

Trente ans après *La transfiguration du banal* : Danto, héritier de Wittgenstein

Mélissa Thériault

Trente ans après sa publication, vingt ans après sa traduction française, un ouvrage s'est imposé dans le rayon des classiques de la philosophie de l'art : en effet, *La transfiguration du banal* d'Arthur Danto a nourri pendant nombre d'années les discussions pointues en ontologie de l'art en proposant une redéfinition de la philosophie analytique de l'art et un regard différent sur l'histoire de l'art même. Il est donc pertinent de faire ici un retour sur cet ouvrage marquant, notamment pour souligner sa continuité –au-delà de la rupture– avec le corpus préexistant en ontologie analytique de l'art.

Lorsque les bouleversements dans la pratique artistique du vingtième siècle ont montré qu'il fallait repenser le concept d'art au-delà des définitions héritées de la conception classique, plusieurs ont tenté de se dégager des assises dans lesquelles était inscrite la réflexion classique sur l'art (notamment celles liées à l'héritage kantien ou encore du paradigme romantique, dont on peut néanmoins percevoir encore les stigmates chez de nombreux auteurs et artistes). Dans ce mouvement de renouveau qu'on a pu observer dans la philosophie américaine au vingtième siècle, certains auteurs, s'inspirant de Wittgenstein, ont affirmé qu'il n'était pas possible de définir l'art, et qu'on pouvait au mieux se questionner sur le fonctionnement des prédicats esthétiques (Weitz, 1988). D'autres, au contraire, ont refusé cette approche et tenté de renverser la vapeur en réanimant le projet d'un modèle théorique définitoire qui relancerait l'espoir d'une théorie descriptive : c'est le cas d'Arthur Danto. Qu'il soit revenu sur une proposition de Wittgenstein – aussi fondamentale soit-elle – ne fait pas de lui un opposant à la pensée de ce dernier. Au contraire, Danto est tributaire à bien des égards des questions posées par le penseur viennois et fait davantage figure d'héritier ; pour cette raison, il y a lieu de se pencher ici sur les liens manifestes entre la philosophie de l'art de Danto et certaines affirmations de Wittgenstein. Nous présenterons ainsi dans un premier temps les grandes lignes de leurs thèses respectives sur l'art et l'esthétique, pour ensuite mettre en relief l'originalité de celles de Danto.

Un statut multiple

Danto jouit depuis les années quatre-vingts des avantages du « double statut » : à la fois critique d'art et philosophe, son premier rôle lui permet une liberté de jugement et d'opinion que ne lui permet pas toujours le second. Si c'est son côté « mondain » qui lui a donné sa légitimité aux yeux de certains – visiblement soulagés de ne pas avoir affaire à un de ces philosophes reclus et déconnectés du monde artistique – cette attitude en a irrité d'autres. À cela s'ajoute que Danto, critique et philosophe, est aussi *auteur* et procède souvent à une mise en contexte qui tient souvent de l'anecdote, voire du récit de voyage lorsqu'il relate avec émotion ses périples et illuminations dans les galeries new-yorkaises. Malheureusement, cette plume est une arme à double tranchant qui a souvent fait ombre aux thèses qu'il a cherché à défendre. Mais au-delà des boutades et de l'esbroufe stylistique qu'on lui reproche (souvent à juste titre), il y a un petit pas pour la philosophie analytique de l'art qui est franchi grâce à Danto, notamment parce qu'il a osé prendre sur ses épaules une tâche ingrate. En effet, réanimer de vieilles querelles et reposer des questions épineuses telles que « peut-on définir l'art ? » comporte son lot de difficultés. Le point de départ de Danto consistera donc à prendre la question à bras-le-corps et débiter son enquête par une interrogation déterminante : l'œuvre d'art a-t-elle un statut distinct des autres objets ? Sur quoi ce statut repose-t-il et quelles sont les conséquences de cet état de fait ?

Si le pessimisme post-wittgensteinien généralisé contraste avec la réponse affirmative de Danto à cette première question (sur la possibilité d'une définition), il y a quand même lieu de croire qu'au-delà de l'apparence de contradiction, il y a entre Wittgenstein et Danto un rapport qui ne se réduit pas à une simple succession dans le temps. Pour faire ressortir la filiation entre la pensée de Wittgenstein, qui a marqué un tournant en esthétique et en philosophie de l'art, et l'approche d'Arthur Danto, deux de ses thèses seront discutées ici : d'abord celle qui était au cœur de *La transfiguration du banal*, voulant qu'il existe des *critères* qui permettent de savoir qu'on est en présence d'une

œuvre d'art. Nous aborderons ensuite celle de la *fin de l'art*, qui a été développée au cours des années quatre-vingts.

Toutefois, un rappel s'impose d'abord quant au contexte dans lequel *La transfiguration du banal* s'est présenté. Dans les années cinquante, on avait assisté à un regain d'intérêt dans la sphère anglo-américaine pour les questions d'esthétique, qui sont alors traitées à partir de certaines grandes lignes tracées par Wittgenstein, notamment les notions de *concept ouvert*, de *forme de vie* et de *ressemblance de famille*. On renonce à cette époque à tenter de définir l'art de façon extensionnelle, c'est-à-dire à l'aide de critères suffisants et nécessaires, croyant que la seule avenue qui empêcherait la réflexion esthétique de faire fausse route consistait à se pencher sur le « fonctionnement » de certains énoncés à teneur esthétique. On retrouve aussi d'autres approches de la question qui sont radicalement distinctes comme celle de Goodman qui propose dans *Langages de l'art* – publié originalement en 1976 – d'analyser les phénomènes artistiques comme une forme de langage, à partir d'un modèle frégeén, soit en termes de *sens*, *référence*, et *fonction* (Goodman, 1990). Goodman clarifie ainsi l'usage de certains concepts liés à la pratique artistique (citation, description, notation, exemplification...) pour tenter de décrire le fonctionnement de cette pratique complexe.

La transfiguration du banal est manifestement une réponse (ne serait-ce qu'indirectement) à Goodman, mais aussi à ceux qui ont développé l'idée de Wittgenstein sur les ressemblances de familles comme moyen de définir le concept d'art¹. L'ouvrage constitue – sur certains points du moins – un virage marqué et remarqué par rapport à ce qui se disait à l'époque en esthétique, en témoignent les remous causés par ce retour d'une forme d'essentialisme. L'ambition avouée de Danto de trouver des critères qui permettent de formuler une définition de l'art semblera alors illusoire aux yeux de ceux qui comptabilisent les échecs de différentes théories de l'art à rendre compte adéquatement de la pratique du vingtième siècle. On se rappellera que pour Wittgenstein, non seulement il n'est pas possible de définir l'art, mais cela n'est même pas *utile*, puisque la compréhension de ce concept doit passer par l'observation du fonctionnement des œuvres d'art, tel qu'il le formule dans les *Investigations philosophiques*: « Ne dites

pas: «il faut que quelque chose leur soit commun [...] mais voyez d'abord si quelque chose leur est commun » (Wittgenstein, 1961, part. I, sect. 66-67).

Mais à cela Danto répond que pour regarder et voir, il faut déjà savoir ce qu'*est* une oeuvre d'art, et supposer une capacité de reconnaître la différence entre art et non-art : observer le fonctionnement des oeuvres d'art est possible s'il y a quelque chose qui permet de relier les différentes instances. Mais cela n'implique pas pour autant pour Danto que ce quelque chose soit définissable (Danto, 1989, p.108) : il se pourrait qu'on ne soit pas capable de formuler ce qu'il y a de commun dans les œuvres d'art, ou qu'on puisse y parvenir seulement après-coupⁱⁱ. L'erreur des théories néo-wittgensteiniennes est donc de réduire les tentatives de définition aux capacités de reconnaissance (Danto, 1989, p.111). Or, l'entreprise de Danto sera justement de montrer que dans toute définition entre en jeu une dimension qui dépasse le visible : c'est le contexte historique et culturel qui permet de faire la différence entre des objets indiscernables sur le plan perceptif. Wittgenstein avait déjà soulevé le problème, mais il restait à trouver la nature de cette différence, ce que Danto tente de réaliser à travers la notion *d'interprétation*. Par la suite, Danto reviendra légèrement sur sa position et en viendra à la conclusion qu'à une ère post-historique (c'est à dire où « la fin de l'art » est accomplie) que l'art n'a plus de direction, de règle à suivre : en contexte post-historique, la diversité règne.

Représentation, philosophie et philosophie de l'art

Curieusement, c'est une remarque banale de Wittgenstein (sur la différence entre un simple mouvement du bras et une salutation) qui a servi d'élément déclencheur : en effet, un bref commentaire sur la notion *d'action* a fait se soulever plusieurs questions et débats sur la différence entre un mouvement non-intentionnel et une action. C'est ce qui a permis à Danto d'effectuer un glissement et de transposer le problème en remplaçant la notion d'action par celle d'oeuvre d'art : si un simple mouvement de bras peut être interprété comme une *action*, un simple objet peut être interprété comme une *oeuvre d'art*. De la même façon, la réflexion autour des *Boîtes Brillo* d'Andy Warhol formulé par Danto a soulevé la question de la différence entre les propriétés esthétiques et artistiques dans les théories actuelles de l'art.

Détail révélateur, Wittgenstein est mentionné dans *La transfiguration du banal* surtout lorsque Danto s'attarde sur des considérations générales sur la philosophie, plutôt que sur des questions spécifiques à la philosophie de l'art. Il précise d'ailleurs que la question de l'art est incontournable en philosophie : le philosophe, peu importe sa spécialité, se retrouve tôt ou tard confronté à des questions tournant autour de l'apparence, de la représentation, de l'illusion, bref, autour des notions qui sont mobilisées dans la réflexion sur la production d'œuvres d'art (Danto, 1989, p. 105). Puisqu'elles font partie à la fois de notre compréhension de l'art et de l'activité philosophique, il s'impose donc selon Danto qu'on examine le lien entre les deux. En fait, l'activité philosophique ne peut débiter qu'en effectuant un partage entre le concept de réalité et la famille de concepts énumérés plus haut :

Selon moi, le *Tractatus* est à bien des égards le paradigme par excellence d'une théorie philosophique : Wittgenstein y oppose le monde à son image spéculaire dans le discours (composé de propositions qui correspondent une à une aux faits qui constituent le monde [...] elle illustre parfaitement la *forme* des théories philosophiques, et cela d'autant plus que ce qu'il y a de philosophique en elle, c'est l'image qu'elle offre de la relation entre le langage et le monde ... (Danto, 1989, p.138)

La pensée de Wittgenstein constitue pour Danto un modèle de réflexion philosophique puisqu'elle porte sur le rapport entre la réalité et nos représentations, qui dépend d'une médiation langagière. La place prédominante occupée par le langage dans le *Tractatus* fait en sorte que l'ouvrage illustre de façon paradigmatique la particularité des théories philosophiques : Wittgenstein y propose une vision de ce qu'est la réalité en un seul énoncé limpide (« *le monde est tout ce qui arrive* »), et trace ainsi la frontière entre réalité et représentation dès la première ligne de l'ouvrageⁱⁱⁱ.

L'idée même d'une telle frontière –qu'il soit question de celle établie dans le *Tractatus* ou de celle proposée par Danto dans ses écrits sur l'art– aurait pu mériter qu'on s'y attarde, notamment à cause de la critique à son encontre par formulée par certains pragmatistes inspirés des travaux de John Dewey (Shusterman, 1992). Mais cette critique n'aurait embarrassé ni Wittgenstein, ni Danto (qui répondrait probablement que la

frontière entre réalité et représentation est elle-même une représentation au service de l'enquête philosophique, donc qu'elle est une séparation de principe). Un autre point commun aux deux auteurs doit être souligné ici : si on compare de façon globale leurs carrières respectives, on remarque chez chacun une conception de la signification qui est d'abord atomiste et anhistorique, puis contextualiste^{iv}. En effet, Wittgenstein se ravise dans les *Investigations philosophiques*, sur certains de ses propos antérieurs, dont la nature de la signification : les significations des mots ne peuvent être réduites à des entités atomiques immuables. Danto a également modifié ses vues en ce qui concerne les représentations que l'on se fait de différentes pratiques humaines^v et de leur signification : ses premiers écrits sont plus marqués par les tendances propres au courant analytique (dont celle voulant que considérations historiques liées à l'objet étudié ne soient pas utiles pour l'enquête philosophique). C'est en se consacrant à la philosophie de l'art qu'il en vient à considérer que les significations des œuvres ne peuvent être comprises qu'en tenant compte du contexte culturel, sans toutefois joindre les rangs de ceux qui ont cédé à la tentation de résoudre le problème de la polysémie du concept d'art dans une conception relativiste. Danto clarifiera quelques années plus tard sa position à cet effet : « ...l'interprétation doit être relativisée par rapport à une culture, sans que cela entraîne le préjudice d'une thèse relativiste sur l'art : la localisation culturelle d'une œuvre fait partie des facteurs qui constituent son identité » (Danto, 1993, p.97).

La distanciation du point de vue anhistorique au profit d'une approche contextualiste se manifeste dans les écrits postérieurs à *La transfiguration du banal*, période où Danto se consacre à la critique d'art. Leur lecture révèle qu'une compréhension atomiste de la signification est en quelque sorte « autoréfutante » dès qu'on postule que les représentations de l'artiste peuvent influencer sur la production des œuvres (ce que confirme la pratique artistique) : si les œuvres d'art sont par définition intentionnelles –c'est du moins le postulat de Danto–, il faut que ce à quoi elles réfèrent soit pris en considération pour qu'on puisse en saisir le sens. Le passage par Danto de l'ahistoricisme au contextualisme s'imposait donc d'une part sur le plan logique pour assurer la cohérence interne de sa théorie de l'art, mais il s'imposait aussi sur le plan pratique, en raison du caractère éclaté de ce qui se fait actuellement en art, caractère dont il a voulu tenir

compte. Il est intéressant toutefois de remarquer qu'avant de se consacrer aux questions portant sur l'art, Danto avait touché à plusieurs sous-domaines de la philosophie^{vi}, dont la philosophie de l'action que nous verrons dans la prochaine section. Cette diversité d'intérêts est révélatrice, et montre que Danto a certaines caractéristiques d'un penseur systématique, caractéristiques qui sont manifestes et omniprésentes dans ses écrits (Carrier, 1993). D'une part, nous l'avons vu, le concept de représentation sert toujours de point de départ, et d'autre part, il utilise la même méthode de démonstration (celle des indiscernables, que nous verrons plus loin) dans tous les sous-domaines qu'il étudie. Cette méthode joue un rôle sur deux plans, indissociables l'un de l'autre.

D'abord, la méthode des indiscernables joue un rôle sur le plan *épistémologique*, et on la compare souvent à cet égard au doute méthodique cartésien. C'est par cette méthode que Danto invalide les arguments de ses prédécesseurs qui se basent sur l'aspect esthétique – au sens étymologique du terme – pour comprendre et définir l'art. Elle sert également à invalider les contre-exemples que Danto construit pour mettre sa propre thèse à l'épreuve^{vii}. Ensuite, la méthode des indiscernables joue un rôle sur le plan *ontologique*, puisqu'elle constitue l'argument qui permet à Danto d'analyser ce qui fait la particularité du concept d'art, en montrant que faire reposer la signification d'une œuvre d'art ou d'une action sur sa dimension perceptible est une erreur.

Rien n'est caché

On retrouve chez Wittgenstein – tant dans le *Tractatus* que dans ses écrits plus tardifs – l'idée générale selon laquelle chercher le sens des phénomènes « dans les profondeurs » est susceptible de diriger inévitablement celui qui mène l'investigation vers un nid de confusions. La signification des mots ou la nature des choses est selon lui accessible pour l'agent cognitif, que ce soit au sein de la forme logique de la proposition ou dans un jeu de langage particulier, en observant leurs usages. Il en est de même pour Danto, dans sa compréhension du langage, de l'action, et de l'art : sans rejeter certains types de compréhension (qu'on retrouve dans le courant herméneutique: le structuralisme, la psychanalyse, etc.) il soutient que ce type de compréhension n'est pas à même de nous mettre en contact avec la signification concrète et réelle d'une œuvre d'art. En d'autres

termes, une signification difficilement accessible pour l'agent cognitif est moins apte à nous aider à bâtir une définition de l'art : plus on s'éloigne de ce qui se donne de façon évidente, plus la théorie ainsi construite a un caractère d'indécidabilité, ce qui est difficilement acceptable pour un auteur qui croit qu'il « existe une vérité interprétative et une stabilité de l'œuvre d'art qui ne sont pas relatives du tout ». (Danto, 1993, p.71).

Wittgenstein et Danto partent donc d'un même présupposé métaphilosophique (le second l'ayant emprunté du premier) : la pratique philosophique doit avoir pour effet l'éclaircissement de concepts, et non pas l'ajout de mystère dans notre compréhension du langage et de l'art ...et du reste. Tous deux tentent également d'éviter les thèses contenant des présupposés déterministes, comme celle (résultat d'une confusion conceptuelle) voulant que l'étude des mécanismes psychologiques puisse être déterminante pour l'enquête philosophique. Le caractère spécifique des œuvres d'art (leur différence d'avec les objets ordinaires) ne peut être expliqué par l'étude de la chaîne causale de nos représentations de l'œuvre ou de l'objet : expliquer de quelle manière on perçoit une œuvre d'art ne permet pas de comprendre pourquoi *c'est* une œuvre d'art.

De l'action à l'œuvre d'art

Le lien entre Danto et Wittgenstein est encore plus manifeste si on l'observe à partir d'un champ d'interrogations qu'ils ont partagé : la philosophie de l'action. La philosophie de l'art de Danto est en fait une transposition de sa philosophie de l'action, où il a développé le concept de *basic action*^{viii} à partir d'un problème posé plusieurs années auparavant par Wittgenstein en ces termes :

...quand « je lève mon bras », mon bras se lève. Et voici né le problème.
Qu'est-ce que la chose qui reste, après que j'ai soustrait le fait que mon bras se lève, de celui que je lève mon bras? (Wittgenstein, 1961, par. 621)

Le problème est bien le même dans la mesure où on tente d'expliquer comment se produit le passage du niveau physique (qui dépend de la perception) au niveau sémantique : la question de Wittgenstein montre qu'en supposant que la signification est dans l'objet physique (ici, le mouvement), on oublie que cette signification dépend de la

mise en relation par l'agent de l'objet avec son contexte de production ou d'exécution. Dans les écrits plus tardifs de Wittgenstein, la signification d'un geste ou d'un mot se manifeste dans ses *usages*, qui diffèrent selon le contexte. Danto endosse partiellement cette position : les usages font partie du contexte culturel, et – tout comme chez Wittgenstein – on doit assumer un minimum de conventions pour comprendre la signification d'une œuvre ou d'une action. Le débat a bien été relancé par Wittgenstein, mais ce sont ses successeurs qui ont été les plus prolixes sur le sujet. On s'entend évidemment pour dire que l'action, ce n'est pas seulement le lever du bras: il y a là quelque chose de plus qu'un mouvement physique, conclusion à laquelle adhère Danto. C'est ce qu'il développe dans *Analytical Philosophy of Action*^{ix} et qui se présentera par la suite sous de multiples formes avec la même question sous-jacente : comment se fait le passage d'un objet ou d'un événement d'une catégorie à une autre, si on ne peut l'expliquer à l'aide de critères qui relèvent de la perception ?

Entre la publication de l'ouvrage dans les années soixante-dix et la « conversion » de Danto à la philosophie de l'art au cours de la décennie suivante, un fond théorique demeure donc lorsqu'il transpose sa philosophie de l'action à la philosophie de l'art : c'est l'arrière-fond de l'héritage de Wittgenstein quant à la distinction entre la dimension perceptible et la composante non-perceptible de l'objet analysé. Qu'il soit question de l'interprétation d'un mot, d'un geste ou d'un objet, c'est la même logique qui opère : entre la philosophie du langage de Wittgenstein et la philosophie de l'art de Danto, il y a en guise de chaînon manquant une réflexion sur le concept d'action. Dans les trois sous-domaines, il faut faire intervenir une dimension supplémentaire pour que l'unité de base ait un sens, et donc qu'on a affaire au même problème généralisé sur le plan épistémologique. Ce parallèle devient intéressant lorsqu'on le met en relation avec le concept d'œuvre d'art tel que le conçoit Danto. Une œuvre d'art est un objet qu'on *se représente* comme ayant une signification particulière. Or, se représenter, tout comme interpréter, est une action complexe qui a, comme les autres types d'action, son fonctionnement propre. Il faut donc selon Danto investiguer le fonctionnement du processus interprétatif (notre façon de nous représenter une œuvre en relation avec le contexte, avec les autres œuvres, etc.) pour avoir une compréhension de l'art qui dépasse

le stade des propriétés esthétiques des oeuvres (qui, puisqu'elles ne sont pas le propre des objets d'art, ne peuvent à elles seules servir d'assise à une théorie de l'art).

Si l'œuvre est composée d'une partie perceptible et d'une partie interprétative, un problème peut se poser lorsqu'on cherche à savoir de quelle nature est cette deuxième composante. On sait qu'elle n'est pas d'ordre physique, comme l'a montré l'argument des indiscernables, et cela nous amène en terrain glissant. Les successeurs de Wittgenstein refusent de faire appel à la notion d'intériorité pour expliquer le passage d'un niveau de sens à un autre, c'est-à-dire qu'ils refusent d'admettre que la signification des œuvres soit « dans l'esprit » du récepteur. On tente alors de définir l'art à partir de critères externes. Parmi ces tentatives, celle de George Dickie qui développe à partir d'un passage de Danto plusieurs versions de sa théorie institutionnelle de l'art, qui pose le caractère conventionnel de la pratique artistique comme étant fondamental^x. Si la théorie de Danto a bien une dimension institutionnelle, ce qui a parfois mené à la confusion entre ces deux positions (Danto, 1989, p.26), cet aspect n'est toutefois pas central dans sa théorie. Le « monde de l'art » dont il était question en 1964 dans l'article « The Artworld » ne joue pas le rôle d'un tribunal du goût, au contraire. Dickie tente de définir l'art à partir de critères externes (qui agissent comme conditions nécessaires et suffisantes) tels que la position d'un objet d'art au sein d'une institution ou le fait que cet objet ait été produit pour être apprécié. Mais Dickie ne relève pas le défi lancé par Wittgenstein^{xi} : il le contourne par une autre forme d'essentialisme.

L'œuvre d'art et la transfiguration

Jusqu'à récemment, on attribuait aux œuvres d'art des propriétés qui permettaient de les reconnaître parmi les autres types d'objets. Mais les changements survenus au cours de l'histoire de l'art ont rendu cette opération plus difficile, par exemple, comme lorsque l'urinoir de Duchamp s'est vu refuser le statut d'œuvre d'art par la critique et le public. Se posait à ce moment-là un problème au niveau théorique : la présence d'un urinoir dans une galerie montre que ce ne sont pas les seules propriétés perceptibles d'un objet qui permettent de l'y placer, et qu'il faut chercher ailleurs la justification. Danto procède donc de la même façon que Wittgenstein : prenant l'exemple d'une œuvre d'art de

Warhol qui ne présente aucune différence visuelle avec de vraies boîtes de Brillo^{xii}, il se demande comment on trace la distinction, lorsqu'on est en présence de deux objets identiques dont un seul est une œuvre d'art. Si on ne peut faire appel à l'apparence de l'objet, on ne peut non plus faire référence à l'expérience que cet objet procure (parce que deux objets semblables devraient provoquer une même expérience), ni à l'attitude qu'on doit adopter face à lui.

La différence réside donc ailleurs. Cette différence, nous dit Danto, c'est l'interprétation^{xiii}. Les deux objets identiques ne sont pas interprétés de la même façon, parce qu'on attribue une signification différente à un objet, selon qu'il est destiné à un usage pratique (comme les vraies boîtes de détergent Brillo) ou destiné à participer au discours sur l'art, à s'inscrire dans la lignée des objets produits en vue de transmettre un message ou d'exprimer quelque chose : une conviction, une critique, un sentiment... La différence entre un objet ordinaire et une œuvre d'art qui ressemble à un objet ordinaire se situe donc au niveau ontologique et non au niveau perceptif (c'est-à-dire qu'elle dépend d'une définition de l'art et non de la façon de percevoir les objets d'art). De là, on voit que Danto, comme Wittgenstein, refuse de confondre les questions esthétiques et celles liées à la psychologie de la perception. Chez Wittgenstein, ce rejet se trouve à la fois dans les *Investigations philosophiques* et dans les *Leçons et conversations* où la formulation est pour le moins lapidaire :

On dit souvent que l'esthétique est une branche de la psychologie. C'est l'idée qu'une fois que nous aurons fait des progrès, nous comprendrons tout- tous les mystères de l'Art- par le biais d'expérimentations psychologiques. Pour excessivement stupide que soit cette idée, c'est bien cela en gros. Les questions n'ont rien à voir avec l'expérimentation psychologique, mais reçoivent leur réponse d'une façon complètement différente. (Wittgenstein, 1971, parag. 35-36)

Ce rejet joue cependant chez Danto un rôle plus important : il constitue le pilier sur lequel s'appuie l'argument des indiscernables, dont dépend sa thèse principale.

On peut effectuer ici un autre rapprochement : l'interprétation *fait* l'œuvre d'art dans la mesure où c'est l'action d'un agent qui permet le passage d'objet ordinaire à œuvre d'art, en raison notamment de son caractère intentionnel. Mais ce contact entre l'agent et l'objet n'est pas fermé : l'interprétation d'une œuvre peut se modifier au gré des ajouts, bref, *prendre vie*, s'intégrer dans une tradition par consensus. Dans un passage des *Investigations*, Wittgenstein s'exprime en des termes qui confirment une certaine parenté d'idées avec Danto : « Interpréter est penser, agir ; la vision est un état » (Wittgenstein, 1971, p.345). Les lignes qui suivent ce passage dans le texte de Wittgenstein précisent que l'interprétation est liée au concept d'aspect, lui-même apparenté à celui de représentation, et confirme le lien entre philosophie de l'action et philosophie de l'art exposé plus haut. Voir un objet comme une œuvre d'art, c'est effectuer la « transfiguration » au sens de Danto.

Les propriétés de l'œuvre d'art

Pour résumer, disons simplement que selon Danto, toute œuvre d'art a deux particularités: d'une part, celle d'être *à propos de* quelque chose (l'intentionnalité) et ensuite celle *d'incarner* cette signification. Nous avons vu que c'est en partant du concept général de représentation que Danto débute son enquête pour tenter de cerner la particularité du concept d'art. Ce dernier discute ensuite différentes formes de représentation, mettant en lumière notamment la dimension sémantique de l'œuvre d'art : ne peut être compris comme œuvre qu'un objet qui a été produit (ou choisi, comme dans le cas des *ready-made*) pour être *à propos de* quelque chose. Le contenu véhiculé par l'objet peut se présenter de façon plus ou moins directe, selon la forme d'art par laquelle passe le message, et selon les connaissances de la personne qui interprète l'œuvre.

L'œuvre d'art exprime donc son contenu intentionnel à travers sa matérialité ; en d'autres termes, le message contenu dans l'œuvre d'art s'y trouve à la fois de façon abstraite et concrète. Abstraitement, parce que la signification d'une œuvre ne s'y trouve habituellement pas de façon littérale, si on pense par exemple à la signification des multiples carrés rouges au début de *La transfiguration du banal*. Il s'y trouve aussi

concrètement parce que l'œuvre incarne sa signification à travers le style qu'on peut y déceler ou dans la manière dont elle présente son contenu.

Ce deuxième critère est donc à prendre au sens métaphorique : pour incarner sa signification, l'objet doit avoir des propriétés qui évoquent le message ou le contenu qu'il véhicule grâce à certains traits considérés comme signes de ce contenu. Pour expliquer ce processus, Danto fait appel à la notion de style :

Par « style », j'entends justement cette manière dont un homme représente tout ce qu'il représente. Si l'homme est un système de représentations, son style est le style de ses représentations [...] dans l'art tout particulièrement, le style se réfère à cette physionomie externe d'un système de représentations interne. (Danto, 1989, p. 318)

Il remarque ensuite que le style est un ensemble de propriétés qui n'est pas nécessairement figé : un objet n'a pas besoin d'avoir toutes les caractéristiques qu'un autre objet pour que tous deux appartiennent au même style. Notons que cet ensemble flou de propriétés peut se comparer à l'idée de ressemblance de famille, et que cet emprunt à Wittgenstein n'est sans doute pas innocent dans la mesure où Danto réalise qu'il est difficile de définir la notion même de *style*. La difficulté qui survient alors est d'expliquer comment des propriétés physiques peuvent faire partie de la définition d'un style sans entraîner des inférences erronées. Par exemple, « être surchargé de détails » est une propriété physique particulière au style rococo, mais toutes les œuvres surchargées de détails ne sont pas nécessairement rococo.

La question du passage des propriétés physiques aux propriétés stylistiques montre également que l'on ne peut attribuer un même style à deux œuvres que si on a suffisamment de connaissances sur l'histoire de l'art : les ressemblances superficielles ne permettent pas à elles seules d'en arriver à un classement fiable. La pratique artistique est une activité humaine ancrée dans le temps et chaque œuvre d'art vient avec les représentations de l'époque ou elle est produite : différents styles indiquent non seulement une différence sur le plan perceptif, mais ils indiquent également qu'on a affaire à des œuvres qui témoignent d'époques ou de contextes culturels différents. Dans

un ouvrage plus récent, Danto emprunte explicitement de Wittgenstein le concept de forme de vie pour expliquer le fonctionnement de l'œuvre dans un contexte culturel :

C'est bien sûr à Wittgenstein que j'emprunte la notion de « forme de vie ». Il a dit : « *Se représenter un langage signifie se représenter une forme de vie* (Investigations philosophiques, §19) » Mais la même chose vaut pour l'art : imaginer une forme d'art, c'est imaginer une forme de vie dans laquelle elle joue un rôle. (Danto, 2000, p. 296)

Ce passage est inséré dans une réflexion sur l'histoire où Danto se penche sur la succession de différentes visions du concept d'art, soit nos projections et représentations du concept d'art à d'autres époques que la nôtre (que ce soit dans le passé ou le futur). Il souligne également que regarder les œuvres d'art uniquement en termes de critères esthétiques revient à « aborder les œuvres hors contexte », c'est-à-dire détachées du contexte qui leur donne sens, ce qui peut entraîner une mauvaise compréhension de l'œuvre : c'était le cas notamment de ceux qui ont affirmé qu'on devait porter attention à la blancheur et la brillance de *Fontaine* de Duchamp (Danto, 1989, p.15). Prendre l'œuvre hors contexte est l'équivalent de croire que l'action se réduit au mouvement, comme si le fait de saluer ne tenait qu'à un mouvement du bras ou que *Fontaine* de Duchamp était une œuvre d'art *parce qu'elle* est faite de porcelaine étincelante. En ce sens, l'exemple de *Boîtes Brillo* montre la faille dans les théories qui accordent un rôle trop central à la perception et aux propriétés *esthétiques* de l'œuvre dans le cadre de leurs tentatives de définition de l'art.

La fin de l'art

La seconde thèse de Danto qui sera présentée ici est liée à l'histoire du concept d'art telle qu'on l'a comprise jusqu'à maintenant, dans la mesure où Danto adapte un trait de l'esthétique hégélienne à l'histoire de l'art du vingtième siècle. Le développement de l'art a atteint selon lui une forme d'aboutissement ou plutôt une autonomie par rapport à la théorie : jusqu'à récemment, l'art poursuivait un but (représentation fidèle, recherche de l'abstraction dans son plus pur état...). Mais à partir du moment où l'art a épuisé les objets de représentation possibles et qu'il est devenu autoréférentiel, on assiste selon Danto à une *fin* de l'art : le sens de ces œuvres – dont celles de Warhol – n'était-il pas de

poser la question « *qu'est-ce que l'art* » ?. Poser la question de la sorte, c'est déjà y répondre. La conclusion de Danto n'est pas qu'il n'y a plus d'art possible ni de nouvelles avenues à explorer, mais plutôt qu'un objet n'est pas tenu d'avoir des caractéristiques physiques particulières pour être considéré comme une œuvre d'art (comme c'était le cas dans le paradigme mimétique, par exemple). C'est donc à tort qu'on associe parfois cette thèse à l'idée qu'il n'est plus possible ou souhaitable de produire des œuvres d'art, ce que Danto précise en ces termes : « cette formulation sonne plus mélancolique et certainement plus arrogante que je le voudrais. L'art n'était plus possible en tant qu'évolution historique progressive. Le récit était arrivé à son terme » (Danto, 1996, p.23). D'ailleurs, Hegel avait déjà souligné que ce n'était pas la fin de la possibilité de la pratique artistique qui était annoncée, mais la fin de son rôle *philosophique*. Bref, pour Danto, tout peut maintenant être de l'art, comme le voulait l'adage de Warhol, à condition qu'on puisse l'interpréter comme tel (Danto, 1996, p.17).

Cette thèse est également à réévaluer sur la base de ses similitudes avec le concept de ressemblances de familles de Wittgenstein : si tout peut être de l'art, comment procède-t-on pour effectuer une distinction ? Par l'observation du fonctionnement de l'œuvre et de la relation qu'elle entretient avec ce qui s'est fait précédemment dans l'histoire de l'art. Toutefois, cette thèse de Danto peut sembler aussi difficile à accepter que l'abandon de toute tentative définitoire dont il était question plus haut, et on pourrait objecter que sa croyance quant à l'impossibilité pour l'art de renouer avec un éventuel fil évolutif est discutable : faire des prédictions sur l'avenir de la pratique est hasardeux, peu importe le niveau d'expertise dans ce domaine. Toutefois, il faut bien garder à l'esprit que ce à quoi réfère Danto lorsqu'il parle de fin de l'art, c'est de la fin du concept d'art tel qu'on l'a conçu jusqu'à maintenant, c'est-à-dire la fin de l'un des usages *possibles* du concept d'art.

Conclusion

L'art du vingtième siècle s'est démocratisé, a choqué et a renvoyé à un monde désenchanté le reflet de sa banalité et de l'épuisement d'un imaginaire qui a craint par moments avoir exploré toutes les avenues possibles. De là à en conclure qu'il faut

renoncer à toute tentative de discours sur sa spécificité ontologique, il y a un pas que Danto n'était pas prêt à franchir. Nous avons vu comment sa philosophie de l'art s'inspire de la pratique artistique de son siècle, mais aussi de la pensée de Wittgenstein. Au-delà de la filiation certaine entre les deux penseurs, due notamment à l'influence majeure de Wittgenstein sur toute la philosophie anglo-saxonne, l'intérêt que recèlent les travaux de Danto tient dans la relance du débat sur les possibilités de définition de l'art, débat qui réactualise la pensée de Wittgenstein tant dans la réflexion sur la pratique artistique que dans la réflexion philosophique dans son ensemble.

ⁱ Voir l'article de Berys Gaut, « "Art" as a Cluster Concept » in Carroll, N. (éd.) *Theories of Art Today*. University of Wisconsin Press, 2000, p.25-44.

ⁱⁱ On retrouve aussi cette idée chez Croce et Collingwood : le propre de l'esthétique est de ne pouvoir définir l'art qu'après coup, puisque l'une des qualités premières d'une œuvre d'art est d'être innovatrice.

ⁱⁱⁱ Évidemment, cette idée est loin d'être exclusive à Danto : elle est notamment au cœur du courant herméneutique depuis longtemps. L'apport de Danto est plutôt d'avoir réussi à greffer cette idée au courant analytique et de l'avoir fait accepter au rang d'un principe établi.

^{iv} Voir (Brand, 1993).

^v Pour un exposé détaillé des modifications de la pensée de Danto, voir l'article : Romano, Carlin. (1993) « Looking beyond the Visible: the Case of Arthur C. Danto » in Rollins, M. (éd.) *Danto and his Critics*. Blackwell, p. 175-190.

^{vi} Notamment la philosophie de l'action, l'épistémologie, la philosophie de l'histoire de la philosophie, la philosophie orientale, de même que des auteurs tels que Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Sartre...

^{vii} Voir l'article de Wollheim, R. (1993) « Danto's Gallery of Indiscernibles » in Rollins, M. (éd.) *Danto and his Critics*. Blackwell, p. 28-38.

^{viii} Voir Danto, A. (1979) « Basic Actions and Basic Concepts » in *The Review of Metaphysics*, vol.32, p.471-495, de même que la description des tableaux de Giotto qui illustre particulièrement bien ce problème dans la préface de *Analytical Philosophy of Action*.

^{ix} Danto, A. (1973) *Analytical Philosophy of Action*. Cambridge University Press, 226 p.

^x Dickie, G. (2001) *Art and Value*. Blackwell, 114 p.

^{xi} « D'ailleurs, soit dit en passant, la théorie institutionnelle de Dickie elle aussi voulait être essentialiste en ce sens là. Tous les deux, nous nous opposons à l'air du temps qui était wittgensteinien. » (Danto, 2000, p. 283)

^{xii} Évidemment, *Boîtes Brillo* pose un problème parce qu'elle est un fac-similé ; l'urinoir de Duchamp est un exemple plus éloquent.

^{xiii} « L'interprétation de surface, que nous devons tous apprendre à maîtriser au cours de notre socialisation, a été abondamment discutée par les philosophes dans le cadre de la théorie de l'action comme dans celui de l'analyse de l'altérité linguistique et mentale. » (Danto, 1993, p.79)

Bibliographie

Carrier, David. (1993) « Danto as a Systematic Philosopher or *comme on lit Danto en français* ». in Rollins, M. (éd.) *Danto and his Critics*. Blackwell, p. 13-27.

Danto, Arthur. (1973) *Analytic Philosophy of Action*, Cambridge University Press, p.51-68.

----- (2000) « Introduction » in *Après la fin de l'art*. Seuil, p.15-27.

----- (1989) *La transfiguration du banal*. Seuil, 327 p.

----- (1996) *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Seuil, 345 p.

----- (1993) *L'assujettissement philosophique de l'art*. Seuil, 267 p.

----- (1988) « Le monde de l'art » in Lories, Danielle (éd.). *Philosophie analytique et esthétique*. Méridiens Klincksieck. p. 183-198.

Dickie, George. (2001) *Art and Value*. Blackwell, 114 p.

Goodman, Nelson. (1990) *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*. Jacqueline Chambon, 312 p.

Wittgenstein, Ludwig. (1971) « Leçons sur l'esthétique » in *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, suivi de *Conférences sur l'éthique*. trad. J. Fauve, Gallimard, p. 15-86.

----- (1961) *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*. trad. P. Klossowski, Gallimard, 364 p.

Weitz, Morris. (1988) in Lories, Danielle (éd.). *Philosophie analytique et esthétique*. Méridiens Klincksieck, p. 27-40.

Résumé

La pensée de Wittgenstein a marqué un tournant dans la réflexion en esthétique, et son influence est manifeste dans la philosophie de l'art d'Arthur Danto. Ce texte établit un rapport entre les deux penseurs à partir de deux thèses centrales dans la pensée de ce dernier : d'abord celle voulant qu'il existe des *critères* qui permettent de savoir qu'on est en présence d'une œuvre d'art, et ensuite celle de la *fin de l'art*. En fait, c'est une simple remarque de Wittgenstein qui soulèvera plusieurs questions et discussions sur la différence entre un mouvement non-intentionnel et une action, débat que Danto transpose en philosophie de l'art. Nous montrons en quoi Danto est tributaire de la pensée de Wittgenstein, mais aussi sur quels points il s'y oppose, d'abord en comparant leurs conceptions respectives de la discipline philosophique, puis ensuite leurs positions relativement aux questions esthétiques.