

LE MONDE DE L'ART

par Arthur Danto

HAMLET : Do you see nothing there ? THE QUEEN :
Nothing at all ; yet all that is I see. (SHAKESPEARE,
Hamlet, Acte III, se. IV)*

Hamlet et Socrate, l'un en guise d'éloge, l'autre en guise de dépréciation, parlent de l'art comme d'un miroir tendu à la nature. Comme pour maints désaccords en matière d'attitude, celui-ci a une base concrète. Socrate voyait les miroirs comme ne reflétant que ce que nous pouvons déjà voir ; ainsi l'art, dans la mesure où il ressemble à un miroir, produit-il de vaines répliques exactes des apparences des choses, et n'est d'aucun profit cognitif. Hamlet, de façon plus pénétrante, reconnaissait un trait remarquable des surfaces réfléchissantes, à savoir qu'elles nous montrent ce que nous ne pourrions pas percevoir autrement — nos propres visage et forme — et ainsi l'art, dans la mesure où il ressemble à un miroir, nous révèle à nous-mêmes, et a donc, après tout, même selon les critères socratiques, une certaine utilité cognitive. En tant que philosophe, pourtant, je trouve l'argumentation de Socrate déficiente, pour des raisons peut-être moins profondes que celles qui viennent d'être alléguées. Si l'image-en-miroir de *0* est effectivement une imitation de *0*, alors, si l'art est imitation, les images-en-miroir sont de l'art. Mais en fait refléter des objets dans un miroir n'est pas plus de l'art que n'est justice de retourner des armes contre un fou ; et faire référence aux reflets dans un miroir serait justement le genre de contre-exemple sournois dont nous attendrions que Socrate le présente pour réfuter la théorie, qu'il illustre au contraire en les utilisant. Si cette théorie exige que nous classions *ces reflets* comme art, elle montre par là son défaut : « être une imitation » ne jouera pas le rôle de condition suffisante pour « être de l'art ». Cependant, peut-être parce que les artistes *s'étaient* engagés dans l'imitation, au temps de Socrate et par la suite, l'insuffisance de la théorie ne fut pas remarquée jusqu'à l'invention de la photographie. Une fois rejetée comme condition

* « HAMLET : là, ne voyez-vous rien ? LA REINE : Absolument rien ; et pourtant, je vois tout. » SHAKESPEARE, *Hamlet*, Acte III, se. IV, traduction d'André Gide, Gallimard, « La Pléiade », 1959.

suffisante, la mimésis fut rapidement écartée, même comme condition nécessaire ; et depuis les réalisations de Kandinsky, les traits mimétiques ont été relégués à la périphérie de la préoccupation critique, à telle enseigne que certaines œuvres survivent en dépit du fait qu'elles possèdent ces mérites, où l'on célébrait jadis l'essence de l'art, et qu'elles manquent de peu d'être rétrogradées au statut de simples illustrations.

Il est, bien sûr, indispensable dans l'argumentation socratique que tous les participants maîtrisent le concept à analyser, puisque le but est de faire coïncider une expression qui donne une définition réelle avec un terme en usage actif ; et le test d'adéquation consiste censément à montrer que la définition analyse — et s'applique à — toutes les choses et seulement celles-là auxquelles le terme s'applique avec vérité. Nonobstant le désaveu populaire, donc, les auditeurs de Socrate étaient censés savoir ce que l'art était aussi bien que ce qu'ils aimaient ; et une théorie de l'art, considérée ici comme une définition réelle du terme « Art », n'a donc pas à être d'une grande utilité pour aider les hommes à reconnaître des exemples de son application. Leur aptitude antérieure à le faire est précisément ce à quoi l'adéquation de la théorie doit être mesurée, le problème étant seulement de rendre explicite ce qu'ils savent déjà. C'est *notre* usage du terme que la théorie vise prétendument à capter, mais nous sommes supposés capables, selon les termes d'un auteur récent, « de séparer ces objets qui sont des œuvres d'art de ceux qui n'en sont pas, parce que... nous savons comment utiliser correctement le mot "art" et appliquer l'expression "œuvre d'art" »*. Les théories, selon ce point de vue, sont quelque peu semblables aux « images-en-miroir » selon le point de vue de Socrate ; elles exposent ce que nous savons déjà, ce sont des reflets verbaux de la pratique linguistique effective en laquelle nous sommes maîtres.

Mais distinguer les œuvres d'art d'autres choses n'est pas une affaire si simple, même pour qui parle sa langue maternelle, et de nos jours quelqu'un ne pourrait pas avoir conscience d'être dans le lieu de l'art sans une théorie artistique pour le lui dire. Et la raison en est pour une part que le lieu est assigné à l'art en vertu de théories artistiques, de sorte qu'un des usages des théories, outre qu'elles nous aident à discerner l'art du reste, consiste à rendre l'art possible. Glaucon et les autres n'auraient guère pu savoir ce qui était art et ce

* Danto cite ici un article de W.E. KENNICK : « Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake ? », *Mind* LXVII, 1958. (N.d.T.).

qui ne l'était pas : autrement ils n'auraient jamais été dupes d'images-en-miroir.

I

Supposons que l'on pense à la découverte de toute une nouvelle classe d'œuvres d'art comme à quelque chose d'analogue à la découverte de toute une nouvelle classe de faits en n'importe quel domaine, c'est-à-dire comme à quelque chose que les théoriciens ont à expliquer. En science, comme ailleurs, nous ajustons souvent les nouveaux faits aux anciennes théories via des hypothèses auxiliaires, conservatisme assez pardonnable quand la théorie est jugée trop précieuse pour être tout-à-coup jetée au rebut. Or la théorie de l'art comme imitation (TI) est, si seulement on y réfléchit, une théorie excessivement puissante, qui explique un grand nombre de phénomènes liés à la production et à l'évaluation des œuvres d'art, et qui apporte une surprenante unité dans un domaine complexe. De surcroît, il est simple de l'étayer, contre beaucoup de prétendus contre-exemples, par des hypothèses auxiliaires comme celle qui affirme que l'artiste qui dévie du mimétisme est pervers, stupide, ou fou. Stupidité, tricherie, ou folie sont, en fait, des prédicats testables. Supposons, alors, que les tests révèlent que ces hypothèses ne tiennent pas, que la théorie, maintenant impossible à sauver, doit être remplacée. On élabore une nouvelle théorie, qui retient ce qu'elle peut de la compétence de l'ancienne théorie, en même temps qu'elle fait droit aux faits jusqu'ici récalcitrants. On pourrait, en suivant cette ligne de pensée, se représenter certains épisodes de l'histoire de l'art comme ne différant guère de certains épisodes de l'histoire de la science où s'effectue une révolution conceptuelle et où le refus de sanctionner certains faits, dû en partie au préjugé, à l'inertie et à l'amour-propre, est aussi dû au fait qu'une théorie bien établie, ou au moins largement admise, est menacée de telle façon que toute cohérence disparaît.

Un épisode de ce genre se produit avec l'avènement des peintures post-impressionnistes. Selon les termes de la théorie artistique qui prévalait (TI), il était impossible d'accepter ces peintures comme art, sinon comme art inepte : autrement dit, on pouvait les disqualifier comme des mystifications, des auto-publicités, ou des contreparties visuelles de délires de fou. Aussi les faire accepter *comme* art, ou sur le même pied que la *Transfiguration* (pour ne pas parler d'un cerf de Landseer), ne requerrait pas tant une révolution dans le goût qu'une révision théorique de proportion assez considérable, impliquant non seulement le dédouanement artistique de ces objets, mais encore l'accentuation de certains traits devenus significatifs dans les œuvres

d'art acceptées, de sorte qu'il fallait maintenant donner des explications tout à fait différentes de leur statut d'œuvre d'art. Le résultat de l'acceptation de la nouvelle théorie ne fut pas seulement que les peintures post-impressionnistes furent adoptées comme art, mais aussi que nombre d'objets (masques, armes, etc.) furent transférés des musées d'anthropologie (et de divers autres lieux) dans les *musées des beaux-arts**, alors qu'inversement, comme nous pouvions nous y attendre du fait qu'un critère de l'acceptation d'une nouvelle théorie est qu'elle rende compte de tout ce dont rendait compte l'ancienne, rien ne dut être sorti du *musée des beaux-arts** — même s'il y eut des réaménagements intérieurs, notamment entre les pièces de réserves et l'espace d'exposition. D'innombrables personnes parlant le langage commun accrochèrent aux manteaux de cheminée banlieusards des reproductions sans nombre de cas servant de paradigmes pour enseigner l'expression « œuvre d'art », reproductions qui auraient précipité leurs ancêtres édouardiens dans une crise d'apoplexie linguistique.

Certes, je déforme en parlant d'une théorie : historiquement, il y en eut plusieurs, et chose assez intéressante, toutes plus ou moins définies en termes de la TI. Les complexités de l'histoire de l'art doivent céder devant les exigences de l'exposé logique, et je parlerai comme s'il y avait une théorie de remplacement, en compensant partiellement la fausseté historique par le choix d'une théorie qui fut réellement énoncée. Selon cette théorie, on n'avait pas à comprendre les artistes en question comme imitant sans succès des formes réelles mais comme en créant avec succès de nouvelles, tout aussi réelles que les formes dont on pensait que l'art ancien, dans ses meilleurs exemples, les imitait de façon crédible. L'art, après tout, fut longtemps pensé comme créateur (Vasari dit que Dieu fut le premier artiste), et l'on eut à expliquer les post-impressionnistes comme d'authentiques créateurs, visant, dans les termes de Roger Fry, « non à l'illusion mais à la réalité ». Cette théorie (TR) a suscité tout un nouveau mode de regard sur la peinture, ancienne et nouvelle. En effet, on pourrait presque interpréter le dessin brut chez Van Gogh et Cézanne, la dissociation de la forme et du contour chez Rouault et Dufy, l'usage arbitraire des plans de couleur chez Gauguin et les Fauves, comme autant de manières d'attirer l'attention sur le fait que ce sont là des *non-imitations*, intentionnellement destinées à ne pas tromper. Logiquement, ce serait en gros comme imprimer « Monnaie Non Légale » au travers d'un billet de banque brillamment contrefait, l'objet résultant (la contrefaçon avec l'inscription) devenu ainsi incapable de tromper

* En français dans le texte.

quiconque. Ce n'est pas un billet d'un dollar qui fait illusion, mais il ne devient pas non plus, simplement parce qu'il est non trompeur, un vrai billet d'un dollar. Il occupe plutôt un espace nouvellement ouvert entre objet réel et fac-similés réels d'objets réels : c'est un non-fac-similé, si l'on veut un mot, et une nouvelle contribution au monde. Ainsi, les *Mangeurs de pommes de terre* de Van Gogh, en raison de certaines déformations reconnaissables, s'avèrent être un non-fac-similé de mangeurs de pommes de terre en chair et en os ; et pour autant que ce ne sont pas des fac-similés de mangeurs de pommes de terre, le tableau de Van Gogh, en tant que non-imitation, avait autant de droit à être appelé un objet réel que ses sujets putatifs. Au moyen de cette théorie (TR), les œuvres d'art réintègrent le cœur des choses duquel avait cherché à les évincer la théorie socratique (TI) : si elles n'étaient pas *plus* réelles que ce que les charpentiers fabriquent, elles n'étaient en tout cas pas *moins* réelles. Le post-impressionniste remportait une victoire en ontologie.

C'est dans les termes de TR que nous devons comprendre les œuvres d'art qui nous entourent aujourd'hui. Ainsi, Roy Lichtenstein peint des panneaux de bande dessinée, mais de 10 ou 12 pieds de haut. Ce sont des projections raisonnablement fidèles sur une échelle gigantesque des cadres familiers des petits illustrés quotidiens, mais c'est précisément l'échelle qui compte. Un graveur habile pourrait graver *La Vierge et le chancelier Rollin* sur une tête d'épingle, et cette œuvre serait reconnaissable comme telle à une vue perçante, mais la gravure d'un Barnett Newman à une échelle similaire serait un pâté, qui disparaîtrait dans la réduction. Une *photographie* d'un Lichtenstein est indiscernable d'une photographie d'un panneau tiré de *Steve Canyon* ; mais la photographie échoue à capter l'échelle, et elle est de ce fait une reproduction aussi inexacte qu'une gravure en noir et blanc de Botticelli, l'échelle était là aussi essentielle qu'ici la couleur. Les Lichtenstein ne sont donc pas des imitations mais de nouvelles entités, comme le seraient des buccins géants. Jasper Johns, au contraire, peint des objets pour lesquels les questions d'échelle ne sont pas pertinentes. Pourtant, ses objets ne peuvent pas être des imitations, car ils possèdent la propriété remarquable que n'importe quelle tentative de copie d'un membre de cette classe d'objets est automatiquement un membre de cette classe même, de sorte que ces objets sont logiquement inimitables. Ainsi, une copie d'un chiffre *est* simplement ce chiffre : une peinture de 3 est un 3 fait de peinture. De plus, Johns peint des cibles, des drapeaux et des cartes. Enfin, dans ce dont j'espère que ce ne sont pas des notes de bas de pages inconscientes aux œuvres de Platon, deux de nos pionniers — Robert Rauschenberg et Claes Oldenburg — ont fabriqué des lits authentiques.

Le lit de Rauschenberg pend à un mur, et est bariolé sans ordre d'un peu de peinture murale. Le lit d'Oldenburg est rhomboïde, plus

étroit à l'une des extrémités qu'à l'autre, avec ce dont on pourrait parler comme d'une perspective incorporée : l'idéal pour de petites chambres à coucher. En tant que lits, ceux-ci se vendent à des prix singulièrement exagérés, mais on *pourrait* dormir dans chacun d'eux : Rauschenberg a exprimé la crainte que quelqu'un puisse simplement grimper dans son lit et s'y endormir. Imaginons maintenant un certain Testadura — quelqu'un qui a son franc parlé, et philistin notoire — qui n'est pas averti qu'il s'agit ici d'art, et qui les prend pour une réalité pure et simple. Il attribue les bariolages sur le lit de Rauschenberg à la négligence du propriétaire, et le biais dans le lit d'Oldenburg à l'inaptitude du constructeur ou au caprice, peut-être, de qui l'a « fait sur mesure ». Ce seraient là des erreurs, mais des erreurs d'un genre plutôt étrange, et pas absolument différentes de celles commises par les oiseaux étourdis qui picoraient les raisins factices de Zeuxis. Ils prenaient l'art pour la réalité, et Testadura fait de même. Mais cet art était destiné à *être* réalité, selon TR. Peut-on avoir commis l'erreur de prendre la réalité pour la réalité ? Comment décrivons-nous l'erreur de Testadura ? Qu'est-ce qui empêche, après tout, la création d'Oldenburg d'être un lit difforme ? Ceci équivaut à demander ce qui en fait de l'art, et avec cette interrogation nous entrons dans un domaine de recherche conceptuelle où ceux qui parlent le commun langage sont de piètres guides : *ils* sont eux-mêmes perdus.

II

Prendre à tort une œuvre d'art pour un objet réel n'est pas un grand exploit quand l'œuvre d'art est l'objet réel pour lequel on la prend. Le problème est de savoir comment éviter de telles erreurs, ou comment les réparer une fois qu'on les a commises. L'œuvre d'art est un lit, et non une illusion-de-lit ; aussi n'y a-t-il rien du genre de la rencontre traumatisante d'une surface plane qui révéla aux oiseaux de Zeuxis qu'ils avaient été trompés. Sans le gardien qui avertit Testadura de ne pas dormir sur les œuvres d'art, il pourrait n'avoir jamais découvert que c'était une œuvre d'art et non un lit ; et puisque, après tout, on ne peut pas découvrir qu'un lit n'est pas un lit, comment Testadura va-t-il se rendre compte qu'il a fait une erreur ? Un certain type d'explication est requis, car l'erreur est ici une erreur curieusement philosophique, du genre de celle qui consiste à prendre, si nous pouvons supposer correctes certaines vues bien connues de P.F. Strawson, une personne pour un corps matériel, quand la vérité est qu'une personne *est* un corps matériel en ce sens que toute une classe de prédicats applicables de façon sensée aux corps matériels sont de façon sensée, et sans faire appel à des critères différents, applicables aux personnes.

De sorte qu'on ne peut pas *découvrir* qu'une personne n'est pas un corps matériel.

Nous commençons, peut-être, par expliquer que les bariolages de peinture n'ont pas à être exclus de l'explication, et qu'ils font *partie* de l'objet, de sorte que l'objet n'est pas un simple lit avec — comme par hasard — des bariolages de peinture dessus, mais un objet complexe composé d'un lit et de bariolages de peinture : un lit-peint. De façon similaire, une personne n'est pas un corps matériel avec — comme par hasard — quelques pensées surajoutées, mais une entité complexe faite d'un corps et d'états de conscience : un corps-conscient. Les personnes, comme les œuvres d'art, doivent donc être considérées comme irréductibles à leurs propres *parties*, et sont en ce sens premières. Ou, de façon plus exacte, les bariolages de peinture ne sont pas des parties de l'objet réel — le lit — qui se trouve être partie de l'œuvre d'art, mais sont, *comme* le lit, une partie de l'œuvre d'art comme telle. Et ceci peut être généralisé dans une caractérisation grossière des œuvres d'art qui se trouvent comporter en tant que parties d'elles-mêmes des objets réels : **toute partie d'une œuvre d'art *A* n'est pas partie d'un objet réel *R***, quand *R* est une partie de *A* et peut, de plus, être détaché de *A* et vu *simplement* comme *R*. L'erreur aura ainsi été jusqu'ici de prendre *A* pour une *partie* de lui-même, à savoir *R*, même s'il ne serait pas incorrect de dire que *A* est *R*, que l'œuvre d'art est un lit. C'est le « est » qui requiert ici un éclaircissement.

Il y a un *est* figurant, de manière prédominante, dans les énoncés concernant les œuvres d'art et qui n'est le *est* ni de l'identité, ni de la prédication ; et il n'est pas non plus le *est* de l'existence, de l'identification, ni quelque *est* particulier fait pour servir une fin philosophique. Néanmoins, il est d'usage commun et est facilement maîtrisé par les enfants. **Il s'agit du sens de *est* selon lequel un enfant à qui l'on montre un cercle et un triangle et à qui l'on demande lequel est lui-même et lequel est sa sœur indiquera le triangle en disant : « c'est moi »** ; ou, pour répondre à ma question, la personne à côté de moi indique l'homme en pourpre et dit : « celui-là, c'est Lear » ; ou au musée, j'indique, à l'intention de mon compagnon, une tache dans la peinture qui se trouve devant nous et je dis : « cette éclaboussure blanche, c'est Icare ». Nous ne voulons pas dire, dans ces exemples, que ce quelque chose que nous indiquons tient lieu de, ou représente, ce qu'il est dit être, car le *mot* « Icare » tient lieu de, ou représente, Icare, et pourtant, je n'indiquerais pas le mot pour dire, dans le même sens de *est* : « c'est Icare ». La proposition « ce *a* est *b* » est parfaitement compatible avec la proposition « ce *a* n'est pas *b* », quand la première emploie ce sens-ci de *est* et la seconde un autre, bien que *a* et *b* soient utilisés sans ambiguïté dans l'une et l'autre. Souvent, en effet, la vérité de la première *requiert* la vérité

de la seconde. La première, en fait, n'est incompatible avec « ce *a* n'est pas *b* » que lorsque le *est* est utilisé en un seul et même sens dans les deux. Faute d'un mot, je désignerai ceci comme le *est de l'identification artistique* ; dans chacun des cas où il est utilisé, le *a* tient lieu de quelque propriété physique spécifique, ou d'une partie physique, d'un objet ; et c'est finalement une condition nécessaire pour que quelque chose soit une œuvre d'art que quelque partie ou propriété de cette chose puisse être désignée par le sujet d'une phrase qui emploie ce *est* particulier. Incidemment, c'est un *est* qui a de proches parentés avec des déclarations marginales et mythiques. (Ainsi quelqu'un *est* Quetzalcoatl ; ce *sont* les colonnes d'Hercule).

Qu'on me permette d'illustrer ceci. On demande à deux peintres de décorer les murs Est et Ouest d'une bibliothèque scientifique avec des fresques à intituler respectivement *La première loi de Newton* et *La troisième loi de Newton*. Quand on les dévoile enfin, l'échelle mise à part, ces peintures apparaissent comme suit :



En tant qu'objets, je supposerai que les œuvres sont indiscernables : une ligne horizontale noire sur un fond blanc, de même grandeur dans chaque dimension et élément. *B* explique son œuvre comme suit : une masse, exerçant une pression de haut en bas, rencontre une masse exerçant une pression de bas en haut : la masse située en bas réagit également et de manière opposée à la masse située en haut. *A* explique son œuvre comme suit : la ligne à travers l'espace est le chemin d'une particule isolée. Le chemin va d'un bord à l'autre, pour donner l'impression *qu'il va au-delà*. S'il finissait ou commençait dans l'espace, la ligne s'incurverait ; et elle est parallèle aux bords inférieur et supérieur, car si elle était plus proche de l'un que de l'autre, il devrait y avoir une force qui en rende compte, et ceci est incompatible avec le fait qu'il s'agit du chemin d'une particule *isolée*.

Les conséquences de ces identifications artistiques sont considérables. Considérer la ligne du milieu comme un bord (une masse en rencontrant une autre) impose d'identifier la moitié supérieure et la moitié inférieure du tableau comme des rectangles, et comme deux

parties distinctes (non pas nécessairement comme deux masses, car la ligne pourrait être le bord *d'une* masse projetée vers le haut — ou vers le bas — dans l'espace vide). Si la ligne médiane est un bord, nous ne pouvons pas alors prendre la surface entière de la peinture comme un seul espace : il est plutôt composé de deux formes, ou d'une forme et d'une non-forme. Nous ne pourrions prendre la surface entière comme un seul espace qu'en prenant l'horizontale du milieu comme une *ligne* qui n'est pas un bord. Mais ceci requiert presque une identification tridimensionnelle de tout le tableau : l'aire peut être une surface plane *au-dessus* de laquelle la ligne se situe (*vol aérien*), ou par rapport à laquelle elle se situe *au-dessous* (*voie sous-marine*), ou *sur* (*ligne*) ou *dans* (*fissure*), ou *au travers* (*la première loi de Newton*) — bien que dans ce dernier cas l'aire ne soit pas une surface plane mais une section transversale transparente de l'espace absolu. Nous pourrions rendre claires toutes ces qualifications prépositives en imaginant des sections transversales perpendiculaires au plan du tableau. Ensuite, selon la clause prépositive applicable, l'aire est (d'un point de vue artistique) interrompue ou non par l'élément horizontal. Si nous prenons la ligne comme *traversant* l'espace, les bords du tableau ne sont pas réellement les bords de l'espace : l'espace continue au-delà du tableau si la ligne elle-même le fait ; et nous sommes dans le même espace que celui où se trouve la ligne. Pour *B*, les bords du tableau peuvent être une *partie* du tableau dans le cas où les masses vont droit vers les bords, de sorte que les bords du tableau sont *leurs* bords. Dans ce cas, les verticales du tableau seraient les verticales des masses, sauf que les masses ont quatre verticales de plus que n'en a le tableau lui-même : ici quatre verticales feraient partie de l'œuvre d'art qui ne feraient pas partie de l'objet réel. D'autre part, les faces des masses pourraient être la face du tableau, et en regardant le tableau, nous regardons ces faces : mais *l'espace* n'a pas de face, et selon le déchiffrement de *A*, l'œuvre doit être déchiffrée comme dépourvue de face, et la face de l'objet physique ne ferait pas partie de l'œuvre d'art. Remarquons ici comment une identification artistique engendre une autre identification artistique, et comment, de manière cohérente avec une identification donnée, il est *requis* que nous en donnions d'autres et en *excluons* d'autres encore : en effet, une identification donnée détermine combien d'éléments l'œuvre va comporter. Ces différentes identifications sont incompatibles les unes avec les autres, ou il en est généralement ainsi, et chacune peut être dite faire une œuvre d'art différente, même si chaque œuvre d'art comporte comme une part d'elle-même l'objet réel identique — ou au moins des parties de l'objet réel identique comme parts d'elle-même. Il y a, bien sûr, des identifications dénuées de sens. Personne ne pourrait, je pense, déchiffrer de manière sensée l'horizontale du milieu comme *La*

perte du travail de l'amour, ou *L'ascendant de Saint-Erasme*. Enfin, remarquons comment l'acceptation d'une identification plutôt que d'une autre est en fait l'échange d'un *monde* pour un autre. Nous pourrions, en effet, pénétrer dans un monde poétique tranquille en identifiant la surface supérieure avec un ciel clair et sans nuage, reflété dans la surface paisible de l'eau, en bas, la blancheur n'étant préservée de la blancheur que par la frontière irréaliste de l'horizon.

Mais à présent Testadura, après avoir plané en coulisse tout le temps de cette discussion, proteste que *tout ce qu'il voit, c'est de la peinture* : un rectangle blanc avec une ligne noire peinte en travers. Et combien il a en réalité raison : c'est tout ce qu'il voit et que n'importe qui peut voir, y compris nous autres esthètes. Aussi, s'il nous demande de lui montrer ce qu'il y a de plus à voir, de lui démontrer, par nos indications, que c'est là une œuvre d'art (*Mer et Ciel*), nous ne pouvons pas accéder à sa demande, car il n'a rien négligé (et il serait absurde de supposer qu'il a négligé quelque chose, qu'il y avait quelque chose de minuscule que nous pourrions lui indiquer de façon qu'il dise, scrutant de près : « Ainsi, c'est cela ! c'est une œuvre d'art, après tout ! »). Nous ne pouvons pas l'aider tant qu'il ne peut maîtriser le *est de l'identification artistique* et par là constituer ceci en œuvre d'art. S'il ne peut accomplir cela, il ne regardera jamais d'œuvres d'art : il sera comme un enfant qui voit des bâtons comme des bâtons.

Mais qu'en est-il des abstractions pures, disons de quelque chose qui paraît exactement pareil à *A* mais est intitulé *n° 7* ? L'abstractionniste de la 10^e Rue insiste, avec persévérance, sur ce qu'il n'y a rien d'autre ici que de la peinture noire et blanche, et qu'il n'est pas besoin d'appliquer aucune de nos identifications littéraires. Qu'est-ce qui dès lors le distingue de Testadura, dont les énoncés philistins sont indiscernables des siens ? Et comment cela peut-il être une œuvre d'art pour lui et non pour Testadura, alors qu'ils s'accordent à dire qu'il n'y a rien que ne rencontre l'œil ? La réponse, impopulaire, comme il est probable pour les puristes de tous ordres, réside dans le fait que cet artiste est retourné à la physicalité du peint, au travers d'une atmosphère composée de théories artistiques et d'histoire de la peinture récente et ancienne, dont il essaie d'affiner les éléments à partir de son propre travail ; en conséquence de quoi son œuvre appartient à cette atmosphère et est partie de cette histoire. Il a réalisé l'abstraction à travers le rejet des identifications artistiques, en faisant retour au monde réel dont de telles identifications nous éloignent (pense-t-il) un peu à la mode de Ch'ing Yuan qui écrivait :

Avant d'avoir étudié le Zen pendant 30 ans, je voyais les montagnes comme des montagnes et les eaux comme des eaux. Quand j'atteignis une connaissance plus intime, j'arrivai au point où je voyais que les

montagnes n'étaient pas des montagnes et que les eaux n'étaient pas des eaux. Mais maintenant que j'ai atteint la substance même, je suis en repos. Car il est juste que je voie les montagnes à nouveau comme des montagnes, et les eaux à nouveau comme des eaux.

Son identification de ce qu'il a fait dépend logiquement des théories et de l'histoire qu'il rejette. La différence entre son énoncé et celui de Testadura : « C'est de la peinture blanche et de la peinture noire et rien d'autre » réside dans le fait qu'il utilise encore le *est* de l'identification artistique, de sorte que son usage de « cette peinture noire, c'est de la peinture noire » n'est pas tautologique. Testadura n'en est pas à ce stade. 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.

III

Monsieur Andy Warhol, l'artiste Pop, expose des fac-similés de boîtes de Brillo entassées les unes sur les autres, en piles bien ordonnées, comme dans l'entrepôt d'un supermarché. Il arrive qu'ils soient en bois, peints pour ressembler à du carton, et pourquoi pas ? Pour paraphraser le critique du *Times*, si on peut faire le fac-similé d'un être humain en bronze, pourquoi pas en contre-plaqué le fac-similé d'une boîte de Brillo en carton ? Il se trouve que le coût de ces boîtes atteint 2×10^3 celui de leur pendant ménager dans la vie réelle — une différence difficilement attribuable à leur supériorité en fait de durée. En fait, les gens de chez Brillo pourraient, au prix d'une légère augmentation de coût, faire leurs boîtes en contre-plaqué sans que celles-ci deviennent des œuvres d'art, et Warhol pourrait faire les siennes en carton sans qu'elles cessent d'être de l'art. Aussi pouvons-nous oublier les questions de valeur intrinsèque, et demander pourquoi les gens de chez Brillo ne peuvent pas fabriquer de l'art et pourquoi Warhol ne peut *que* faire des œuvres d'art. Eh bien, les siennes sont faites à la main, naturellement. Ce qui est comme une inversion folle de la stratégie de Picasso quand il colle l'étiquette d'une bouteille de Suze sur un dessin, en semblant dire que l'artiste académique, soucieux d'imitation exacte, doit toujours manquer la chose réelle : aussi pourquoi ne pas *utiliser* justement la chose réelle ? L'artiste Pop reproduit laborieusement à la main des objets de fabrication mécanique ; par exemple, il peint les étiquettes sur des boîtes de café (on peut entendre l'éloge familial « entièrement fait à la main » lâché péniblement dans le discours du guide confronté à ces objets). Mais la différence ne

consiste pas dans le métier : un homme qui sculpte des cailloux dans des pierres et construit soigneusement une œuvre appelée *Pile de graviers* pourrait invoquer la théorie de la valeur-travail pour expliquer le prix qu'il demande ; mais la question est : qu'est-ce qui en fait de l'art ? et pourquoi donc Warhol a-t-il besoin de *faire* ces choses ? pourquoi ne pas seulement griffonner sa signature sur l'une d'elles ? ou en écraser une et l'exposer, en tant que *Boîte de Brillo écrasée* (« Une protestation contre la mécanisation... ») ou simplement exposer une boîte de Brillo en carton comme *Boîte de Brillo non écrasée* (« Une affirmation audacieuse de l'authenticité plastique de ce qui est industriel... ») ? Cet homme est-il une sorte de Midas, qui change tout ce qu'il touche en l'or de l'art pur ? Et le monde entier consiste-t-il en œuvres d'art latentes qui attendent, comme le pain et le vin de la réalité, d'être transfigurées, à travers quelque sombre mystère, en les indiscernables chair et sang du sacrement ? Il importe peu que la boîte de Brillo puisse ne pas être du bon art, encore moins du grand art. La chose impressionnante, c'est qu'elle soit de l'art tout court. Mais si elle l'est, pourquoi les boîtes de Brillo indiscernables qui sont dans l'entrepôt ne le sont-elles pas ? Ou bien toute la distinction entre l'art et la réalité s'est-elle effondrée ?

Supposons qu'un homme collectionne des objets (des *ready-mades*), y compris une boîte de Brillo ; nous apprécions l'exposition pour sa variété, son ingénuité, tout ce qu'on veut. Ensuite, il n'expose plus que des boîtes de Brillo, et nous critiquons cela comme ennuyeux, répétitif, auto-plagiaire — ou (plus profondément) nous prétendons qu'il est obsédé par la régularité et la répétition, comme dans *Marienbad*. Ou encore il les entasse en hauteur, laissant un passage étroit ; nous nous frayons un chemin à travers les piles opaques régulières et nous trouvons que c'est là une expérience déconcertante, et nous en rédigeons un compte rendu comme s'il s'agissait de définir des produits de consommation, qui nous enferment comme des prisonniers ; ou encore nous disons qu'il est un constructeur moderne de pyramides. Il est vrai que nous ne disons pas ces choses-là du magasinier. Mais c'est qu'un entrepôt n'est pas une galerie d'art, et que nous ne pouvons pas facilement séparer les boîtes de Brillo en carton de la galerie dans laquelle elles se trouvent, pas plus que nous ne pouvons séparer le lit de Rauschenberg de la peinture qu'on a mise dessus. En dehors de la galerie, ce sont des boîtes en carton. De même, nettoyé de sa peinture, le lit de Rauschenberg est un lit, précisément ce qu'il était avant d'être transformé en art. Mais alors, si nous pensons à fond à cette affaire, nous découvrons que l'artiste a échoué, réellement et nécessairement, à produire un simple objet réel. Il a produit une œuvre d'art, son utilisation des boîtes de Brillo réelles n'étant qu'une extension

des ressources dont disposent les artistes, un apport aux *matériaux* de l'artiste, comme le fut la peinture à l'huile ou la *touche*.

Ce qui finalement fait la différence entre une boîte de Brillo et une œuvre d'art qui consiste en une boîte de Brillo, c'est une certaine théorie de l'art. C'est la théorie qui la fait entrer dans le monde de l'art, et l'empêche de se réduire à n'être que l'objet réel qu'elle est (en un sens autre de *est* que celui de l'identification artistique). Bien sûr, sans la théorie, on ne la verrait probablement pas comme art, et afin de la voir comme faisant partie du monde de l'art, on doit avoir maîtrisé une bonne partie de la théorie artistique aussi bien qu'une part considérable de l'histoire de la peinture récente à New York. Ce n'aurait pas pu être de l'art il y a 50 ans. De même, il n'aurait pas pu y avoir, toutes choses restant égales, d'assurance avion au Moyen Age, ni d'effaceurs pour machines à écrire étrusques. Le monde doit être prêt pour certaines choses, pas moins le monde de l'art que le monde réel. C'est le rôle des théories artistiques, de nos jours comme toujours, de rendre le monde de l'art, et l'art, possibles. Je serais enclin à penser qu'il ne serait jamais venu à l'idée des peintres de Lascaux qu'ils étaient en train de produire de *Y art* sur ces murs. A moins qu'il n'y ait eu des esthéticiens néolithiques.

Le monde de l'art se rapporte au monde réel, dans quelque chose comme la relation qui unit la Cité de Dieu à la cité terrestre. Certains objets, comme certains individus, jouissent d'une double citoyenneté, mais il reste, nonobstant la TR, un contraste fondamental entre les œuvres d'art et les objets réels. Peut-être les premiers tenants de la TI avaient-ils senti confusément cela, eux qui, prenant conscience de façon rudimentaire de la non-réalité de l'art, n'étaient peut-être limités que parce qu'ils supposaient que la seule manière que les objets avaient d'être autres que réels était d'être factices, de sorte que les œuvres d'art devaient nécessairement être des imitations d'objets réels. C'était une vision trop étroite. Telle était la vision de Yeats quand il écrivait : « Une fois sorti de la nature, jamais je ne prendrai / Ma forme corporelle d'aucune chose naturelle*. » C'est seulement une question de choix ; et la boîte de Brillo du monde de l'art peut être précisément

* « *Once out of nature I shall never take My
bodily form from any natural thing.* »

la boîte de Brillo du monde réel, l'une et l'autre séparées et unies par le *est* de l'identification artistique. Mais j'aimerais, pour finir, dire quelques mots des théories qui rendent possibles les œuvres d'art, et de leurs relations les unes avec les autres. Ce faisant, je poserai quelques-unes des questions philosophiques les plus ardues que je connaisse.

Je penserai maintenant à des paires de prédicats reliés l'un à l'autre en tant qu'« opposés », en reconnaissant d'emblée le vague de ce terme *démodé**. Les prédicats contradictoires ne sont pas des opposés, puisque l'un des prédicats de chaque paire de contradictoires doit s'appliquer à tout objet de l'univers, et que ni l'un ni l'autre des prédicats d'une paire d'opposés ne s'applique nécessairement à certains objets de l'univers. Un objet doit d'abord être d'un certain genre avant que l'un ou l'autre d'une paire d'opposés s'y applique, et dans ce cas, au plus et au moins un des opposés s'y applique. Aussi les opposés ne sont-ils pas des contraires, car il peut arriver que des contraires soient tous les deux faux pour quelques objets de l'univers, mais des opposés ne peuvent pas être faux ensemble ; car à certains objets, ni l'un ni l'autre membre d'une paire d'opposés ne s'applique *de façon sensée*, à moins que l'objet ne soit de la bonne sorte. Dès lors, si l'objet est du genre requis, les opposés se comportent comme des prédicats contradictoires. Si F et non-F sont opposés, un objet *o* doit être d'un certain genre *K* avant que l'un ou l'autre des deux ne s'applique de façon sensée ; mais si *o* est un membre de *K*, alors *o* est soit F soit non-F, à l'exclusion de l'autre. La classe de paires d'opposés qui s'appliquent de façon sensée au (*ô*) *Ko*, je la désignerai comme la classe de *prédicats pertinents pour K*. Et une condition nécessaire pour qu'un objet soit du genre *K* est qu'au moins une paire d'opposés pertinents pour *K* lui soit de façon sensée applicable. Mais, en fait, si un objet est du genre *K*, au moins et au plus un opposé de chaque paire pertinente pour *K* s'y applique.

Je m'intéresse maintenant aux prédicats pertinents pour *K*, pour la classe *K* des œuvres d'art. Et admettons que F et non-F sont une paire de tels prédicats opposés. Il pourrait arriver que, tout au long d'une période de temps définie, toute œuvre d'art est non-F. Mais puisque rien jusque-là n'est à la fois une œuvre d'art et F, il pourrait ne jamais venir à l'idée de personne que non-F est un *prédicat artistiquement pertinent*. La non-F-ité des œuvres d'art passe inaperçue. Par contraste, il pourrait arriver que toutes les œuvres existant à un moment donné soient *G*, sans qu'il soit jamais venu à l'idée de

* En français dans le texte.

quiconque jusqu'à ce moment-là que quelque chose pourrait être à la fois une œuvre d'art et non-C ; en effet, il se pourrait qu'on ait pensé que G était un *trait déterminant* des œuvres d'art quand, en fait, quelque chose pourrait d'abord avoir eu à être une œuvre d'art avant que G soit prédicable de cette chose de façon sensée — auquel cas non- G pourrait aussi être un prédicat applicable à des œuvres d'art, et G lui-même, alors, pourrait ne pas avoir été un trait déterminant de cette classe.

Admettons que G soit « est figuratif » et admettons que F soit « est expressionniste ». A un moment donné, ceux-ci et leurs opposés sont peut-être les seuls prédicats pertinents pour l'art dans l'usage critique. Ainsi, en mettant « + » pour un prédicat donné P et « - » pour son opposé non- P , nous pouvons construire une matrice des styles, plus ou moins comme suit :

F	G
+	+
+	-
-	+
-	-

Les rangs déterminent les styles disponibles, étant donné le vocabulaire critique effectif : figuratif expressionniste (par exemple, le Fauvisme); figuratif non expressionniste (Ingres); non figuratif expressionniste (expressionnisme abstrait); non figuratif non expressionniste (abstraction géométrique). Simplement, quand nous ajoutons des prédicats pertinents pour l'art, nous augmentons le nombre des styles disponibles en raison de 2^n . Il n'est, bien sûr, pas facile de voir à l'avance quels prédicats on va ajouter ou remplacer par leurs opposés, mais supposons qu'un artiste détermine que H sera désormais artistiquement pertinent pour ses peintures. Alors, en fait, à la fois H et non- H deviennent artistiquement pertinents pour *toute* peinture, et si la sienne est la première et seule peinture qui est H , toute autre peinture existante devient non- H , et la communauté entière des peintures est enrichie, en même temps que se sont doublées les possibilités stylistiques disponibles. C'est cet enrichissement rétroactif des entités dans le monde de l'art qui rend possible de discuter ensemble de Raphaël et de De Kooning, ou de Lichtenstein et de Michel-Ange. Plus grande est la variété des prédicats artistiquement pertinents, plus complexes deviennent les membres individuels du monde de l'art ; et plus nous en savons sur la population entière du monde de l'art, plus riche est notre expérience de n'importe lequel de ses membres.

A cet égard, remarquons que s'il y a m prédicats artistiquement pertinents, il y a toujours un dernier rang avec un nombre m

de « - ». Ce rang est propre à être occupé par les puristes. Ayant nettoyé leurs toiles de ce qu'ils considèrent comme inessentiel, ils s'attribuent à eux-mêmes le mérite d'avoir distillé l'essence de l'art. Mais c'est là précisément leur erreur : un nombre exactement aussi grand de prédicats artistiquement pertinents se trouvent vrais tant de leurs carrés monochromes que de n'importe quel membre du monde de l'art, et ils ne peuvent *exister* en tant qu'oeuvres d'art que dans la mesure où il existe des peintures « impures ». A strictement parler, un carré noir de Reinhardt est artistiquement aussi riche que \ *Amour sacré et profane* de Titien. Ceci explique comment moins est davantage.

La mode, au gré des événements, favorise certains rangs de la matrice de style : musées, connaisseurs et autres sont des facteurs de poids dans le monde de l'art. Insister sur, ou chercher à, ce que tous les artistes deviennent figuratifs, peut-être pour obtenir d'entrer dans une exposition particulièrement prestigieuse, coupe en deux la matrice 2ⁿ de style disponible : il y a alors — manières de satisfaire cette exigence,

et les musées peuvent alors exposer toutes ces « approches » du sujet qu'ils ont proposé. Mais ceci est une question d'intérêt presque purement sociologique : un rang de la matrice est aussi légitime qu'un autre. Une percée artistique consiste, je pense, en l'addition de la possibilité d'une colonne à la matrice. Les artistes, avec une plus ou moins grande promptitude, occupent alors les positions ainsi ouvertes : c'est là un trait remarquable de l'art contemporain, et pour ceux qui ne sont pas familiers de cette matrice, il est dur, et peut-être impossible, de reconnaître certaines positions comme occupées par des œuvres d'art. Ces choses ne seraient pas des œuvres d'art sans les théories et les histoires du monde de l'art.

Les boîtes de Brillo pénètrent dans le monde de l'art avec la même incongruité tonique que les personnages de la *Commedia dell'arte* introduisent dans *Ariadne auf Naxos*. Quel que soit le prédicat artistiquement pertinent en vertu duquel elles obtiennent leur entrée, le reste du monde de l'art en devient d'autant plus riche en possédant le prédicat opposé disponible et applicable à ses membres. Et pour retourner aux vues d'Hamlet avec lesquelles nous commençons cette discussion, les boîtes de Brillo peuvent nous révéler à nous-même aussi bien que n'importe quelle chose le pourrait : en tant que miroir tendu à la nature, elles pourraient servir à capter la conscience de nos rois.