tel.

On se trouverait aujourd'hui devant une situation inédite, dans laquelle «aucun examen sensoriel ne m'indiquera qu'un objet donné est une œuvre d'art, puisque chacune de ses qualités peut avoir un équivalent dans un objet qui n'est pas un objet d'art»¹¹. Il apparaît par conséquent indispensable à Danto de déterminer les «propriétés constitutives» d'une œuvre d'art. Il nous met en garde contre le fait qu'il est inutile de chercher la définition d'un objet d'art dans une théorie esthétique, puisque ce qui fait que je considère un objet comme une œuvre d'art ou non est précisément l'usage d'une telle théorie esthétique : l'objet d'art n'est donc pas déterminé par une théorie esthétique

⁹ *Esthétique*, t. 1, 1997, p. 62, trad. fr. de C. Bénard, Le Livre de Poche, p. 62 ; cité p. 63.

¹⁰ Il n'y a pas lieu ici de discuter l'interprétation que Danto fait de Wittgenstein ; on signalera seulement que les remarques de ce dernier sur l'esthétique, à commencer par l'affirmation du *Tractatus* selon laquelle «l'esthétique et l'éthique sont une» (6.421 : «Ethik und Ästhetik sind Eins») ainsi que les remarques des *Fiches* posent des questions autrement complexes que Danto fait mine de le supposer ici.

¹¹ *La transfiguration du banal*, p. 167.

préalable, mais un objet réel peut être intégré dans une théorie esthétique à partir du moment où je l'ai déterminé comme objet d'art¹².

Mais ce n'est pas tant la pissotière de Duchamp que *Boîte Brillo* de Warhol (datant de 1964, date et événement que Danto choisit pour marquer le début de l'art «après la fin de l'art») qui l'ont convaincu qu'avec cette œuvre «toutes les possibilités de l'art ont été réalisées et donc, que d'une certaine manière, l'histoire de l'art était finie»¹³. Il précise une nouvelle fois : «elle ne s'est pas arrêtée, mais elle est terminée, en ce sens qu'elle a pris conscience d'elle-même et est devenue, d'une certaine manière, sa propre philosophie»¹⁴.

À plusieurs reprises Danto s'interroge sur la distinction entre les *ready-made* de Duchamp et des œuvres pop du genre de *Boîte Brillo*. Il écrit : «Quelle qu'ait été l'importance de son travail, Duchamp n'a pas célébré la vie ordinaire. Ce qu'il a fait consistait, peut-être, à réduire la pertinence de la problématique esthétique et à mettre à l'épreuve les frontières de l'art. En fait en histoire il n'y a rien dont on puisse dire que cela a déjà été fait. Que la ressemblance entre Duchamp et le pop art ne soit qu'extérieure est précisément une des choses que le travail accompli par ce dernier nous aide à comprendre. Les ressemblances entre Duchamp et le pop sont beaucoup moins frappantes que celles entre *Boîte Brillo* et des cartons ordinaires de Brillo. De même, les différences entre Duchamp et le pop art sont beaucoup moins difficiles à énoncer que celles entre art et réalité. Le fait de replacer le pop art dans le cadre de la réalité culturelle profonde à laquelle il appartient nous aide à comprendre à quel point ses causes étaient différentes de celles qui avaient motivé Duchamp un demi-siècle plus tôt» (p. 198).

Une fin optimiste de l'art

La remarque sur le fait que la fin de l'art doit être vue comme une ouverture sur le futur de l'art est capitale : Danto, refuse énergiquement de passer pour un nostalgique, de se faire le chantre apocalyptique de la fin de l'art, en sombrant dans l'*Untergangsstimmung*¹⁵, mais il salue au contraire notre époque comme celle de l'ouverture de l'art à tous les champs du possible.

¹² «On ne peut se fonder sur des considérations esthétiques pour établir la définition de l'art, puisqu'on a besoin de cette dernière pour identifier les types de réactions esthétiques appropriées aux œuvres d'art par opposition aux simples objets réels», *La transfiguration du banal*, p. 161.

¹³ *Id.*, p. 25.

¹⁴ *Ibid.* Même formulation dans notre ouvrage : «la fin de l'art réside dans la prise de conscience de la véritable nature philosophique de l'art» (*op. cit.*, p. 63).

¹⁵ L'une des approches de cette question à la fois les plus profondes et les plus drôles se trouve dans l'essai de Musil intitulé *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind* (*Esprit et expérience. Remarques pour les lecteurs qui ont échappé au déclin de l'Occident*) datant de 1921

Ainsi, Danto prend soin dans le chapitre IX («Le musée historique de l'art monochrome») de distinguer sa thèse sur la mort de l'art de celle de *la mort de la peinture*, au sujet de laquelle il note que «la thèse de l'épuisement de la peinture n'eut jamais besoin de preuves, car on a toujours réussi à trouver des raisons pour proclamer sa mort» (p. 225). Il montre cependant que même le *Carré Noir* de Kazimir Malevitch, souvent considéré comme le dernier tableau possible, marquant ainsi la fin de la peinture, pourrait très bien être considéré, au contraire, comme le début d'un nouveau récit, «le commencement d'une histoire nouvelle» (p. 227)¹⁶.

Dans les pages qui suivent ces déclarations programmatiques, Danto va tenter de montrer en quoi les monochromes blancs de Ryman¹⁷ se distinguent du *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch. Danto sous-entend qu'il n'y a donc pas lieu, à ce propos, de se poser la question de la mort de la peinture, dont la répétition du même serait l'un des signes cliniques évidents. La stratégie argumentative assez indirecte qu'il adopte pour ce faire, sera de montrer que, par l'évocation de Ryman lui-même, de sa vie, de ses idées, on doit comprendre que ses carrés blancs n'ont rien en commun avec celui de Malevitch. Ainsi affirme-t-il que «dans le cas de Ryman, l'utilisation antérieure du vert et de l'orange excluent d'emblée l'idée que les carrés blancs puissent avoir quelque relation avec le blanc irradiant de l'éternité. Autrement dit, chez Ryman, le blanc n'est pas le signe d'un développement progressif de l'œuvre, mais constitue plutôt la révélation d'une personnalité» (p. 230).

Danto estime que si le *Carré Noir* de Malevitch pouvait à la rigueur être considéré comme l'aboutissement de ce processus créateur que serait l'histoire de la peinture (le *Carré Noir* étant à la fois la synthèse de tous les tableaux passés et l'anticipation de tous les tableaux futurs), les carrés blancs de Ryman ne marquent pas la fin de cette histoire, mais plutôt un nouveau chemin possible, s'inscrivant dans une histoire personnelle très différente.

S'il y a art chaque fois qu'une personnalité se révèle, alors il est effectivement difficile d'imaginer qu'il y a un terme à l'activité artistique, puisqu'une telle idée se confondrait avec celle, tout aussi difficile à concevoir, du terme

et qui constitue une étude critique du grand livre d'O. Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*). Il désigne par ailleurs les adeptes de ce type de positions d'*Untergängler*, quelque chose comme les «déclineurs»!

¹⁶ Les textes à tonalité souvent prophétique, dans lesquels Malevitch présente ses conceptions artistiques et philosophiques lui donnent raison (cf. K. MALEVITCH, *Écrits*, présentés par A. Nakov, Paris, Champ Libre, Ivrea, 1996³).

¹⁷ Né en 1930, Robert Ryman, peintre américain, ne peint pratiquement plus, à partir des années 1950, que des tableaux monochromes de format carré et à la fin des années 50 des tableaux blancs dont la facture est très variée : tantôt lisse, transparente et régulière, tantôt opaque, irrégulière et pâteuse ; le contrôle intellectuel est constant, ce qui intègre son œuvre à la peinture conceptuelle ; Ryman déclare cependant « travailler beaucoup avec [s]es sentiments »).

de l'humanité. On voit ici qu'il n'est pas possible (ou plus possible) selon Danto de se fier en esthétique à la simple *aisthesis* : lorsque je perçois des tableaux monochromes blancs, peints par des artistes différents, à des époques différentes, je ne dois pas m'imaginer qu'ils puissent avoir une signification identique ou simplement homologue. Il me faut patiemment traquer les données qui me permettront de comprendre qu'il s'agit à chaque fois de la «révélation d'une personnalité différente» et je réaliseraï alors que derrière des toiles blanches apparemment identiques, se cachent, en fait, des significations très différentes.

Remarques critiques

1. *L'attitude face à l'œuvre d'art*

Si l'on considère, comme Danto, qu'après 1964 et avec *Boîte Brillo* de Warhol, nous sommes entrés dans une nouvelle phase de l'histoire de l'art, où désormais «tout est possible» et qui se caractérise par le fait que l'art est devenu sa propre philosophie, qu'il est devenu «conscient» de ses potentialités au sens quasi psychanalytique du terme, on comprend difficilement que l'on continue, malgré toutes les controverses qui émaillent l'histoire de l'art du XX^e siècle, à considérer globalement les productions contemporaines avec la même attitude que celle des amateurs d'art du passé. Je ne prétends pas que ne s'élèvent pas périodiquement les litanies du type : «même un enfant de quatre ans pourrait faire mieux» ou «je ne suis plus d'accord d'utiliser le terme d'œuvre d'art devant une boîte contenant une *merda d'artista*» (Manzoni) ; ce que je veux dire, c'est que ni l'attitude devant l'œuvre, ni ses comportements face à elle n'ont fondamentalement changé : le besoin reste identique, les attitudes perdurent, l'usage des mots «art» ou «artiste» n'a pas connu de bouleversement, y compris parmi ceux, nombreux, qui se réclament de l'anti-art. L'anti-art (c'est-à-dire une grande partie de la production artistique de la seconde partie du XX^e siècle) a été magnifié par les critiques, accepté par les marchands, utilisé par les spéculateurs absolument comme s'il s'agissait d'art : le marché a tout unifié, et malgré les scandales à répétition, les mécènes, les critiques, les directeurs de galeries ou de musées d'art contemporain, les collectivités publiques adoptent en fait exactement les mêmes attitudes et stratégies devant les œuvres contemporaines que devant celles du passé.

Cela implique-t-il que «la fin de l'art» n'a peut-être tout simplement pas eu lieu ? Ou alors, faut-il imaginer que, pour toutes sortes de raisons qui peuvent être très différentes, voire antagonistes, on ne fait que semblant de considérer les choses ainsi, parce que la perte est trop cruelle pour être avouée, ou pour des raisons spéculatives, ou encore parce que l'on ne s'est pas vraiment rendu compte du problème, etc... Toutes ces façons de se comporter relèveraient de la stratégie qu'adopte la foule devant le roi nu du conte d'Andersen :

la situation serait celle d'une hypocrisie générale qui consisterait à continuer de faire semblant, tout en sachant pertinemment que l'on ne fait que semblant – semblant de considérer les œuvres contemporaines avec les mêmes critères esthétiques ou éthiques que celles de la tradition, semblant qu'elles continuent à avoir une valeur marchande, semblant qu'elles nous concernent par leur beauté ou leur intérêt, qu'elles nous transportent au-delà de la perception commune, etc. Une telle attitude paraîtrait certes absurde, mais pourrait s'expliquer par la nécessité de sauvegarder des intérêts vitaux, pécuniaires, symboliques, affectifs ou autres. Il est entendu que la description de tels intérêts nécessiterait une étude à part.

Danto répond à cette difficulté en disant que l'art après la fin de l'art se caractérise par une ouverture sur le possible et l'avenir : «l'affirmation selon laquelle l'art a pris fin porte en fait sur l'avenir – elle ne signifie pas qu'il n'y aura plus d'art, mais que les œuvres qui seront créées appartiendront à l'art après la fin de l'art, ce que j'appelle encore *l'art posthistorique*» (p. 78). Dit-il autre chose que : l'art de notre époque, caractérisée comme l'époque d'après la fin de l'art, continue à être de l'art, mais de l'art d'après la fin de l'histoire? J'avoue ne pas voir dans cette affirmation autre chose qu'une sorte de contradiction ou, au mieux une tautologie, même si l'affirmation que l'art n'est pas terminé est plutôt réjouissante et nous évite en tout cas de «succomber au pessimisme culturel apocalyptique»¹⁸, grâce à une forme d'optimisme culturel futuriste.

Et lorsque Danto dit de façon ironique et un peu condescendante que le déconstructionnisme parle «de la mort de la peinture sur [un] ton légèrement apocalyptique» (p. 221) et qu'il condamne cette manière de faire, ce genre de dénégations, fréquentes dans tout l'ouvrage, ne suffisent pas à effacer de l'esprit du lecteur l'impression globalement «apocalyptique» qu'induit indubitablement la formule que Danto affectionne entre toutes, celle de «l'art après la fin de l'art».

2. La différence supposée entre Duchamp et le pop

Danto affirme que Duchamp et le pop art ont en commun beaucoup moins de points qu'on ne le suppose. En effet : 1^o Duchamp n'a pas célébré la vie ordinaire ; 2^o Duchamp et le pop diffèrent, parce qu'en histoire rien ne se répète ; 3^o les différences entre Duchamp et le pop sont moins difficiles à énoncer que celles entre *Boîte Brillo* et une boîte de véritable lessive Brillo.

Le premier argument me semble contestable : pour échapper à la «peinture rétinienne», Duchamp a peint une broyeuse de chocolat (qui figure sur «Le grand verre»), c'est-à-dire une machine tirée de l'environnement quotidien et a priori dépourvue de toute qualité esthétique ; il a par ailleurs exposé une

¹⁸ H. BELTING, *op. cit.*, p. 73.

pissotière, choisi un sèche-bouteilles ou une pelle à neige comme sculptures. Ces objets font bel et bien partie de notre vie ordinaire, même si peut-être ils ne la «célèbrent» pas vraiment. La provocation de Duchamp n'était cependant pas un simple appel à admirer les objets industriels qui nous entourent pour en apprécier les supposées qualités esthétiques, mais plutôt la volonté de faire réfléchir le « regardeur » sur la frontière qui sépare l'art du non-art.

Lorsqu'il affirme que «c'est le regardeur qui fait le tableau», il sous-entend également que l'on peut voir une pissotière *comme* une œuvre d'art si on a *décidé* de le faire. Je ne crois pas que les artistes pop fassent quelque chose de fondamentalement différent.

Le second argument est une lapalissade : s'il est bien entendu vrai que l'histoire ne se reproduit jamais de la même façon, l'histoire de l'art se caractérise aussi, et peut-être surtout, par la volonté de réinterpréter constamment les mêmes formes. En tant qu'histoire des formes, l'histoire de l'art échappe donc, en partie, à l'histoire «pure». D'ailleurs les métamorphoses dont la pissotière de Duchamp a été l'objet tout au cours du XX^e témoignent de cette «vie des formes» qui se déroule dans l'histoire, sans en épouser la stricte linéarité.

Le troisième argument ne me paraît pas non plus très convaincant : il dit qu'il y a plus de ressemblances entre une représentation et un objet réel qu'elle imite qu'entre deux représentations d'objets différents, ce qui paraît assez évident. Les différences entre Duchamp et le pop art sont donc moins importantes que Danto veut nous faire croire. Pour son argumentaire, l'existence de ces différences est essentielle : Duchamp ne fait pas partie, d'après lui, des artistes d'après la fin de l'art ; par conséquent il ne peut avoir fait ou anticipé, ce que les artistes ont fait après 1964. Il y a là une sorte de pétition de principe.

3. *À propos de la distinction entre les peintures monochromes de Malevitch et de Ryman*

L'analyse par Danto de la différence fondamentale des deux types de monochromes ressemble à celle de la différence de Duchamp et du pop art. Il insiste ici encore sur l'importance du contexte de production de l'œuvre ou de l'intention de l'artiste. Comprendre une toile monochrome de Ryman, reviendrait à replacer l'œuvre dans le contexte de l'évolution du peintre, condition nécessaire à sa compréhension : l'explication contextuelle étant la seule qui permette de percer la signification du tableau. Cette insistence sur les conditions de production, implique une conséquence qui peut s'avérer fâcheuse : à savoir celle que l'intention de l'artiste compte finalement davantage que le tableau, comme *résultat*.

Ne risque-t-on pas alors de tomber dans une forme de relativisme dans lequel le tableau, comme objet, pourrait disparaître derrière le commentaire ou le discours tenu sur les intentions, les conditions de production, etc. Un art dans

lequel le commentaire sur l'art tient de plus en plus lieu d'art, pourrait bien ne plus être de l'art que formellement. Lorsque Herder rappelle «qu'une œuvre d'art est là en raison de l'art, mais que l'art lui-même est le symbole de quelque chose»¹⁹, il veut dire qu'une œuvre d'art parle nécessairement de deux choses : d'une première qu'elle est par sa présence même et d'une seconde, qui est absente et qu'elle représente. Mais lorsque l'œuvre d'art n'est plus rien (à la limite) et qu'elle ne fait que renvoyer à une représentation, qui est elle-même souvent déjà représentation d'autre chose, l'ontologie de l'œuvre d'art que Danto appelle par ailleurs de ses vœux, me semble se dérober complètement.

4. *Un art sans contrainte ?*

Danto note, comme nous l'avons déjà mentionné, que notre époque est «le début de la plus grande époque de liberté que l'art ait jamais connue» (p. 174). Pour étayer cette analyse, Danto devrait à mon sens expliquer au préalable à quoi ressemble un art sans contrainte, sans quoi la distinction entre art et non-art devient tout simplement impossible. Lorsque Danto écrit que la caractéristique fondamentale de l'art contemporain est son émancipation de la contrainte du goût (un point de vue que défend d'ailleurs déjà Duchamp), il évoque là une contrainte purement extérieure, imposée par une société encore soumise à des impératifs sociaux, moraux ou autres. Si l'art d'aujourd'hui est donc devenu plus libre en se démarquant de tels impératifs, sans pour autant perdre son statut d'art, il doit en revanche subsister nécessairement une contrainte *intérieure* pour que le concept d'«art» se distingue des autres, ou alors il faudrait que le terme désigne dorénavant quelque chose de radicalement différent de celle que l'on entend traditionnellement par «art».

On a assisté avec Duchamp, puis avec Warhol et Beuys (entre autres) à une extension considérable du champ sémantique du terme «art», impliquant à terme la contestation radicale de la différence entre art et non-art, au point qu'il est quasiment impossible aujourd'hui de dire de tel objet s'il est d'art ou non. Une telle situation montre la difficulté pour Danto de concilier une ontologie de l'œuvre d'art contemporaine (consistant donc à dire ce qu'il est) avec l'affirmation que l'art est devenu le lieu de l'expression de tous les possibles, ce qui revient d'une certaine manière à dire que le terme d'«art» enveloppe dorénavant toutes sortes de choses et de domaines qu'auparavant il n'intégrait pas et à insister aussi sur l'impossibilité de prédire ce que l'art pourrait devenir dans le futur. La question cruciale reste, à mon sens, de savoir s'il est possible de parler d'art, sans que ce concept soit sous-tendu par un ou des critères.

Dire, comme Danto, que pour résoudre le problème de la disparité des œuvres, il suffit de «rendre compatibles tous les genres d'art par le biais d'une

¹⁹ Cité par H. BELTING, *op. cit.*, p. 87

relativisation de la notion d'art» (p. 265), me paraît accorder trop, trop vite. En procédant ainsi on ne résout pas des questions difficiles telles que la place à accorder à la peinture du dimanche, à l'art brut ou à l'art de masse. De plus, il me semble qu'en prônant une position relativiste quant au choix des critères de l'art (une position peut-être incompatible avec l'affirmation de la p. 147 selon laquelle Danto veut défendre «le point de vue que l'art est éternellement le même»), on finit par considérer chaque œuvre comme une sorte d'absolu, de *singleton*.

Mais si l'art n'est désormais plus constitué que de *singletons*, il ne sera pas possible de dire à quoi ressemble une quelconque « histoire » de l'art, car il n'existe pas d'histoire pour des objets absolument singuliers, tout juste le constat de leur juxtaposition. Et s'il n'y a plus d'histoire de l'art, la notion même d'art après la fin de l'art ne veut plus dire grand-chose, étant donné qu'elle n'existe précisément que par rapport à une histoire qui la précède, dont elle est issue et qu'elle exprime encore, tout en la niant.

Le concept d'art, selon lequel «tout est possible au sens où toutes les formes sont à notre disposition» (p. 290), pourrait n'être alors qu'une housse vide, une baudruche que l'on agite devant toutes les créations qui trouvent une légitimité dans le simple fait d'être l'expression d'une possibilité plastique. Une telle attitude, dont le but avoué est de tenter de saisir à quoi peut ressembler l'art de demain en en imaginant «les formes de vie futures» (p. 295) est sans doute plus stimulante que les jérémiaades convenues qui déplorent, elles aussi, la fin de l'art en se lamentant sur la disparition des grands maîtres d'autan, etc. Curieusement les deux diagnostics, apparemment opposés, se rejoignent pourtant dans leur certitude que l'art est fini : il se pourrait alors que ce postulat ne soit pas le meilleur point d'attaque pour une réflexion qui tente de décrire à quoi pourrait ressembler l'art de demain.