

Arthur C. Danto ou la dualité des mondes

Laure BORDONABA

Qu'est-ce qui distingue une toile vierge d'un tableau vide ? un simple objet d'un ready-made ? Quel est ce mystérieux intervalle que creuse l'art en se séparant de la vie ? Telles sont les questions que pose Arthur Danto, figure majeure de la théorie contemporaine de l'art.

L'art ou la philosophie

Réduit aux quelques dates auxquelles on a coutume de résumer une carrière, l'itinéraire intellectuel et académique d'Arthur Danto (1924-2013) a l'air on ne peut plus linéaire. Né dans le Michigan, il grandit à Détroit où il entame, grâce à la bourse qu'il obtient après avoir passé deux ans dans l'armée, des études d'art, d'histoire de l'art et de philosophie. Il achève ses études dans le département de philosophie de Columbia, commence à y enseigner dès 1951, pour ne plus le quitter qu'à l'heure de la retraite. Cette ligne droite masque pourtant une hésitation et un choix décisifs. Car ce qui conduit d'abord Danto à New York, en cette fin des années 1940, c'est moins le prestige de Columbia, que l'aura des grands expressionnistes abstraits. En effet, parallèlement à ses études puis à son enseignement, Danto est engagé, et avec un certain succès, dans une carrière artistique prometteuse¹. De son propre aveu d'ailleurs, il devient professeur en pensant que cela lui laissera le temps de travailler à son œuvre. Après s'être un peu essayé à la peinture, il se consacre essentiellement à la gravure sur bois. Ses estampes sont très influencées par l'expressionnisme allemand qu'il a eu la possibilité de découvrir dans la riche collection du Detroit Institute of Arts. Elles sont aussi portées par la vitalité de sentiment, le souci de la sincérité, l'énergie gestuelle qui, de Franz Kline à De Kooning, caractérisent l'École de New York alors dominante dans un paysage artistique américain qui, pour la première fois de son histoire, commence à se penser en centre du monde.

Peu à peu cependant, au début des années 1960, Danto a le pressentiment que ce type d'art, tourné vers l'expression de la vie, touche à sa fin. Il est en France pour une année sabbatique quand il découvre dans les colonnes d'*ARTnews* la reproduction de *The Kiss (Le Baiser)* de Roy Lichtenstein. Trouver une image qui a l'air tirée d'une bande dessinée dans une revue d'art on ne peut plus respectable lui semble fou, aussi fou, dit-il, que s'il avait appris dans le journal qu'un cheval avait été fait évêque : cette carte postale de New York le laisse d'abord sceptique, puis le rejet cède la place au doute, et finalement à la certitude que quelque chose d'inouï est en réalité en train de se passer. Ainsi, la question ouverte par le Pop Art (mais qu'est-ce donc que l'art, si *cela* peut en être ?), question qui va devenir le cœur de

¹ Danto ne s'est exprimé qu'à la toute fin de sa vie sur sa carrière artistique. Ce développement s'appuie sur : Arthur Danto, « Stopping Making Art », conférence prononcée à l'occasion de l'exposition de ses gravures à l'Université de l'Illinois (Springfield), 2009, http://artcollection.wayne.edu/exhibitions/REIMAGINING_SPIRIT.php#_edn2 ; Arthur Danto, entretien avec Zoe Sutherland, *Naked Punch*, n°14, automne 2010, (<http://www.nakedpunch.com/articles/88>).

son œuvre philosophique, est d'abord vécue, biographiquement, comme l'expérience intime de l'asynchronie et de l'irréversibilité du temps historique.

Même s'il ne l'a jamais présenté de cette manière, on peut lire l'attachement de Danto à la nouvelle de Henry James, *La Madone du futur* (1873) — attachement tel que non seulement il la cite abondamment, mais qu'il en reprend le titre pour une de ses œuvres les plus connues —, comme le souvenir de cette expérience et la tentative de donner forme au porte-à-faux : tout comme le héros de la nouvelle, qui croit pouvoir renouer avec Raphaël alors que le XIX^e siècle est en train d'inventer le *kitsch*, Danto se découvre soudain en artiste dépassé, qui croit au geste, à la profondeur et au sentiment, au moment où le Pop les dissout littéralement dans son bain d'acide ironique. Mais tandis que le personnage de James entend creuser son propre sillon temporel et sombre dans la folie et l'impuissance de sa croyance à l'éternité de l'art, l'artiste Danto perd peu à peu, dans sa prise de conscience, le goût qu'il avait jusque-là pour sa propre œuvre. Il lui apparaît assez clairement que l'art qui l'intéressait en tant qu'artiste est périmé, et qu'il n'est pas spécialement doué pour celui dont la liberté nouvelle le stimule en tant que philosophe et connaisseur. Il lui faut donc choisir entre rester un artiste des années 1950 et devenir un philosophe des années 1960. Décidé à ne pas laisser filer le train de l'histoire à laquelle il veut prendre part, Danto remise ses outils et ses gravures dans un placard.

Choisir la philosophie, comme il le fait, est alors malgré tout une autre manière de choisir l'art, de se donner la possibilité d'être artistiquement de son temps et d'entrer dans ce qu'il appelle bientôt « le monde de l'art », en y jouant un rôle de théoricien plutôt que de praticien. Danto devient pleinement philosophe, c'est-à-dire philosophe à plein temps, et philosophe qui va marquer l'histoire de la philosophie, en se saisissant d'un objet, l'art, qui ne faisait jusque-là pas du tout partie de ses préoccupations théoriques : les notions de goût et de plaisir esthétique, alors centrales en philosophie de l'art, l'ont tenu à distance de ce domaine, tant elles lui semblaient déjà poussiéreuses et inadéquates au regard de l'expressionnisme abstrait dont s'est nourrie sa propre vocation d'artiste.

Ce choix de la philosophie est définitivement confirmé par la visite au printemps 1964 de l'exposition de Warhol à la Stable Gallery, véritable scène primitive, sur laquelle Danto revient dans pratiquement chacun de ses livres, et qui donne à son œuvre ultérieure son motif principal, celui des indiscernables, incarné par les fameuses *Boîtes Brillo* qui ne sont pas, alors qu'elles leur ressemblent à s'y méprendre, les simples boîtes Brillo réelles que l'on trouve sur les rayonnages des supermarchés. Qu'est-ce donc qui fait d'une œuvre une œuvre ? Qu'est-ce que l'art ? Telle est la question par laquelle Danto devient philosophe, la question qu'il ne cesse de poser, de son article fondateur, « Le Monde de l'art »², à son dernier ouvrage qui, publié l'année de sa mort, s'intitule encore *Ce qu'est l'art*³.

Freedom Summer

Le paradoxe de cette question est que si, d'un côté, elle est rendue on ne peut plus contemporaine par le Pop Art, elle apparaît, d'un autre côté, et au même moment, dans son platonisme un peu naïf comme philosophiquement obsolète. L'originalité de Danto consiste

² Arthur Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, volume 61, n° 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, 15 octobre 1964, trad. Danièle Lories, « Le Monde de l'art », in Danièle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198.

³ Arthur Danto, *What Art Is*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2013, trad. Séverine Weiss, *Ce qu'est l'art*, Paris et Fécamp, Questions théoriques et Post-éditions, 2015. Voir la recension de l'ouvrage dans la Vie des Idées (<http://www.laviedesidees.fr/L-art-mis-en-boite.html>).

alors à vouloir rendre son actualité, et son acuité, à la question de l'essence de l'art, dans un climat philosophique hostile, dominé par l'idée post-wittgensteinienne que l'art est un concept « ouvert », c'est-à-dire qu'il n'est ni possible ni en réalité vraiment intéressant de le définir⁴. D'un point de vue philosophique, l'entreprise de Danto se situe donc, au moins dans le champ de la philosophie analytique américaine dans lequel il s'est formé et a commencé à se faire connaître, à contre-courant. Dans le même temps, il s'efforce d'épouser le présent de l'art. Il n'est donc pas question pour lui de fermer les yeux sur les bouleversements qui ont rythmé l'histoire de l'art depuis l'impressionnisme, puisque ce sont eux qui ont inspiré sa réflexion en repoussant sans cesse les limites du concept d'art, et que le dernier en date, qu'il regarde finalement comme le dernier dans l'absolu d'une histoire achevée, l'a affecté dans sa propre pratique d'artiste, jusqu'à la priver de son sens.

Le défi théorique que relève Danto est alors de tâcher d'articuler son essentialisme de principe (il y a bien quelque chose qui fait d'une œuvre une œuvre, un ensemble de critères permettant de distinguer une œuvre d'art des autres genres d'objets qui ne sont pas de l'art), avec l'historicisme qui lui est pourtant, déjà assez classiquement à l'époque, constamment objecté (la fluctuation historique des critères de définition des œuvres étant interprétée comme la marque de leur inessentialité, il ne saurait y avoir de définition « éternelle » de l'art). Il entreprend donc d'intégrer la dimension historique de l'art à sa définition, sans que pour autant cette définition devienne purement extrinsèque.

Danto pose les premiers jalons de sa thèse dans l'article qui le rend célèbre en 1964, « Le Monde de l'art ». Quelques lignes, depuis constamment reprises, retiennent l'attention : « Voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut apercevoir — une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art. »⁵ Autrement dit, il y a tout d'abord un « voir comme » qui reconnaît à une œuvre son statut d'œuvre, et qui est absolument irréductible au voir sensible. L'art n'est pas essentiellement affaire de sensation — Danto disqualifie ainsi l'« esthétique » entendue en son sens étymologique, et prend acte du détachement de l'art et de la beauté. Positivement formulée, cette assertion fait de la théorie ce qui constitue, dans les deux sens du terme, une œuvre : ce qui fait qu'elle peut être vue comme œuvre, et ce qui, avant même qu'elle soit acceptée comme telle, fait sa nature propre, son essence. D'où l'idée que, deuxièmement, le monde de l'art (celui des œuvres) est une région ontologiquement distincte du monde réel de l'expérience ordinaire, quoiqu'il puisse bien entendu le recouper matériellement ou perceptuellement.

Quand il revient des années plus tard sur ce texte, Danto souligne avec insistance sa date de publication : 1964 est non seulement l'année de l'exposition des *Boîtes Brillo*, mais aussi celle du *Freedom Summer*, l'été de la liberté, qui marque un moment décisif dans la lutte pour les droits civiques. Et Danto voit dans l'événement Warhol un écho du courant d'émancipation politique et sociale qui traverse les États-Unis. Le Pop Art donne un droit de cité artistique à des objets qui en étaient jusque-là privés, il affranchit l'art des dernières limites qui lui étaient imposées. De même, pourrait-on ajouter, le philosophe Danto s'affranchit lui-même d'une certaine esthétique analytique en se revendiquant essentialiste, et en affirmant la possibilité d'un retour, historiquement éclairé, au « Qu'est-ce que... » platonicien.

⁴ Voir notamment : Morris Weitz, « The Role of Theory in Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volume 15, n°1, septembre 1956, p. 27-35, trad. Danielle Lories, « Le rôle de la théorie en esthétique », in Danielle Lories (éd.), *op. cit.*, p. 27-40.

⁵ Arthur Danto, « Le Monde de l'art », *art. cit.*, p. 193.

Le succès rencontré par « Le Monde de l'art » est toutefois ambigu, puisque l'article doit sa fortune à la lecture qu'en fait George Dickie, et à partir de laquelle il élabore la théorie institutionnelle de l'art⁶. Théorie qui retient surtout que l'œuvre d'art, plus qu'une réalité, est un statut, accordé ou refusé à certains objets par les acteurs d'un « monde de l'art » défini de manière purement institutionnelle (c'est-à-dire composé d'artistes, mais aussi de critiques, de conservateurs, de galeristes, etc.). Or Danto n'a de cesse de se démarquer de cette position, qu'il regarde comme un relativisme sociologisant non seulement insuffisant, mais contraire à l'esprit même de son entreprise essentialiste.

Clôture de l'essence, clôture de l'histoire

Pour cela, il lui faut travailler sur deux fronts principaux. Tout d'abord, et c'est l'objet principal de *La Transfiguration du banal*⁷, il doit boucler ontologiquement sa thèse pour éviter tout malentendu, expliciter ce qu'est l'art en lui-même et qui justifie que le statut d'œuvre ne relève pas du pur décret arbitraire des acteurs qui auraient socialement le droit de le prononcer. Danto définit ainsi l'œuvre d'art par son *aboutness*, sa capacité à être « à propos de », c'est-à-dire son intentionnalité, qui la distingue des objets banals avec lesquels elle peut parfois matériellement se confondre. Une œuvre qui consisterait en une toile vierge, par exemple, peut ne pas avoir de contenu, mais cette absence est encore un contenu : elle est à propos du rien, ou à propos de l'à-propos. Alors qu'une toile vierge dans un atelier ou dans un magasin n'est pas, et ne peut pas être, à propos de quoi que ce soit. Comme le dit le titre même de *La Transfiguration du banal*, l'art « transfigure » l'objet qu'il investit en en faisant une « signification incarnée ». Et Danto de filer, à l'appui de son intuition première de la dualité invisible de mondes pourtant incommensurables — le monde réel et le monde de l'art —, la métaphore de la transsubstantiation chrétienne. Pour lui qui a été élevé dans une famille juive « réformée » non pratiquante, et dont le père est franc-maçon, l'outillage théologique chrétien a quelque chose d'intellectuellement fascinant et de tout à fait exotique. Ce langage lui est cependant reproché, notamment par Richard Shusterman, qui y voit, par-delà le pur jeu analogique, le symptôme de la reconduction de l'aliénation religieuse : la séparation de l'art et de la vie, le « fossé » invisible sur lequel Danto insiste tant, neutraliserait en réalité l'art en le rendant inoffensif et arracherait du même coup la vie à elle-même⁸. Et ce, d'autant plus que l'accent mis par Danto sur la théorie et l'interprétation disqualifie la notion même d'expérience esthétique, si cruciale pour la tradition pragmatiste dans laquelle s'inscrit Shusterman. Il faut toutefois souligner, contre les procès en intellectualisme qui ont parfois été faits à Danto, que l'œuvre définie comme signification *incarnée* ne saurait faire l'économie de son propre corps, si immatériel soit-il, et ne saurait donc être tout bonnement remplacée par son interprétation, qu'elle appelle, certes, mais tout en lui résistant.

Pour faire apparaître sa définition de l'art, non pas comme une définition historiquement déterminée et donc datée, mais comme la définition transhistorique de son essence, Danto a également besoin d'élaborer une philosophie de l'histoire (de l'art), à laquelle il s'attelle dans *L'Assujettissement philosophique de l'art*. Il lui faut rendre compte du caractère définitif, car indépassable, de la définition de l'art à laquelle parvient le Pop Art.

⁶ Voir : George Dickie, « Defining Art », *American Philosophical Quarterly*, volume 6, n°3, juillet 1969, p. 253-256 et *The Art Circle*, New York, Haven, 1984. Pour une présentation générale et rétrospective de la théorie institutionnelle : George Dickie, « The Institutional Theory of Art », in Noël Carroll (éd.), *Theories of Art Today*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000, p. 94 sq.

⁷ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981, trad. Claude Hary-Schaeffer, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

⁸ Richard Shusterman revient sur cette opposition et relativise sa propre position dans *Chemins de l'art. Transfigurations, du pragmatisme au zen*, trad. Raphael Cuir, postface d'Arthur Danto, Marseille et Bruxelles, Al Dante et Aka, collection « Cahiers du Midi », 2013.

Il le fait en constituant ce moment charnière des années 1960 en « fin de l'histoire de l'art », au sens où l'art aurait atteint, au terme d'un progrès orienté, la conscience de sa propre essence, en se comprenant lui-même comme philosophie de l'art⁹. La fin de l'art, bien qu'elle coïncide pour Danto avec la fin de sa carrière d'artiste, ne signifie donc pas sa disparition ou sa mort. En effet, la clôture, en compréhension, de la définition de l'art, implique son ouverture en extension : la fin de l'art signifie surtout l'avènement du pluralisme, l'impossibilité d'exclure *a priori* quoi que ce soit du domaine de l'art et de lui assigner une direction. Elle n'inaugure donc pas simplement une nouvelle époque de l'histoire de l'art, mais plutôt, pour reprendre une formule que Danto utilise souvent, un nouveau genre d'époque, sans unité stylistique, dans lequel les notions de progrès ou de dépassement ont perdu toute pertinence, et qui ne peut être lu comme l'étape d'aucun « grand récit ».

Bien qu'il ne se refuse pas à utiliser parfois le terme de « postmoderne » pour qualifier l'art d'après la clôture de l'histoire, Danto lui préfère en général celui de « posthistorique », qui a l'avantage de résumer sa thèse. « Postmoderne » recèle en effet, de son point de vue, au moins trois ambiguïtés qu'il veut éviter. Tout d'abord, il pourrait encore être entendu comme une catégorie « historique » : si le postmoderne est, comme le mot le dit littéralement, ce qui vient après le moderne, ou le modernisme, qu'il s'agisse d'ailleurs d'un « après » chronologique ou dialectique, il s'inscrit encore dans une histoire. Ensuite, souvent utilisé, de fait, comme catégorie stylistique, il donne lieu à un usage trop étroit, susceptible d'accueillir à l'évidence les œuvres de Julian Schnabel, David Salle ou Frank Gehry, pour reprendre les exemples mentionnés par Danto, mais laisse échapper celles de Jenny Holzer ou de Robert Mangold, pourtant à la fois contemporaines et pleinement posthistoriques.¹⁰ Enfin, le postmodernisme n'est pas censé être l'apanage de l'art, et si Danto se fait à la fois théoricien et avocat du pluralisme artistique, il se défend absolument d'être lui-même un philosophe postmoderne : la vérité continue d'être pour lui l'horizon de la philosophie, ce qui la distingue essentiellement de l'art. Il ne saurait par conséquent y avoir d'après la fin en philosophie, car « lorsque la vérité est trouvée, il ne reste plus rien d'autre à faire. Philosopher sans fin serait la perspective la plus lugubre qu'on pourrait envisager, ce qui est un argument contre l'identification de la philosophie à l'art et montre que le pluralisme est une mauvaise philosophie de la philosophie. »¹¹ En tout cas, une philosophie incompatible avec l'essentialisme de Danto.

Un style philosophique

Peu à peu, Danto mobilise donc des auteurs « continentaux » généralement peu goûtés des philosophes analytiques : Hegel, qui inspire sa philosophie de l'histoire, Leibniz, dont il reprend le problème des indiscernables, un Platon non seulement dialecticien mais métaphysicien, soucieux d'aller des mots aux Essences, ou encore Heidegger, Nietzsche, Sartre — auteurs qu'il utilise de manière très libre, sinon fautive au regard des critères académiques de l'histoire de la philosophie. D'une manière générale, Danto ne se fait

⁹ Voir : Arthur Danto, « The End of Art », in Berel Lang (dir.), *The Death of Art*, Haven, 1984, repris dans *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, trad. Claude Hary-Schaeffer, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993, dont il constitue le chapitre 5. Voir également : *After the End of Art*, Princeton University Press, 1996, trad. Claude Hary-Schaeffer, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000 ; « L'art, l'évolution et la conscience de l'histoire », qui constitue le chapitre 9 de *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.* ; « L'œuvre d'art et le futur historique », dernier essai de *The Madonna of the Future*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2000, trad. Claude Hary-Schaeffer, *La Madone du futur*, Paris, Seuil, 2003.

¹⁰ Voir notamment dans Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, *op. cit.*, le chap. 1 : « Le moderne, le postmoderne et le contemporain ».

¹¹ Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.*, p. 260.

d'ailleurs jamais le commentateur scrupuleux des textes qu'il cite, parfois même simplement de mémoire ou du moins assez approximativement. De même, ses connaissances en histoire de l'art, qui sont loin de se limiter à l'art moderne et contemporain, ne prennent jamais la forme de l'érudition antiquaire. L'exactitude se joue chez lui ailleurs que dans les notes de bas de page.

Son œuvre se caractérise par un style unique, à la fois rigoureux dans sa logique propre et particulièrement plaisant, dont les ressources et stratégies rhétoriques sont d'une grande inventivité. Le charme et la simplicité apparente de son écriture, qui contraste avec l'ambition de son questionnement philosophique, a d'ailleurs donné à l'œuvre de Danto des lecteurs bien au-delà des seuls cercles philosophiques spécialisés — ainsi que de féroces détracteurs. Sans jamais tout à fait se départir d'un humour pince-sans-rire, il brille notamment dans les descriptions et les évocations, ainsi que dans le choix et l'usage des exemples, qu'il emprunte à l'histoire des arts, à la littérature (Henry James donc, mais aussi Borges, Shakespeare, Keats, Joyce...), ou forge parfois de toutes pièces. Il déploie ainsi autour de sa question, celle des indiscernables, qu'il regarde comme la question philosophique par excellence, de nombreuses expériences de pensée. Si la méthode s'inscrit dans un usage déjà bien établi dans le courant analytique, il la renouvelle de manière très personnelle en construisant une multitude de « paires » fictives d'indiscernables, très imaginatives, souvent amusantes et qui donnent lieu, grâce à un sens aigu de l'enchâssement, à des analyses parfois vertigineuses¹². Pour ne mentionner qu'un exemple, Danto imagine ainsi dans *La Madone du futur* que le conservateur d'un hypothétique musée de la Monochromie ouvert à Cincinnati, voyageant dans le temps, découvre dans l'atelier de Théobald, le peintre raté de la nouvelle de James, la toile dont la virginité, après des années de travail, résume l'impossibilité tragique de sa quête. Elle apparaîtrait aux yeux du conservateur de 1973, non comme l'échec évident qu'elle est en 1873, mais comme un chef-d'œuvre génial, le point de départ de toute l'histoire du monochrome blanc. Et Danto de décrire la scène :

« L'œuvre a-t-elle un titre ? » [...] demande [le conservateur au peintre] ? « On s'est référé à elle comme *La Madone du futur* », répond Théobald. « Formidable ! remarque le conservateur. La poussière et les craquelures constituent un commentaire puissant sur l'avenir de la religion ! Il me la faut pour ma monographie — il me la faut pour mon musée ! Vous serez célèbre ! » Comme il est conservateur de musée, notre « Fantôme du futur des mondes de l'art » aura certainement apporté quelques diapositives — de Malevitch, Rodchenko, Rauschenberg et Ryman. Elles se ressemblent toutes, et chacune d'entre elles ressemble autant à la toile vierge de Théobald qu'elles se ressemblent entre elles. Théobald n'a d'autre choix que de penser que le conservateur est fou. Mais, à supposer qu'il ait de l'imagination philosophique, il pourrait se dire ce qui suit : la conjonction du fait que ces toiles vierges sont des œuvres d'art et du fait qu'elles ressemblent à ma toile vierge n'implique pas que *cette* toile vierge soit une œuvre d'art.¹³

Après la fin de l'art

Danto explore encore d'autres manières d'écrire en devenant, à partir de 1984, critique d'art pour *The Nation* — grand hebdomadaire « progressiste », créé à la fin de la guerre de Sécession dans le sillage du mouvement abolitionniste.

Une nouvelle fois, mais bien différemment, se pose à lui la question de sa propre situation dans l'histoire. Au début des années 1960, le souci de Danto était de ne pas rester en

¹² Voir Richard Wollheim, « Danto's Gallery of Indiscernibles », in Mark Rollins (éd.), *Danto and his critics*, Cambridge, Blackwell Publishers, 1993, p. 28-38.

¹³ Arthur Danto, *La Madone du futur*, op. cit., p. 564-565.

arrière, de ne pas manquer le présent et ce qu'il laissait présager de l'avenir. Au milieu des années 1980, dans cette « posthistoire » qu'il théorise, le présent a disparu. Danto a soixante ans, et le temps des révolutions, du bouillonnement des avant-gardes dont il a connu et célébré l'apogée est par définition passé. Il a lui-même écrit l'oraison funèbre qui le magnifie et semble dès lors condamné à passer le reste de sa vie à regarder par-dessus son épaule. De son propre aveu, son idée de la fin de l'art est aussi une « réponse au triste état du monde de l'art »¹⁴ dans les années 1980. Car « Quand on peut tout faire, il ne semble plus y avoir beaucoup de raisons de faire une chose plutôt qu'une autre. »¹⁵ L'heure de la répétition et du pastiche est arrivée. Après l'histoire, peut-on seulement être quelque part ? Y a-t-il un sens à chercher à rester en prise avec le présent, si celui-ci n'est plus situé dans le cours de l'histoire, au sens fort que Danto s'est évertué à lui donner ? S'il ne reste aucune frontière à transgresser pour les artistes, si la vérité de l'essence de l'art a été dévoilée, que reste-t-il à penser et à chercher pour le philosophe ? Qu'advient-il des héros après la conclusion du roman ? Les gens heureux, dit la formule, n'ont pas d'histoire. Et l'angoisse de Danto est alors de se trouver, comme eux, chassé de l'histoire qu'il a lui-même en un sens écrite, et relégué dans ce qu'il appelle l'« insignifiance postnarrative »¹⁶.

Contre toute attente cependant, au fur et à mesure que ses essais critiques se multiplient, cette mélancolie inquiète se transforme en enthousiasme retrouvé pour la liberté conquise et finalement acquise. L'histoire n'est plus seulement regardée comme le formidable moteur qui assignait des tâches et lançait des défis, offrant à chacun la possibilité d'y participer et de s'y trouver une place significative. Elle apparaît, dans la fréquentation assidue de l'art en train de se faire, comme un fardeau dont il est manifestement bon qu'il ne pèse plus. Le volume que Danto consacre en 2009 à *Andy Warhol*¹⁷ est ainsi curieusement dédié « À Barack et Michelle Obama, et à l'avenir de l'art américain ». Curieusement, car, sans parler de la candeur américanocentriste qui se fait jour ici et demeure un point en bonne partie aveugle chez Danto, l'affirmation selon laquelle l'art « n'a pas d'avenir » était le leitmotiv provocateur de son tout premier article sur la fin de l'art.

En tant que critique d'art, Danto trouve l'occasion de scruter cet avenir qui n'en est pas un, au sens où les surprises qu'il réserve ne seront pas de nature historique. Il ne s'interdit pas néanmoins de relire le passé, saisissant le prétexte d'une exposition ou d'une rétrospective, pour consacrer des textes parfois inattendus à des figures canoniques de l'histoire de l'art (Giotto, Chardin, le Tintoret, Manet...). Surtout, la critique est une manière de tester ses grandes thèses philosophiques en leur donnant une application pratique. En ce sens, ces essais, des centaines de textes disséminés dans des catalogues, des revues, mais aussi pour beaucoup réunis en volumes encore très partiellement traduits en français¹⁸, font de plein droit partie de son œuvre philosophique : ils constituent le volet concret qui en confirme, par-delà les réserves qu'elle peut inspirer, toute la fécondité.

¹⁴ Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, op. cit., p. 111.

¹⁵ Arthur Danto, *Unnatural Wonders. Essays from the Gap Between Art and Life*, New York, Columbia University Press, 2005, p. xiv.

¹⁶ Arthur Danto, « La fin de l'art », art. cit. p. 147.

¹⁷ Arthur Danto, *Andy Warhol*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2009, trad. Laurent Bury, *Andy Warhol*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

¹⁸ Un certain nombre de ces critiques peuvent être consultées en ligne, sur le site de *The Nation* (www.thenation.com). Ses principaux recueils sont : *La Madone du futur*, op. cit. ; *Unnatural Wonders*, op. cit. ; *The State of the Art*, New York, Prentice Hall, 1987 ; *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, Berkeley, University of California Press, 1990 ; *Philosophizing Art*, Berkeley, University of California Press, 1999.

En retour, les thèses de Danto imposent elles-mêmes de renouveler la conception du rôle du critique, dont le discours ne peut plus se permettre d'être téléologique, ni « esthétique » — comme l'était celui de Clement Greenberg, grand théoricien de l'expressionnisme abstrait et du modernisme formaliste qui a précédé Danto dans les colonnes de *The Nation*. En effet, si l'histoire est achevée, le critique ne peut plus juger les œuvres en censeur ou en professeur, à l'aune du « progrès » ou du « retard » dont elles témoigneraient. Danto s'interdit d'ailleurs explicitement d'écrire des critiques « négatives » ; il n'écrit que sur les artistes dont il juge le travail digne d'intérêt. De plus, si l'œuvre est signification incarnée, le critique a essentiellement pour tâche, non de décrire la délectation qu'elle procure à un œil raffiné, mais de déployer cette signification et de rendre compte de la manière dont les œuvres incarnent ce qu'elles signifient. Danto s'attache ainsi par exemple à montrer que Lucien Freud fait de la nudité, que sa froideur et sa crudité distinguent du Nu classique, une possibilité artistique capable de révéler « *l'inconscient corporel* » qui affleure sous la peau déshabillée, ce « texte de surface écrit par notre vie »¹⁹. Les *Combines* de Rauschenberg, dans lesquelles de vieux pneus, des assiettes fêlées, des plaques d'immatriculation rouillées (autant de traces d'une certaine vie de l'âme américaine ramenée à la figure du garage), reçoivent des coulures de peinture, incarnent quant à elles à ses yeux la tension entre le monde terrestre des objets banals et le monde de l'art, capable de leur donner une deuxième chance et une nouvelle forme d'existence.²⁰ Ou encore, suivant une structure typiquement posthistorique, Danto considère que l'œuvre de Jeff Koons est à propos du (*about*) readymade, mais que la manière dont elle se situe par-delà bon et mauvais goût lui confère également d'une signification morale.²¹ Les tableaux de Rothko présentent au contraire de manière purement sensible une vérité métaphysique, « quelque chose qui a disparu de notre monde visuel, un monde où les buissons ardents ne sont autre chose que, eh bien, des buissons ardents »²² : ils signifient étrangement la beauté. Beauté à laquelle le pluralisme, même s'il l'a décentrée, déliée de l'essence de l'art, ne peut que laisser la place que les artistes voudront lui donner.

Not Andy Warhol

Il paraît, pour l'anecdote, que Danto conservait dans son appartement new-yorkais, sous la table basse, un cadeau de Mike Bidlo : *Not Andy Warhol*, une « appropriation » des *Boîtes Brillo*²³ créant un degré supplémentaire d'indiscernabilité. Conformément à son désir d'artiste, puis de philosophe, Danto sera ainsi resté un homme de son temps, ou plutôt n'aura cessé de tâcher de le devenir. Un homme qui croit à l'actualité de la liberté peut-être plus que de raison, qui essaie d'aimer ce qui dissout l'histoire, tout en espérant laisser sa marque quelque part — un homme capable pour cela de regarder parfois à rebours le présent, à partir d'un futur imaginaire qui le transforme en passé. Un homme qui n'a eu de cesse de chercher à se placer en un point fuyant, dans le fossé imperceptible, et pourtant à l'en croire impossible à combler, qui sépare l'art et la vie.

Principales œuvres de Danto traduites en français :

« Le Monde de l'art » (1964), in Danielle Lories (éd. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.

La Transfiguration du banal (1981), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.

¹⁹ Arthur Danto, *La Madone du futur*, *op. cit.*, p. 78 et 75.

²⁰ *Ibid.*, p. 380.

²¹ Arthur Danto, *Unnatural wonders*, *op. cit.*, p. 286-302, trad. Guillaume Forain, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons », in *Cahiers philosophiques*, n°144, 1^{er} trimestre 2016, p. 102-116.

²² Arthur Danto, *La Madone du futur*, *op. cit.*, p. 459.

²³ D'après l'entretien paru dans *Naked Punch*, *art. cit.*

L'Assujettissement philosophique de l'art (1986), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1993.
Après la fin de l'art (1992), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1996.
L'Art contemporain et la clôture de l'histoire (1997), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000.
La Madone du futur (2000), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2003.
Ce qu'est l'art (2013), trad. Séverine Weiss, Paris et Fécamp, Questions théoriques et Post-éditions, 2015.
Andy Warhol (2009), trad. Laurent Bury, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

Sur Danto :

- En anglais :

Mark Rollins (éd.), *Danto and his critics*, Cambridge, Blackwell Publishers, 1993.

Randall E. Auxier et Lewis Edwin Hahn (éd.), *The Philosophy of Arthur C. Danto*, The Library of Living Philosophers, volume 33, Chicago, Open Court Publishing Company, 2013.

- En français :

Mélissa Thériault, *Arthur Danto ou l'art en boîte*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Dossier Danto dans les *Cahiers philosophiques*, n°144, 1^{er} trimestre 2016
(<http://cahiersphilosophiques.hypotheses.org/1125>)

Publié dans laviedesidees.fr, le 26 avril 2016

© **laviedesidees.fr**