

## Arthur DANTO du moderne au contemporain

Le philosophe américain Arthur Danto (1924 – 2013) a consacré de nombreux ouvrages à l'art, dont les plus connus sont *La Transfiguration du Banal*, et *Ce qu'est l'Art*. Ses thèses, nombreuses, évolutives, mais toujours imaginatives, son sens de l'humour et son talent pour concevoir des expériences de pensée en apparence farfelues mais philosophiquement rigoureuses, en font un des philosophes les plus stimulants dans un domaine où, malheureusement, austérité et obscurité semblent être la règle.

Danto, peut-être parce qu'il était lui-même peintre amateur, s'est très vite opposé aux théories dominantes dans les milieux universitaires américains où, à l'inverse de la France, l'influence de Wittgenstein demeurait très forte. Les thèses les plus répandues étaient que l'art est un concept au mieux ouvert, au pire complètement indéfinissable, en tous cas échappant au champ de la philosophie. Les écoles contextualistes ou institutionnalistes, à la suite du philosophe George Dickie, considéraient qu'est art ce qu'un certain milieu décide de reconnaître pour tel. Ce milieu, dans les pays occidentaux du moins, est le « monde de l'art », c'est-à-dire les musées, les galeries et les critiques d'art. Au XVII<sup>ème</sup> siècle il se serait agi de la cour du Roi et des grands princes, au XVI<sup>ème</sup> siècle de la Papauté et des principaux cardinaux, etc... Aujourd'hui il faudrait sans doute citer toutes sortes de rapaces d'un nouveau genre, les « influenceurs » d'internet, les curateurs de

biennales, les conseillers en investissement de Sotheby's et les banquiers de Wall-Street. C'est eux qui définissent ce qu'est l'art selon des codes et des modes qui leur sont propres.

Danto, à l'inverse, pense qu'il doit être possible, par le moyen d'investigations particulières, de cerner des critères ontologiques de ce qui caractérise une œuvre d'art, ontologiques donc universels. Et si l'on parvient à savoir ce qu'il faut pour qu'un objet soit un objet d'art, alors il y a des chances pour sache aussi ce qu'est l'art.

Danto est donc considéré comme un philosophe essentialiste, bien qu'il emprunte parfois aux thèses contextualistes, quand elles présentent, pour sa démonstration, un intérêt.

### Principes directeurs :

Trois grands principes sont développés par Danto dans les livres que je viens de citer :

1°) Il est possible de définir des critères ontologiques de l'œuvre d'art, donc relevant de son essence même, ce qui revient à la distinguer des objets du monde ordinaire, du banal. Cette idée qui est le but même de sa recherche, s'oppose en fait à une conception de l'art qui ne serait qu'épistémologique, fondée sur un *connoisseurship* et une analyse descriptive.

2°) Les critères ontologiques qu'il s'agit de trouver ne doivent pas se borner à une analyse perceptuelle des propriétés de l'objet. Il s'agit

d'une thèse plus étonnante qu'il n'y paraît, car, si l'on y réfléchit bien, la quasi-totalité de la littérature sur l'art consiste précisément à analyser les propriétés perceptuelles des objets d'art. Tel tableau sera décrit et analysé pour en dégager les qualités qui le distinguent d'un autre tableau plus médiocre, moins bien exécuté etc... Idem pour un concerto de Bach ou une statue égyptienne. Mais il s'agit là d'analyses épistémologiques, stylistiques ou scientifiques. Pas de philosophie.

Danto prend pour exemple la série *Boîte Brillo* qu'Andy Warhol a exposée en 1964, au tout début de sa carrière. Son raisonnement est le morceau de bravoure d'Arthur Danto, une analyse qu'il a reprise et déclinée toute sa vie. *Boîte Brillo* était à ses yeux un objet philosophique idéal car dénué de toute propriété permettant de le distinguer d'un objet ordinaire, du *lebenswelt*.

*Boîte Brillo*, pour mémoire, est la reproduction absolument à l'identique, mais en contre-plaqué, d'une boîte Brillo du commerce, c'est-à-dire une caisse en carton cubique contenant des sachets de poudre à récurer de la marque Brillo. Warhol avait choisi cette marque plutôt qu'une autre parce qu'il trouvait le logo coloré particulièrement réussi. C'est-à-dire qu'à ses yeux il était *beau*. Ce point a son importance car c'est ce qui distingue non seulement *Boîte Brillo*, mais aussi toute l'attitude esthétique d'Andy Warhol de celle de Marcel Duchamp.

Marcel Duchamp, plus radical que Warhol mais surtout féroce anti-esthétisme, avait exposé vers 1915/1917, sans succès aucun, ce qui peut se comprendre, divers « Ready-Made » dont *Fontaine*, un urinoir en céramique posé à l'envers, ainsi qu'un égouttoir à bouteilles métallique. On était en pleine période Dada, le surréalisme pointait son nez et Duchamp entendait, par ce manifeste, renverser le principe cardinal de l'art qui, depuis les Grecs, est la poursuite du Beau. Rien de moins.

Boîte Brillo est aussi un objet du *lebenswelt*, mais la démarche de Warhol, à l'inverse de celle de Duchamp, est hyper esthétique. Il s'agit de montrer que les objets ordinaires, populaires, ceux de la société de consommation, sont le nouveau Beau. Ils méritent donc d'être élevés au rang d'œuvres d'art et d'être exposés comme tels dans une galerie branchée. Cette nouvelle esthétique, l'esthétique Pop, portée par des créateurs jeunes, presque adolescents, s'opposait frontalement à l'art officiel de l'époque, cérébral et torturé, tragique même, des Expressionnistes Abstraits, les Pollock, Rothko et autres De Kooning. Génération marquée par la guerre.

L'exemple de Boîte Brillo montre que deux objets peuvent être perceptuellement identiques, alors que l'un est une boîte en carton du commerce alors que l'autre est une œuvre d'Andy Warhol. L'exemple est extrême, certes, mais il est surtout exemplaire, car si rien ne distingue une boîte en carton d'une œuvre d'art, où se trouve la qualité ontologique, philosophique qui fait la différence ? Où faut-il la chercher ?

3°) Les critères ontologiques ne doivent pas intégrer des jugements de valeur ou des appréciations esthétiques.

À aucun moment Arthur Danto ne nous dit si, personnellement, il trouvait les « sculptures » *Boîtes Brillo*, belles, jolies ou laides. Là n'est pas la question.

Les critères du beau et du goût, qui ont fait l'objet de tant de discussions depuis Kant, Baumgarten et Hegel jusqu'à Oscar Wilde, sont, nous dit Danto, des notions philosophiquement indiscernables. Elles échappent au jugement philosophique qui consiste à dire, dans ce domaine, si un objet est une œuvre d'art, et non pas si un objet est beau.

Ces principes étant posés Danto distingue trois critères, plus un quatrième qui n'est à mon sens qu'un approfondissement du troisième - je dirai pourquoi - qui, s'ils sont réunis permettent selon lui d'affirmer qu'un objet est une œuvre d'art.

### **Les caractéristiques ontologiques de l'œuvre d'art :**

Je viens de dire qu'Arthur Danto a défini trois, voire quatre critères ontologiques pour cerner le concept d'œuvre d'art. Ce concept, faut-il le préciser, recouvre toutes les formes d'« objets » d'art, y compris les objets abstraits que sont les mélodies musicales par exemple. Cependant il est un autre critère auquel Danto n'a pas pensé : Il doit s'agir d'un objet créé, identifié ou imaginé par un être humain.

Il est malheureux que Danto n'ait pas vécu assez longtemps pour assister à l'émergence des « œuvres d'art » créées par l'intelligence artificielle d'un ordinateur. Ces œuvres, désormais, sont disputées à coup de millions de dollars, et la presse les qualifie d'œuvres d'art. Mais en sont-elles ? Quel sujet excitant cela aurait été pour l'intelligence parfaitement naturelle, elle, de Danto ! La philosophie classique distingue, depuis le dix-huitième siècle, diverses sortes de beauté, divisées plus généralement en beauté naturelle et beauté artificielle. La beauté des couchers de soleil, des paysages, des cristaux, des insectes d'un côté, et la beauté des œuvres de l'esprit de l'autre.

Soit. Cependant, Danto a pris soin de le préciser, ce n'est pas l'esthétique qui qualifie l'objet d'art. On peut se demander, effectivement, si la

beauté des images créées par ordinateur relève de la beauté naturelle (l'ordinateur est une machine) ou de la beauté artificielle (c'est toujours un être humain qui a conçu le programme). Les frontières, sans doute, vont devenir de plus en plus floues à mesure que les ordinateurs, de plus en plus sophistiqués, vont gagner en autonomie, voire fabriquer selon des critères purement algorithmiques des générations de sous ordinateurs programmés par leurs géniteurs artificiels sans aucune intervention humaine. La filiation avec le concepteur humain initial du programme se fera de plus en plus ténue à mesure que les générations de bébés ordinateurs, c'est-à-dire en fait de sous programmes, se multiplieront et gagneront en puissance. Quoi qu'il en soit ce n'est pas sur une base esthétique que l'on peut juger si un ordinateur crée un objet qui répond aux critères nécessaires et suffisants de l'œuvre d'art. Je me propose donc de mettre à l'épreuve de la théorie de Danto ces fameuses images informatiques et nous verrons si elles passent le test. Ce faisant ce sera la théorie elle-même qui sera testée.

1°) Une œuvre d'art signifie toujours quelque chose, elle est investie par son concepteur d'une intentionnalité, d'un sens :

C'est le concept d'« *aboutness* », le premier critère identifié par Danto.

L'œuvre d'art se distingue d'un objet ordinaire en ce sens qu'elle est toujours *au sujet* de quelque chose. Elle renvoie à quelque chose. Il y a une intentionnalité en œuvre dans l'œuvre, donc une signification qu'elle manifeste (de façon souvent nébuleuse, parfois explicite). Et même si, comme dans le cas du porte-bouteilles de Duchamp, l'objet est

là pour s'opposer à toute forme d'esthétisme, le fait même qu'il revendique son absence de sens est déjà du sens.

L'art fait toujours entrer un objet dans le monde de la signification. Il est toujours à propos de quelque chose d'autre que ce qu'il est matériellement (une toile enduite de pigments, un bloc de marbre, une suite de notes etc...).

Je ferai plusieurs observations à propos de cet *aboutness* :

- Le fait que l'artiste ait le désir explicite de signifier quelque chose de précis ou bien rien n'entre pas en ligne de compte à ce niveau. Il fait de toutes façons entrer sa création *dans le monde de la signification*. Ce monde, je vais y revenir, c'est déjà le monde de l'art, c'est-à-dire ce surmonde qui était tellement cher à Malraux.

Cependant il faut reconnaître que cette question de la signification, qui est au cœur de l'art selon Danto, pose problème. Nombre de peintres ne veulent rien signifier du tout, ils veulent peindre. Demandez à la plupart des artistes ce qu'ils veulent signifier, ils n'en savent rien du tout. L'art qui signifie quelque chose c'est l'art à programme, l'art religieux, politique, l'art de cour, l'art révolutionnaire etc... Quand l'art s'est éloigné du religieux pour privilégier la beauté, il s'est mis à représenter, et non plus signifier. Et quand l'art a cessé de représenter, la signification est devenue nébuleuse. Quand Monet peint un paysage il emploie des moyens expressifs pour incarner sur la toile sa vision de la beauté. Il ne cherche pas à signifier quelque chose, il veut que *son œuvre* signifie quelque chose, car la beauté est porteuse de sens. C'est l'art qui dit quelque chose, pas l'artiste.

Dans *La Tête d'Obsidienne*, Malraux fait parler Picasso. Et que dit Picasso ? Qu'il n'est jamais parvenu, pas une seule fois, à peindre ce qu'il voulait. C'est la peinture qui peint. « *Personne ne peut parler de la peinture. Je peux parler de Van Gogh. Peut-être. Pas de peinture. Elle me fait faire ce qu'elle veut* » (C'est moi qui souligne)

C'est peut-être ce qu'Arthur Danto entendait, mais il serait plus juste de dire, me semble-t-il, que l'artiste, ne veut rien signifier lui-même, il désire, il espère que son œuvre signifiera pour lui sa vision du monde. Il ambitionne, il espère que son œuvre sera suffisamment réussie pour entrer dans le monde de la signification. Sa vision du beau étant le moyen par lequel il charge le monde de signification, il espère que son œuvre exprimera cette vision. C'est ainsi qu'elle signifiera.

- Nul besoin que sa « création » soit un objet manufacturé par lui, ni même manufacturé du tout. Un galet sur la plage est un galet sur la plage. Mais si je ramasse ce galet pour quelque raison que ce soit, même pas nécessairement esthétique, et le présente au monde comme une œuvre d'art, je le fais *ipso facto* entrer dans le monde de la signification. Plus précisément je deviens son concepteur en tant qu'œuvre d'art (alors que son concepteur en tant qu'objet était la nature). « Ceci n'est pas un galet » dit le galet, paraphasant Magritte. « Ceci n'est pas une boîte Brillo » dit *Boîte Brillo* de Warhol. En revanche si je choisis de ce même galet pour caler ma voiture, à aucun moment ce galet n'est entré dans le monde de la signification.
  
- Cette attribution de sens doit être distinguée des autres formes d'attitudes esthétiques, par exemple devant les beautés de la nature, un coucher de soleil etc., qui peuvent être porteuses de

sens mais à aucun moment n'aboutissent à la création d'une œuvre d'art. Le fait d'admirer un galet sur la plage parce qu'on le trouve beau est une attitude esthétique. Le fait de le ramasser est la prolongation de cette appréciation esthétique et peut-être, en germe, le début d'un geste artistique. J'ai élu ce galet parce que j'y vois quelque chose qui n'est pas simplement de l'ordre de la beauté. Si je place ce galet sur une étagère pour l'admirer il se peut que ce ne soit qu'une prolongation de mon appréciation esthétique, il se peut aussi que, dans mon esprit, je l'ai déjà fait entrer dans le monde l'art, que je l'ai déjà investi d'une portée symbolique, même confuse. Je peux l'en priver d'ailleurs à tout moment et le ravalier au rang de caillou pour caler un meuble. Je cale alors mon meuble avec un caillou que je trouve joli, pas avec une œuvre d'art.

- L'attribution de signification n'est pas le privilège des artistes, loin de là. Toute personne qui regarde un objet quelconque comme un objet d'art fait de cet objet un objet d'art, elle l'investit d'un sens, ou du moins le croit digne d'être investi de sens. Elle est donc conceptrice de l'objet d'art, en le sortant du champ des objets ordinaires. (Ce qu'elle ne fait pas quand elle se contente de l'apprécier esthétiquement comme un bel objet). Pour cette personne cet objet n'est plus une simple jolie chose, il a pris sens en s'insérant dans une forme d'art.
- Nonobstant ce que je viens de dire, il faut reconnaître qu'il y a toujours une forme de valeur créative, mais en creux, dans le regard esthétique, et ce surtout, c'est le plus troublant, lorsqu'il porte sur des objets qui ne pourront jamais accéder au statut ontologique d'œuvre d'art parce qu'il leur manquera toujours un

des critères que Danto a définis (les couchers de soleil, les faits de la vie en général). C'est ce qui fait que certains artistes seront toujours en désaccord avec Danto dans la mesure où, par exemple, ils proclament que tout est art, que le simple regard esthétique suffit à métamorphoser en art tous les aspects de la vie etc... Le regard esthétique, la simple admiration réceptrice semble être comme une tentative avortée de faire accéder la vie au rang d'œuvre d'art. Admirer un coucher de soleil est une activité purement extatique et esthétique, c'est le fait de se laisser baigner et absorber par la splendeur radieuse du monde. Cette admiration prend toujours sens en nous, comme toute activité intellectuelle et esthétique profonde. Elle se connecte avec le riche tissu de notre vie, y décelant mille échos. Mais il arrive aussi que l'on souhaiterait que cette splendeur ait pris un sens autre, supérieur, et que ce coucher de soleil n'ait pas été qu'un simple coucher de soleil, phénomène atmosphérique, astronomique, où l'homme prend bien peu de part, mais qu'il ait été *une œuvre d'art*. L'admiration devant la beauté du monde est comme la nostalgie d'une œuvre qui ne sera jamais. L'artiste est peut-être celui qui ne veut pas que cette nostalgie gagne la partie, qui veut que l'œuvre advienne.

Je crains que notre image créée par ordinateur ne rencontre quelques difficultés à passer ce premier test. Dans 2001 Odyssée de l'Espace, le super-ordinateur Hal est tellement sophistiqué qu'il se plaît à regarder des dessins faits par les membres de l'équipage et à les juger esthétiquement. Il aurait très bien pu concevoir des œuvres et les imprimer comme les ordinateurs d'aujourd'hui pour les comparer à des œuvres humaines. Quelle aurait été leur intentionnalité ? A quel surmonde auraient-elles renvoyé symboliquement ? Nous sommes en

2021 mais les ordinateurs n'ont toujours ni âme ni personnalité propre qui pourrait être la source d'une supposée intentionnalité.

Nous pouvons, nous humains, porter un regard esthétique sur des œuvres d'ordinateur. Cela, en soi, ne suffit pas à en faire des œuvres d'art, comme le fait d'admirer un galet sur la plage n'en fait pas une sculpture. L'appréciation esthétique est un effort de connaissance, un travail épistémologique. Ce n'est pas un travail artistique.

Mais rien n'interdit non plus à quelqu'un de se saisir d'une « œuvre » d'ordinateur, simple objet, et de la proclamer œuvre d'art, renouvelant le geste d'Andy Warhol et de tant d'artistes depuis. Ce faisant il l'élève au rang d'œuvre d'art, et s'élève lui-même au statut de concepteur de cette œuvre. L'ordinateur, en tant que machine faite de métal et de circuits imprimés fait partie de ces choses qui produisent d'autres choses, comme la mer produit des galets. Sauf à prouver que les ordinateurs ont une âme, rien ne distingue ontologiquement leur production d'un cristal de roche ou d'un galet car cette production est dépourvue d'intentionnalité *de la part de son créateur*. Le véritable créateur est donc le détenteur, le concepteur de l'intentionnalité, non le concepteur de l'objet matériel (ce que les ready-made nous ont révélé génialement).

On pourrait objecter que l'œuvre de l'ordinateur n'est pas l'objet matériel, la planche imprimée en couleurs, mais le concept même de cette planche, l'agencement des couleurs et des lignes tel que voulu par le programme. Cette objection se heurte à la même réponse. Il n'a jamais été dit que l'œuvre se résumait à l'exécution matérielle d'une idée, bien au contraire c'est en fait le concept lui-même qui est l'œuvre, toute œuvre est œuvre de l'esprit avant de s'incarner dans un tableau, une musique ou un dessin. Et sauf à prouver que les ordinateurs ont un esprit, il est difficile d'imaginer qu'ils pensent des concepts.

Le cas semble donc plié pour les ordinateurs, inutile de développer plus avant.

Entièrement différente, bien entendu, est la situation des artistes qui *utilisent* des ordinateurs, mais qu'en est-il de la production « artistique » des singes ou des éléphants qui peignent avec des couleurs acryliques et des pinceaux ? Ont-ils l'intention de créer de l'art ? Prennent-ils simplement plaisir à manier des couleurs ? Reproduisent-ils mécaniquement un modèle contre récompense ? Je ne m'y connais guère en psychologie animale mais je crains que le concept d'art ne leur soit pas familier. Ils ont certes l'intention de créer quelque chose, il est probable qu'ils y prennent plaisir, et même possible, car ce sont des animaux extraordinairement proches de nous, qu'ils soient sensibles à la beauté. Mais la volonté de barbouiller quelque chose avec des couleurs n'est pas l'intentionnalité au sens que Danto lui donne, l'*aboutness*, qui est de voir un barbouillage comme faisant partie, *per se*, d'un autre monde, celui de l'art. Les barbouillages de Cy Twombly ou d'Antonin Artaud sont de l'art, pas ceux de Jumbo l'éléphant.

2°) Cette signification est incarnée

Par voie de conséquence de l'*aboutness* la propriété signifiante qui initialement était propre à son créateur devient une propriété ontologique de l'objet. L'objet, désormais, manifeste une intention, et dit

que cette intention est d'ordre artistique (et non pas professorale, industrielle, financière, linguistique etc...).

La plupart des objets d'art revêtent très explicitement un ou plusieurs niveaux de signification, songeons aux portraits de cour, par exemple. Lorsque Wellington gagnait une bataille, il demandait à Goya de rajouter ses nouvelles décorations sur son portrait. Goya s'exécutait et ajoutait donc un nouveau niveau de signification à l'image ostensible de la gloire de Wellington.

Les signes, les symboles, les gestes, nous dit Danto, aussi ont une signification. Mais l'œuvre d'art s'incarne nécessairement dans un objet, matériel ou immatériel. Danto résume souvent sa définition de l'œuvre d'art en cette formule : une œuvre d'art est une signification incarnée.

Sur ce point j'ai déjà dit qu'il ne me semblait pas que l'œuvre d'art fût toujours une signification incarnée, mais plutôt qu'elle ambitionnait, par son incarnation, de rejoindre le monde de la signification (par les moyens du style, l'expression d'une vision du beau etc...) Si cette incarnation est ratée la mélodie n'est qu'une suite de notes mal arrangées, la peinture qu'une toile couverte de couleurs, l'œuvre retombe dans le monde des objets, le banal. Sa transfiguration a échoué.

Ici se pose un problème que j'avoue avoir du mal à résoudre. L'objet en quoi l'intentionnalité du créateur ou du concepteur s'incarne peut-il perdre son statut d'œuvre d'art, c'est-à-dire cesser d'appartenir au surmonde, et rejoindre le monde banal ?

Un historien de l'art dont j'ai oublié le nom citait le cas d'un Rembrandt que l'on utiliserait pour remplacer un carreau cassé sur une fenêtre. Ce ne serait plus un Rembrandt mais une simple toile de lin pliée en quatre (pour emprunter à un titre de Jean Genet). Danto conteste cette analyse, et par un raisonnement très convainquant démontre que les propriétés ontologiques d'une œuvre sont indépendantes de l'emploi qu'on en fait. Ce serait toujours un Rembrandt, mais un Rembrandt mal employé.

Fort bien. Mais si je prends mon exemple du galet sur la plage je suis nettement moins convaincu. Imaginons que l'artiste, après avoir proclamé que son tas de galets était un œuvre d'art, et après l'avoir exposé sur la Cinquième avenue dans une galerie chic, ne soit pas parvenu à le vendre. Qu'en fait-il ? Il rend chez lui et n'ayant pas de place pour l'entreposer, disperse les galets et les jette sur la plage. Comment imaginer que les galets n'aient pas perdu leur intentionnalité, ne soient pas sortis du monde de l'art ? Certes, dans cet exemple, Danto objecterait que c'est l'artiste lui-même qui a rendu les galets au monde banal. Mais ne serait-ce pas la même chose si c'était le galeriste qui les avait dispersés dans le parc voisin ou les avait mis à la benne à ordures (ce qui se produit parfois). Si, bien sûr, sinon comment pourrait-on distinguer un galet qui aurait ontologiquement conservé ses propriétés philosophiques d'un galet ordinaire ?

Ce petit point n'est pas sans importance, indépendamment du fait que c'est le sort de toutes les œuvres humaines que de se dégrader et de finir par disparaître. Faudrait-il distinguer entre les œuvres manufacturées, comme un Rembrandt, qui demeureraient ontologiquement ce qu'elles sont indépendamment de l'emploi qu'on en fait, et seraient donc de véritables œuvres d'art, et les objets de la nature employés comme art – les galets – qui pourraient perdre leur intentionnalité *ad nutum*, comme le galet déclaré œuvre d'art puis réutilisé pour caler une voiture, et qui

n'aurait jamais, de ce fait, véritablement accédé au statut d'œuvre d'art ? Cela ne semble guère soutenable.

C'est un point qui m'intrigue car je sens qu'il touche à la nature ontologique de l'art, mais j'avoue ne pas pouvoir le résoudre pour le moment.

3°) L'objet qui incarne la signification est culturel, il s'inscrit dans un surmonde.

La signification, pense Arthur Danto, renvoie à une idéalité, le monde de l'art.

Ici Danto ne parle pas du monde de l'art de Dickie qui est l'ensemble des institutions, des musées, des critiques, mais d'une idéalité qui est en fait la culture d'une époque. Cette culture tout artiste en est plus ou moins imprégné, c'est son idéalité personnelle, qu'il s'agisse de la culture de son clan, de sa classe sociale ou de son village.

En créant quelque chose l'artiste fait entrer sa création non seulement dans le monde de la perception sensorielle, mais aussi et surtout dans le monde des concepts de son temps que l'artiste a intégrés, rejetés, renouvelés, mais auxquels il ne peut échapper. C'est le monde de l'art. Un objet d'art se positionne toujours métaphoriquement par rapport au monde de l'art. Il ambitionne de lui appartenir. Il est donc toujours un objet culturel.

En fait c'est la signification investie dans l'objet incarné qui fait sortir ce dernier du monde banal pour le faire entrer dans le surmonde culturel. L'objet d'art figure mais aussi trans-figure.

Ici Danto se démarque nettement des contextualistes pour qui c'est le contexte qui dit ce qu'est l'art. Pour lui le regard esthétique porté sur l'objet peut évoluer, certes, mais intrinsèquement, dès le moment de sa création, l'œuvre est œuvre d'art, elle appartient au monde de l'art.

J'observerai, pour aller dans ce sens, que même une personne complètement isolée, même un autiste, quand il crée, fait entrer sa création dans une idéalité. L'œuvre d'art a donc *son* monde de l'art, avant d'ambitionner rejoindre *le* monde de l'art. Cette atmosphère d'art qui entoure l'œuvre d'art, elle l'affirme et le révèle. Toute œuvre fait partie d'une sorte de rêve. Le dessin scotché sur les murs de la maternelle nous dit : « ces barres de couleurs ne sont pas des barres de couleurs, elles sont une maison ». Mais l'enfant qui nous montre son dessin nous dit : « ma création est un rêve, c'est de l'art. » Le galet exposé dans une galerie dit « je ne fais plus partie de la mer ». Nous sommes de plain-pied dans le surmonde de Malraux.

Le monde de l'art institutionnel peut ensuite adouber l'objet ou non, lui apporter son interprétation, mais il s'agit d'un métalangage, d'un discours. L'objet, lui, a été créé œuvre d'art. Il s'affirme objet de culture.

Cette incarnation du sens en objet d'art, de la signification en œuvre, présente, affirme Danto, une parenté, une identité de structure même, avec la métaphore. Danto présente ce trait comme étant une quatrième condition nécessaire à toute œuvre d'art, et il pense avoir identifié ici le point nodal de sa théorie.

La structure de tout objet d'art est la même que celle d'une métaphore (ce qui ne signifie pas que l'art soit toujours métaphorique). Métaphore signifie transporter ailleurs. Une métaphore est donc une figure de langage par laquelle on attribue la qualité d'une chose à une autre chose,

suggérant ainsi qu'elles ont cela en commun. Elle emploie un langage littéral pour exprimer une idée figurée.

C'est ainsi que l'œuvre nous dit toujours qu'elle est d'un autre monde. (En réalité elle nous dit surtout qu'elle est *un* autre monde. Je ne suis pas un simple bloc de marbre je suis un artefact. Ensuite elle affirme s'élever au rang de sculpture, c'est-à-dire un artefact porteur de sens. Je fais partie du monde de l'art).

L'art ne se contente pas d'être à propos de quelque chose (son aboutness). Il renvoie au surplus à un surmonde avec lequel l'objet incarné prétend posséder des qualités communes.

Danto ajoute cette caractéristique aux précédentes qualités énumérées parce que c'est par elle que son édifice ontologique parvient à cerner ce qui, au-delà de l'objet d'art, est propre à l'art lui-même. L'art devient est une version métaphorique, transfigurée, du réel. L'idée lui est-elle venue de Malraux, je l'ignore. Mais Malraux parle de transcendance, terme que Danto, en philosophe analytique évite d'employer. Quoi qu'il en soit il ne s'agit pas à proprement parler d'une condition nouvelle mais plutôt d'une explication du point numéro 3) Si l'œuvre d'art s'inscrit dans une idéalité c'est parce qu'elle prétend métaphoriquement posséder les qualités de cette dernière.

Comme la métaphore trans-porte le sens initial d'un mot en sens figuré d'un autre mot, l'œuvre d'art trans-figure les objets du banal pour les faire rejoindre le monde de l'art.

Alors qu'est-ce que l'art Monsieur Danto ?

Pour nous résumer, Arthur Danto voit l'objet d'art comme une signification incarnée qui puise son sens dans une idéalité culturelle.

Pour ma part je me sens peu à l'aise avec cette idée un peu nébuleuse d'une signification qui chercherait à s'incarner. Nous avons un triangle. L'artiste a d'abord *une pensée*. Cette pensée, effectivement nécessite de s'incarner. L'artiste, d'ailleurs, pense en incarnation : le peintre en couleurs, le musicien en sons qu'il incarne en notes. Et puis il y a cette idéation qu'est le monde de l'art, qui à mes yeux se distingue du monde des signes en ce qu'il impose mille contraintes plus lourdes que celles auxquelles doivent obéir les signes. Le portrait peint par Goya n'est pas seulement significatif des victoires de Wellington, il est aussi suprêmement beau.

Tout le travail de l'artiste est d'essayer d'extraire son œuvre du banal pour qu'elle rejoigne le monde de l'art. Si elle est riche en significations mais moche, c'est raté. C'est tout le problème du roman qui peut être riche sur le plan de la signification, parfait sur le plan de la syntaxe, du style même, mais ne pas être beau.

Je définirais donc l'œuvre d'art, en m'appuyant sur l'édifice de Danto, comme une pensée qui s'efforce, en s'incarnant, de rejoindre le monde de la signification. L'art lui-même étant, selon la définition d'Hegel, la *réalisation sensible de l'absolu*, cela revient à dire que cette pensée rêve, par son incarnation, d'atteindre une forme d'absolu.

La plupart des œuvres d'art, cela ne fait pas de doute, sont surchargées de signification. Rothko ne disait-il pas que l'abstraction est « *tout contenu* » et Morandi que « *rien n'est plus abstrait que le réel* » ? Mais même une œuvre classique, disons de Poussin, surchargée de symboles

et de références à l'Antique, dit sa signification d'une certaine manière, qui est la manière du peintre, son style, sa voix. C'est cette manière qui la distingue d'un peintre de la même école mais plus médiocre. Elle nous dit le monde absolu du Beau dont rêve Poussin. Elle tend à cet absolu qui est artistique, et non pas sémantique.

C'est une curieuse chose, quand on y réfléchit, qu'il faille nécessairement s'incarner pour atteindre l'absolu, passer par l'imperfection pour atteindre la perfection, devenir corruptible pour atteindre une forme d'immortalité. Il n'y a pas d'immortalité, nous dit l'art, il n'y a que des formes de l'immortalité.

*La vérité est que l'art doit être l'écriture de la vie*

Comment ne pas penser à cette phrase de Manet quand on regarde les fresques qui couvrent du sol au plafond les petits temples ruraux de l'Isaan, en Thaïlande ? L'Isaan est la province la plus rurale de la Thaïlande, les élites de Bangkok diraient la plus arriérée. Pourtant c'est sans doute là qu'on trouvera l'art le plus authentique, nous verrons ce que j'entends par là.

Je regarde les très belles photos que mon ami Frédéric Gloor a prises dans ces temples campagnards.

Tout un imaginaire s'y déploie, un bestiaire qui n'a rien à envier en espièglerie à nos chapiteaux romans. On est dans l'enluminure aussi, la tapisserie de Bayeux. Parfois chez le Facteur Cheval. Toujours dans la vie. Femmes-fruits, petites sœurs de celles peintes par Jérôme Bosch. Monstres-lapins, anges-escargots. Un Bouddha enfantin prêche des

fauves comme Saint François prêchait les oiseaux. La vie du Bouddha se mêle à l'épopée du Sinxai, sorte de Râmâyâna venu du Laos voisin.

Je m'interroge. Qui a peint ces fresques ? Des paysans illettrés ? J'en doute. Des fresquistes itinérants ? Peut-être. Des moines ? Sûrement pas, trop de grivoiserie. Frédéric me répond d'une pirouette : « En Isaan ce sont les artistes qui travaillent aux champs ! »

Il y a l'art des fous, qui interroge notre propre folie. Il y a l'art des réfractaires, des isolés, des prisonniers, l'art sauvage et l'art hanté. L'art déviant. Ce sont ces arts méprisés qui sont la source vive de l'art. J'ai tenu entre mes mains des cartons peints par un prisonnier du goulag. Ils me brûlent encore quarante ans plus tard.

L'artiste est toujours quelqu'un qui ouvre les yeux sur une forme de surnaturel qui est en lui. L'art naïf peut être authentique, c'est celui du Douanier Rousseau. Il peut aussi être niais, parce qu'un peu trop naïf pour être honnête.

Dans les temples de l'Isaan tout est imaginaire, c'est-à-dire que tout est vrai.

Fin 1975 André Malraux qui se meurt d'un cancer décide de partir pour un long et éprouvant voyage en Haïti. Pourquoi cet homme éminent, d'une érudition immense, grand amoureux de l'Inde, se lance-t-il subitement dans cette expédition qui va le mener dans un village reculé des montagnes haïtiennes, à la rencontre de paysans illettrés ?

Je me le suis longtemps demandé mais je crois que la réponse peut se lire en filigrane dans son dernier ouvrage, l'Intemporel, où il analyse ce qu'il a découvert chez ces gens.

Quelques années plus tôt quelques paysans se sont mis à peindre. Le fait est déjà rare car, comme l'observe Malraux, il n'existe aucune tradition de peinture dans aucun pays d'Afrique noire, ni aucune colonie noire, à l'exception, justement, d'Haïti, où s'est développé un art naïf, essentiellement à destination des touristes américains.

Une petite communauté de paysans s'est formée, avec le temps, qui se nomme elle-même Saint-Soleil.

Malraux a toujours professé que l'art ne naissait jamais de la vie, il ne pouvait naître que de l'art. C'est à la suite d'une série plurimillénaire de métamorphoses que l'art, toujours, renaît de l'art et rassemble ses morceaux tel Osiris démembré. La Métamorphose c'est la vie de l'Art dans le temps. Elle modifie l'art, comme elle a modifié Van Gogh en le muséifiant, mais elle lui offre aussi de nouvelles vies dans l'imaginaire des hommes.

Or, en Haïti, Malraux n'a pas trouvé de quel art leur art était né. Saint-Soleil est né spontanément chez des paysans illettrés qui n'avaient jamais vu un tableau de leur vie, ne serait-ce qu'en carte postale. Ils expliquent leur création (pourquoi cherchons-nous toujours des causes ?) en niant en être les auteurs. Ce sont les *loas*, les esprits qui peignent. Ils ne se reconnaissent donc pas « artistes », et pour eux un « tableau » est la toile vierge, et non l'œuvre finale qui n'est pas à eux, et que d'ailleurs ils ne vendent pas.

Guillaume Dustan m'avait dit un jour : « Mais Olivier, la transe, ce n'est pas du paranormal, c'est du parablanc ». Saint-Soleil peint. Et ce qu'il peint, Malraux le constate tout de suite, n'est ni l'art naïf qui se vend en ville, qui représente des scènes de la vie quotidienne, ni le Vaudou. Ils sont de culture vaudou, mais ils ne peignent pas le Vaudou. Ce qui a émerveillé Malraux c'est qu'ils se sont mis à peindre un surnaturel *dont*

*ils ignoraient l'existence. Ce mystère, qui est au cœur de la pensée malrucienne, s'appelle la transcendance.*

À Saint-Soleil Malraux découvre enfin un art né de la vie et non de l'art. C'était sans doute un démenti à l'une de ses théories, il se garde bien de l'écrire, mais je suspecte qu'il était venu, tout malade qu'il était, pour comprendre cela.

« *Le laid peut être beau, le joli jamais* ». Paul Gauguin

On a bien compris que le jugement esthétique est un métadiscours au sujet d'un objet qui, de toutes façons, proclame déjà, en lui-même, appartenir à un surmonde.

Cependant le Beau, au même titre que les autres intentions de l'artiste (désir d'incarner un concept, manifester sa foi, célébrer les mérites d'une religion, d'un grand personnage ou de soi-même, jouer esthétiquement avec des formes et des couleurs etc...) ne dépend pas exclusivement du jugement extérieur. Il procède aussi de l'intentionnalité intime de l'artiste, voire de son monde psychique, qui a intégré sans doute les modes de son temps mais peut aussi vouloir s'en démarquer. C'est dans ce sens que je comprends ce que Danto affirme quand il parle d'une

*signification* incarnée. Une pensée qui désire rejoindre le monde de la signification.

Pour ce faire l'artiste choisit de s'exprimer par le moyen particulier d'un objet d'art (et non pas en réchauffant un cassoulet en boîte ou en participant à un triathlon). Même si le monde institutionnel de la création contemporaine ignore à peu près complètement le concept de beauté - ce qui a pour effet que l'art muséal n'a jamais été aussi profond philosophiquement et aussi ennuyeux – la plupart des gens qui créent encore de l'art, amateurs dans leur garage, peintres du dimanche et artistes professionnels toutes tendances confondues, dans toutes les cultures qui s'interconnectent par internet, continuent de créer dans une perspective esthétique revendiquée.

Les objets d'art dans leur très vaste majorité, non seulement proclament leur appartenance au surmonde de la culture, mais aussi proclament que ce surmonde est beau. La voie ouverte par Duchamp n'a pas été véritablement suivie, ce qui n'est pas étonnant car elle était aporétique, immédiatement refermée sur sa propre impasse.

Je ne partage pas du tout l'idée que le beau et l'esthétique seraient des notions apparues tout récemment dans l'art occidental, grosso modo lorsque la Grèce est sortie de la pensée magique à l'époque de Périclès, et qui seraient demeurées totalement inconnues des autres peuples et des cultures du passé. Je ne parle pas du sentiment du beau, sans doute éprouvé par tous les hommes depuis l'âge des cavernes, mais du discours sur le beau, de sa conceptualisation et de son encadrement par des règles sociales.

Le discours esthétique prenait peut-être d'autres formes autrefois, il ne se distinguait peut-être pas du discours religieux, politique, de la pensée chamanique ou sacrée, mais il n'empêche que, comme les anthropologues le savent fort bien et comme Philippe Descola l'a

constaté en étudiant les Sulkas de Mélanésie, le Beau était souvent, pour ne pas dire toujours, partie prenante à l'efficacité culturelle des objets. Si l'objet était esthétiquement insatisfaisant, ou s'il se dégradait avec le temps, la disparition de sa beauté entraînait la disparition de ses pouvoirs magiques.

Ce que les Indiens Sulka entendait par « beau » derrière leur mot « beau » (*Ayar*) est évidemment difficile à apprécier si l'on n'est pas né dans une tribu Sulka. Mais cela avait à voir avec un certain chatonnement des couleurs, une satisfaction esthétique qui, par le ravissement qu'elle provoquait était garante de l'efficacité magique du rite. Nos Indiens Sulka, adoreurs de la beauté, ont élaboré dans un univers conceptuel complètement différent de celui de l'Angleterre édouardienne, une idée fort voisine de la « Forme significative » (*significant form*) popularisée par le critique d'art Clive Bell et ses amis de Bloomsbury. La forme significative est le véhicule de l'émotion esthétique pour Clive Bell, et l'émotion esthétique la condition pour qu'une forme soit considérée comme signifiante pour un Indien Sulka.

Ce que signifie le Beau, derrière le mot beau, est toujours difficile à cerner lorsque l'on ne fait pas partie de la culture où ce beau a fleuri. Qui peut vraiment comprendre la beauté du Duende s'il n'est pas Espagnol ? Cependant il suffit de contempler les frises du palais de Persépolis, un masque nègre ou une statuette précolombienne pour voir que le Beau faisait clairement partie de l'intentionnalité du créateur, et donc du surmonde dans lequel il espérait faire entrer cet objet. Le Beau était même l'objet de tous ses soins, sinon un bout de bois ou un bloc de pierre aurait fait l'affaire.

C'est Malraux qui, à mon sens, a le plus puissamment pensé le surmonde de l'art et les relations qu'il entretient avec le sacré. Il a très tôt réalisé, notamment grâce à l'apport décisif de la photographie, que l'Occident avait franchi une étape en s'ouvrant au surmonde des autres peuples, en

devenant sensible à leurs esthétiques, ce qui agrandissait d'autant son propre surmonde. Leur surmonde devenait aussi le nôtre. L'acculturation a toujours existé, depuis que les hommes commercent et se font la guerre – songeons aux splendeurs de l'architecture hispano-mauresque - mais au début du vingtième siècle c'est le monde entier qui entrait dans notre imaginaire, par le miracle de ce qu'il a appelé la Métamorphose.

La Métamorphose ce n'est pas seulement le fait que l'artiste emprunte aux esthétiques étrangères (Basquiat au Vaudou, Picasso aux masques nègres), ce sont aussi les esthétiques étrangères qui se mettent à vivre d'une vie nouvelle. Les objets d'art ont une faculté dont sont privés les hommes, celle de vivre, comme les chats, de multiples vies.

Danto me donne l'impression d'avoir raccroché « après coup » la donnée fondamentale de l'esthétique, fondamentale car essentielle à l'intentionnalité, en l'intégrant dans son concept de relation métaphorique entre l'objet et le surmonde. Bien lui en a pris car c'est cette relation, indubitablement, qui fait sortir l'objet du banal et le transfigure en objet d'art.

Pour y parvenir, nous dit-il, la métaphore fonctionne de diverses façons qui toutes on attrait au style (l'expression et la rhétorique). Là encore il semble que Danto évite comme la peste d'employer le mot beauté.

C'est donc si je comprends bien par son style que l'objet va proclamer appartenir au surmonde, être un objet d'art, et par l'effort stylistique, ce qu'on appelait autrefois la manière, que l'artiste va tenter de concevoir un objet digne d'un surmonde qu'il trouve beau. C'est le cas de l'enfant qui dessine avec des crayons de couleurs, comme de Léonard de Vinci.

Ce point est important à souligner car même si le jugement de goût ne peut être embrassé par des concepts philosophiques rigoureux, il n'empêche qu'il demeure fondamental dans la démarche créative de

l'artiste, à la source de l'objet. Les artistes conceptuels, par exemple, demeurent attentifs, fort souvent, au *design* de l'objet conceptuel.

### Venons-en à l'essence-ciel :

La dernière question que je voudrais aborder, et qui est la plus mystérieuse, à mes yeux du moins, touche à ce que j'appellerais la transcendance du Beau faute de trouver une expression plus adéquate. On a beau tourner les choses dans tous les sens et les cerner par de jolies équations, comme je l'ai fait plus haut en imitant Danto, il demeure impossible de dire pourquoi une chose est belle. Plus étrange encore comment peut-on dire qu'une chose est *plus* belle qu'une autre quand il s'agit d'une donnée non quantifiable ?

Qu'est-ce qui fait que certaines œuvres sont plus profondes, plus élevées ou plus frappantes que d'autres ? Qu'est-ce qui fait que le petit Christ aux Outrages du Caravage, récemment découvert, nous frappe par sa splendeur bouleversante, sa puissance expressive, malgré les quatre siècles de crasse qui l'obscurcissent ? Il était attribué par erreur à Ribera, peintre estimable mais conventionnel. Depuis des siècles, en dépit de la splendeur évidente de l'œuvre, le regard des experts avait été faussé par cette attribution erronée. Ils n'avaient pas vu, c'est-à-dire qu'ils n'avaient pas identifié le surmonde auquel appartenait cette œuvre de génie.

Si le monde des signes est une métaphore du monde en ce qu'elle renvoie à du sens, ce monde n'est pas un surmonde en soi. Il est un mode de compréhension du monde. Encore faut-il que la phrase devienne littérature. Le monde de l'art est donc non seulement métaphore du monde mais aussi, et surtout, monde métaphorique en soi.

Napoléon en Empereur Romain est de l'art métaphorique. Il fait partie des métaphores du monde comme un signe (le signe de la grandeur de Napoléon en l'occurrence). Mais en tant qu'œuvre d'art la sculpture nous dit : « au-delà de mon sens, qui est de la propagande politique, je possède la dignité d'une sculpture, mon monde est celui de l'art. ». Le monde de l'art se situe toujours au-delà du sens.

En vérité si toutes les œuvres d'art font partie du monde métaphorique de l'art (Burroughs disait que c'était un rêve), il en est beaucoup de mauvaises et très peu de bonnes. Bukowski, toujours mal embouché mais lucide disait qu'il voyait beaucoup de poètes « mais pas tant que ça de poésie » (*but not that very much poetry*).

Il y a en ce monde des milliards d'images, l'humanité en produit constamment, des milliards de romans, mais un seul A la Recherche du temps perdu. Alors ce qui distingue les très grandes œuvres c'est peut-être que, dans le monde métaphorique de l'art elles constituent un monde métaphorique à elles toutes seules.

Toute œuvre que nous trouvons belle, qu'elle soit géniale ou ordinaire, a cette propriété magique de nous transporter non seulement au-delà du monde banal, mais aussi au-delà du monde banal *de l'art*. Les très grandes œuvres, elles, sont des mondes en ce qu'elles ne sont pas la métaphore de tel ou tel aspect de la vie, mais de toute la vie, et de toute la mort. Elles les contiennent toutes deux, les expriment si totalement, si absolument, qu'on peut les redécouvrir cent fois et toujours y trouver de nouvelles beautés, de nouveaux sens. Ces œuvres semblent avancer avec nous dans la vie, en sorte qu'à quelque âge qu'on les médite elles demeurent toujours des métaphores de nous-même.

Leur beauté semble posséder quelque chose de parent avec cet absolu qu'un coucher de soleil suggère mais dont je disais qu'il est impuissant à l'exprimer.

Il n'y a pas de différence ontologique entre grand et petit art, Danto a raison philosophiquement, sans doute. Mais cela n'empêche pas qu'une fresque de l'Isaan peut nous charmer beaucoup plus que le plafond de la Sixtine, comme si chaque œuvre d'art, grande ou petite, que l'on trouve belle faisait écho à une part de cet absolu que notre âme, toujours narcissique, prend plaisir à reconnaître.

J'ai donc dans l'idée que si l'Enterrement du Comte d'Orgaz, La Reddition de Bréda, le dernier autoportrait du Titien, telle mouvement d'une symphonie de Beethoven, tel roman de Virginia Woolf, nous semblent appartenir à un surmonde plus profond, plus intense, c'est que ces merveilles ont plus de chance de faire écho à la *totalité* de notre vie. La vie humaine sous tous ses aspects peut, autant de fois que nous les admirions, y trouver une métaphore d'elle-même.

Olivier Fauchereau

Mai 2021

=====

