Critique d'art
Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

16 | Automne 2000
CRITIQUE D'ART 16

Le Problème avec Arthur

Jean-Pierre Criqui

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/2285
DOI : 10.4000/critiquedart.2285
ISBN : 2265-9404
ISSN : 2265-9404

Éditeur
Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée
Date de publication : 1 septembre 2000
ISBN : 1246-8258
ISSN : 1246-8258

Référence électronique
Jean-Pierre Criqui, « Le Problème avec Arthur », *Critique d'art* [En ligne], 16 | Automne 2000, mis en ligne le 07 mars 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/2285 ; DOI : 10.4000/critiquedart.2285

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Le Problème avec Arthur

Jean-Pierre Criqui

RÉFÉRENCE

Danto, Arthur. *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire,* Paris : Ed. du Seuil, 2000, (Poétique)

1 Au sein de ce sous-ensemble assez flou de l'édition française où se trouvent réunies la critique d'art, la philosophie esthétique et l'histoire de l'art, Arthur Danto compte parmi les rares auteurs étrangers dont les ouvrages se voient traduits avec une constance avérée. *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* est ainsi son quatrième livre à paraître aux Editions du Seuil, qu'il convient de saluer pour un tel esprit de suite. Publié originellement en 1997 sous le titre *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History,* ce volume, à ne pas confondre avec *Après la fin de l'art* (titre de celui traduit au Seuil en 1996 –une certaine circularité ou récurrence des arguments est par là même signifiée–), rassemble les six "conférences Mellon sur les beaux-arts" données par Danto à la National Gallery of Art de Washington en 1995, auxquelles il adjoint, en proportion à peu près égale, cinq autres textes de provenances diverses (seul le dernier chapitre, "Les modalités de l'Histoire : possibilité et comédie", ayant été expressément écrit pour le présent recueil). Dans sa préface, Danto énonce comme suit ce qui justifie la réunion de ces textes et sous-tend plus largement désormais son travail, où la critique d'art semble avoir pris le pas sur la spéculation philosophique : « J'aimerais découvrir quels peuvent être les principes critiques lorsqu'il n'y a plus de récits et que, en un sens à préciser, tout est acceptable » (p.14). Mais une fois le livre refermé, force est malheureusement de reconnaître l'ampleur de notre déception. Comment cela se fait-il ?

2 La première difficulté tient ici à la notion de "grand récit", et à l'importance qui lui est accordée. Selon Danto, ce qui caractérise l'art des trois ou quatre dernières décennies est "la conscience de ne plus appartenir à un grand récit" (p.29). C'est son grand récit à lui, si l'on veut. Fidèle à son hégélianisme *light* qui ne lui fait redouter ni décrépitude ni

répétition à l'infini, il relie ce verdict aux thèmes qui lui sont chers de la "fin de l'art" et de la "fin de l'histoire (de l'art)". De même que Hans Belting, à propos de l'art chrétien médiéval, a pu parler d'un "art d'avant l'ère de l'art", nous vivrions aujourd'hui *après* la fin de l'art, la longue parenthèse ouverte par Giotto ou Masaccio s'étant close une fois pour toutes avec Pollock ou les peintres du *color field*. Rien de dramatique à cela, bien au contraire, puisque, libérés de toute soumission à une posture de légitimation plus ou moins oppressive (le "grand récit", qui pourrait aussi être baptisé "surmoi"), les artistes évolueraient dorénavant en pleine liberté. Et cela au premier chef à l'égard de l'histoire : « L'art contemporain se définit entre autres choses par le fait que l'art du passé est à la disposition des artistes et qu'ils peuvent l'utiliser à leur guise » (p.30). On se demande alors ce que faisait Picasso avec les masques africains, ou Joyce avec Homère, et l'on aimerait pouvoir arrêter notre auteur avant qu'il ne nous assène des simplifications de ce genre : « Avant le modernisme, les peintres s'adonnaient à la représentation du monde tel qu'il se présentait : ils peignaient les gens, les paysages et les événements historiques exactement tels qu'ils s'offraient à leurs yeux. Avec le modernisme, les conditions de la représentation se mirent à acquérir une importance centrale, de sorte que l'art devint en un sens son propre sujet » (p.32). La première de ces deux phrases, très étonnante si l'on considère la réputation dont jouit celui qui l'a écrite, n'est ni plus ni moins qu'une ânerie et se verrait barrée d'un trait rageur dans la copie de tout étudiant débutant en histoire de l'art. La seconde laisse pressentir le nom du coupable, qualifié quelques lignes plus bas de "grand narrateur du modernisme" : Clement Greenberg (« Mais c'est bien sûr ! », ajouterait-on pour un peu en se tapant du poing dans la main). On voit ici à quelle solution de facilité se laisse aller Danto : plutôt que de s'interroger sur la validité de la thèse greenbergienne (tâche déjà sérieusement entamée par d'autres que lui, mais il reste sans nul doute encore à dire), il se contente d'en livrer la version la plus réductrice et de l'épouser tout de go afin de construire la sienne par contraste. De sorte que Greenberg est à la fois celui qui a raison lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'art moderne et celui qui a tort lorsqu'il convient de proclamer la fin du grand récit moderniste. Tour de passe-passe qui escamote toute question délicate et toute considération un tant soit peu subtile de l'histoire de l'art (celle qui advient à travers les œuvres aussi bien que celle qui s'écrit à leur propos). Est-il si évident qu'en 1930, pour prendre une date au hasard avant la "fin de l'art", Mondrian, Duchamp, Braque, Magritte, Klee et Dix s'en remettaient à un même grand récit ? Peut-on sérieusement soutenir que –trait distinctif de notre époque "posthistorique"– « n'importe quelle œuvre créée n'importe quand pourrait être créée aujourd'hui » (p.40) et que Mike Bidlo pourrait en conséquence, s'il le désirait, peindre des Piero della Francesca "ressemblant à s'y méprendre aux Piero de Piero" ?

3 Il y a dans ce « tout est possible » dont Danto fait l'essence de notre condition contemporaine quelque chose d'invraisemblablement naïf et sommaire, à tel point que l'on se demande en avançant dans son livre, par ailleurs fort bavard et toujours prompt à labourer derechef le même sillon, s'il n'entrerait pas là un élément personnel qui viendrait colorer la motivation du principal intéressé. La surdétermination patente des *Brillo Boxes*[1] de Warhol, œuvres certes non négligeables mais élevées chez Danto au statut de fétiche théorique (cela depuis un article de 1964 sur lequel il ne se lasse jamais de revenir, en ayant déjà fait le fondement de son livre *La Transfiguration du banal*[2]), induit fortement le lecteur à chercher une scène originaire du côté du Pop art. Mais nul besoin de jouer à l'analyste au petit pied. Dans le chapitre intitulé "Le Pop art et les futurs passés", Danto fait le récit d'une épiphanie confondante. Alors qu'il essayait encore, tout en poursuivant une carrière philosophique, de s'engager dans une carrière de peintre

(sous l'influence, devine-t-on, de l'Expressionnisme abstrait américain), il découvrit avec sidération en 1962, alors âgé de trente-huit ans et vivant à Paris, une reproduction d'un tableau de Lichtenstein dans un numéro de *Art News*. Et il comprit soudain que « tout était possible » : « Si tout était possible, plus rien n'était nécessaire ou inévitable, y compris ma propre vision d'un avenir artistique. Pour moi, cela signifiait que tout artiste était libre de faire ce qu'il voulait. Cela signifiait aussi que faire de l'art cessa de m'intéresser, ce qui m'amena à mettre pratiquement fin à toute activité artistique » (p.185-186). C'est là le moment le plus éclairant d'un livre dont le principal mérite tient ainsi à ce qu'il permet de saisir comment on devient Arthur Danto. Pour une réflexion substantielle et subtile sur l'art du XXe siècle, on conseillera toutefois d'autres lectures.

NOTES

1. Brillo étant la marque du produit que sont censés contenir les modèles des boîtes en question, on est un peu surpris que la traductrice choisisse le terme *Boîtes Brillo* et non *Boîtes de Brillo*. Mais il est vrai qu'elle ne recule pas non plus devant un très surprenant *Apollon Belvédère* (p.298)...
2. Il faut préciser que Danto considère lui-même son article comme "le fondement de l'esthétique philosophique de la seconde moitié de ce siècle" (p.187).