

L'art contemporain sera-t-il sauvé par les théories institutionnelles ?

Jacques MORIZOT

Résumé

J'examinerai les raisons pour lesquelles ce genre de théories est apparu, leur profil ou leur structure, les avantages et les inconvénients qu'elles présentent. L'art contemporain sera donc moins envisagé en lui-même que comme terrain d'élection (privilegié ou par défaut) de théories qui cherchent à surmonter les blocages des théories esthétiques.

Mots-clés : philosophie esthétique, définition de l'art, monde de l'art, théorie institutionnelle de l'art.

Abstract

I will examine the reasons underlying the appearance of these theories, their profiles or structures, their advantages and drawbacks. Contemporary art will thus not be studied in its own right, but rather as a field of choice (privileged or by default) of theories which attempt to overcome the sticking points of esthetic theories.

Keywords : esthetics, philosophy, definition of art, art world, institutional theory of art.

Les débats autour de l'art contemporain tournent le plus souvent autour de la force de provocation et/ou de rénovation qu'il serait susceptible d'instiller dans la vie ou la compréhension de l'art en général. Ce genre d'approche n'a rien d'illégitime et il est même, à vrai dire, presque inévitable dans une première phase où l'on ne dispose d'aucun recul sur son actualité. Il a le mérite d'affronter l'apparition des œuvres et leur situation dans une histoire qui les dépasse. En revanche, il a l'inconvénient de focaliser à l'excès l'attention sur des œuvres mineures, à la célébrité transitoire, ou des aspects secondaires qui en masquent plutôt qu'ils n'en révèlent les enjeux réels. Aussi dans ce qui suit, on ne trouvera aucune analyse de productions ni en elles-mêmes ni dans leur relation à un état de la culture ou de la société, et on ne cherchera pas non plus à caractériser tel mouvement ou posture artistique ou à juger de son intérêt intrinsèque. On résistera de même — cela mérite davantage d'être souligné — à la tentation de rejeter, dans un en deçà ou un au-delà de l'art, des formes d'expression censées menacer la confiance dans des valeurs de référence.

Une fois admises à titre d'hypothèse de départ la réalité et l'hétérogénéité du monde de l'art propre à notre environnement culturel, la question qui se présente est d'orientation épistémologique, puisqu'elle met en jeu les conditions de production et de réception d'une classe ou sous-classe d'objets qui prétendent à une reconnaissance artistique. L'objet de l'article consiste à examiner un mode de réponse philosophique à une telle situation historique particulière, celle apportée par les théories dites institutionnelles qui ont éclos à partir des années 1970. Si elles partagent avec les thèses des post-wittgensteiniens une méfiance tenace envers toute forme d'essentialisme¹, elles s'en démarquent néanmoins en rejetant la forme d'agnosticisme héritée de la crise du modèle définitionnel. Ses précurseurs ont été Danto et Dickie qui, plus que tout autre, a cherché à proposer une forme canonique². Toutefois, son influence historique a été largement tributaire d'interférences complexes avec l'arrière-plan philosophique des théories classiques et d'interactions avec la scène philosophique globale de la fin du XX^e siècle. Avant de discuter quelques thèses relatives à leur contenu et à leur signification, il est donc indispensable de replacer cette analyse dans l'horizon plus large, historique et contextuel, de l'art en tant qu'occasion et objet de réflexion philosophique.

I. Il est assez remarquable que, en plus de deux millénaires, la réflexion sur l'art n'ait connu que deux révolutions d'envergure. De prime abord, une telle affirmation semble une provocation ou une absurdité, et elle le reste tant qu'on se place à l'intérieur d'une histoire de l'art soumise au renouvellement incessant des œuvres et des styles. Mais cela affecte de manière minimale son identité dans le champ des disciplines et surtout le statut conceptuel qu'il y reçoit ; il n'y a donc pas d'inconvénient à négliger désormais cet aspect. Du point de vue adopté ici — et qui, de manière consciente, restreint drastiquement le type de discours qu'on peut tenir sur l'art —, deux épisodes seulement sont réellement significatifs.

(a) Le premier est la naissance de l'esthétique en tant que mode principal et normatif de réception de l'art, qui supprime et relaie la longue tradition d'une philosophie du beau. Annoncée de très loin, puisque ses sources

1. L'article à consulter en priorité est celui de WEITZ (Morris), « Le rôle de la théorie en esthétique », trad. de l'anglais dans LORIES (Dominique) (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004 (1^{re} éd. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988) ; voir aussi ELTON (William) (ed.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954.

2. DICKIE (George), *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974 et *The Art Circle*, New York, Haven Pub. Corp., 1984 ; dans ces deux ouvrages, l'auteur présente respectivement la version originale et la version amendée de sa théorie de l'art.

remontent jusqu'à l'Antiquité tardive (témoin l'attention à la grâce chez Plotin et le développement de pratiques de collection à l'époque alexandrine et romaine), elle n'a pu se concrétiser que comme contrecoup lointain de la Renaissance qui opère une conversion du regard sur les images, en les détachant de leurs significations rituelles et de leur fonction mémorielle ancienne. Les images deviennent des objets valant pour eux-mêmes, comme ceux de la nature, alors que la référence au Beau, envisagé comme Forme séparée ou comme structure harmonique sous-jacente, les inscrivait au contraire dans un horizon métaphysique et/ou religieux sans lequel elles étaient d'emblée condamnées à la trivialité.

La pierre de touche de l'esthétique est l'expérience subjective, telle qu'elle est mobilisée dans l'épreuve discriminatrice du goût qui évalue moins l'œuvre dans sa réalité qu'elle n'estime la satisfaction que procure sa rencontre. Le beau conserve une place importante mais il va entrer de plus en plus en concurrence avec d'autres prédicats qui fournissent une forme d'expérience plus radicale : le sublime (Burke puis Kant), le pittoresque (Price) ou le grotesque qui mélange le remarquable et le dérisoire (Hugo commentant Shakespeare). L'émergence de l'esthétique comme discipline au XVIII^e siècle, dans sa genèse empiriste tâtonnante et à l'opposé dans l'effort systématique de Baumgarten de la subordonner à une logique des impressions sensibles, est la résultante de multiples composantes qui ne partagent pas grand-chose en commun (ni un contenu, ni une tradition incontestable) mais qui débouchent sur une attitude commune vis-à-vis des arts. Celle-ci a pour effet de rendre commensurables des œuvres diverses sinon disparates, et d'engendrer un équilibre entre l'artistique et l'esthétique, moment qui pouvait sembler improbable et fragile mais suffisamment stable pour avoir pu donner l'impression de refléter un ordre naturel des choses.

(b) La fin de ce système passe par la remise en question plus ou moins violente de l'unité de la notion d'œuvre d'art qui, pour la première fois, devient problématique. Ce qu'on appelle la modernité va de pair avec une longue litanie de scandales artistiques, de la bataille d'*Hernani* à l'*Homme qui marche*, du wagnérisme aux provocations dadaïstes. Si Manet rêvait encore d'entrer au Louvre, et si Cézanne se pensait volontiers comme un moderne Poussin, leurs successeurs retourneront contre la tradition et l'institution leur volonté d'explorer le pouvoir de l'expression artistique. L'artistique prend le pas sur l'esthétique et impose au spectateur l'effort de s'y soumettre. On a tendance à mettre l'accent sur l'effacement de la figuration (qui n'a jamais été qu'un enchaînement

de métamorphoses), sur le brouillage de la frontière entre le réel et le représenté (du collage à l'installation), mais le fait décisif, au-delà de la variété des manifestations locales, réside dans la disparition d'une norme relative aux arts visuels qui situait chaque œuvre dans un espace unique, ou au moins connexe, et chaque médium dans un système des arts structuré. En particulier, le secteur des arts plastiques se présente comme une instance capable de puiser dans tout le registre des ressources disponibles et d'intégrer jusqu'au plus hétérogène, comme un trou noir absorbe la matière environnante. Selon une formule célèbre et profonde de Danto, il devient impossible d'enseigner ce qu'est l'art sur la seule base d'exemples³. Mais, accepter que n'importe quoi puisse entrer dans l'art ne permet pas d'inférer, en retour, que l'art est n'importe quoi.

Deux processus méritent d'être soulignés, qui sont les faces complémentaires d'une même démarche de réinterprétation : d'une part, appliquer une logique soustractive qui élimine tout élément contingent jusqu'à dégager les conditions minimales propres à un médium donné (exemplaires sont les cas du monochrome et du dispositif plastique questionné par Supports-Surface), le point où il s'effondre sur lui-même et/ou se réengendre ; d'autre part, représenter non le réel mais les formes de sa représentation (McEvelley, Krauss)⁴, c'est-à-dire l'espace des initiatives concevables ainsi que leurs intersections (ce fut par excellence la réussite du cubisme et de ses prolongements que de développer une sorte de « métalangage du visuel » qui repose sur la négation de la distinction entre figure et fond). Bien que d'orientation opposée, ces deux modalités se combinent pour donner comme unique horizon à l'art l'histoire interne de ses propres métamorphoses.

II. La philosophie esthétique a tenté, dans un premier temps, de réagir à ce mouvement par une stratégie d'abaissement de ses exigences définitionnelles.

(a) Au début des années 1950, les post-wittgensteiniens tirent la conclusion que la définition, conçue de façon classique comme un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes, cesse d'être un outil adéquat pour un monde d'œuvres de moins en moins unifié, non seulement en surface mais de manière structurelle. Pour Weitz (1956), l'incapacité de proposer

3. DANTO (Arthur), *Après la fin de l'art*, trad. de l'anglais par Claude Hary Shaeffer, Paris, Le Seuil, 1996, p. 20.

4. McEVILLEY (Thomas), *Art, contenu et mécontentement : la théorie de l'art et la fin de l'histoire*, trad. de l'anglais par Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, notamment p. 85 et *passim* ; KRAUSS (Rosalind), *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. de l'anglais, Paris, Macula, 1993, p. 191-194.

une définition satisfaisante n'est pas un simple accident de parcours, une situation temporaire à laquelle on pourrait aisément trouver remède ; elle découle d'une impossibilité de principe puisque le projet repose sur une mécompréhension radicale de la logique du concept d'art. En effet, seul un concept clos peut être défini, et l'art a, au contraire, une texture ouverte, c'est-à-dire qu'il se présente comme un espace en constant remaniement et dont l'évolution est imprévisible. Les exemples que donne Weitz sont tous empruntés à des sous-concepts de l'art (par exemple le roman, contaminé par le reportage, le journal, voire l'hybridation généralisée) et il postule qu'il ne peut qu'en être de même du concept d'art lui-même⁵. Tout ce qu'on peut faire est de décrire localement une situation, de proposer des analogies ou des mises en correspondance avec d'autres situations ou d'autres domaines, et de fixer des usages linguistiques qu'on prend à tort pour des repérages de propriétés, sans suffisamment s'aviser qu'il y a bien des manières non équivalentes d'être ouvert et qu'en général seules les propriétés exhibées sont prises en compte. La leçon la plus pertinente à tirer de cet épisode est sans doute moins relative aux propriétés supposées du concept d'art qu'à l'idée même de théorie ou de définition appliquée à l'art ; celle-ci serait intrinsèquement douteuse et en conséquence l'obstination à en rechercher une ne peut mener qu'à une impasse⁶.

(b) La stratégie narrative de Noël Carroll offre alors une alternative : puisqu'un affaiblissement de la définition soit mène à un résultat non consistant, soit comporte une pétition de principe, il est plus fructueux de s'en tenir à une méthode empirique d'identification qui permet de décider, au cas par cas, s'il est justifié de traiter un objet donné comme une œuvre d'art. Car « la perplexité que l'œuvre d'avant-garde provoque chez le sceptique est fonction de l'incapacité du sceptique à discerner une connexion plausible entre l'œuvre en débat et le reste de la tradition⁷ ». La manière la plus simple de procéder est de « construire une trajectoire historique convaincante », c'est-à-dire un segment d'arbre généalogique qui relie cet objet à des antécédents reconnus. De même qu'un être vivant s'inscrit dans une filiation qui le fait découler d'ancêtres légitimes, une œuvre n'en est pleinement une qu'à l'intérieur d'un récit

5. Pour une critique de cette prétention, voir DICKIE (George), *Art and the Aesthetic*, op. cit., notamment p. 22-23.

6. TILGHMAN (Benjamin R.), *But is it Art?*, Oxford, Blackwell, 1984, p. 187 et chap. 5 *passim*, dans un ouvrage d'inspiration fortement wittgensteinienne.

7. CARROLL (Noël), « Identifying Art », dans YANAL Robert J. (ed.), *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, University Park (Pa.), Pennsylvania State University Press, 1994, p. 12, repris dans CARROLL (Noël), *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 88.

qui l'homologue, si on sait lui trouver une place au sein d'une séquence cohérente. Il est fréquent qu'une œuvre déroute, voire scandalise, et que la première réaction soit de lui dénier tout statut artistique. Mais cela n'aurait de sens que si une œuvre pouvait être considérée *in abstracto* ou *in vacuo*, indépendamment de tout contexte. En réalité, elle est toujours le résultat de pratiques artistiques et sociales déterminées qui lui offrent des opportunités et lui imposent des contraintes. Tantôt l'artiste met en jeu une amplification, c'est-à-dire une transformation formelle qui repose sur l'annexion de nouveaux moyens d'atteindre des objectifs antérieurs, tantôt, au contraire, il répudie une forme préexistante ou certains de ses aspects, ce qui ouvre de nouvelles perspectives créatives et induit une reconsidération critique de tout l'héritage culturel. Ces procédés permettent de surmonter l'apparence de désordre mais ils ont à leur tour leurs propres limites, car il est douteux que reconstruire une séquence suffise dans tous les cas à valider le chaînon ultime.

(c) Le développement d'une théorie institutionnelle a pour point de départ la volonté de rompre avec le système de deux attitudes unilatérales : ou bien énumérer les propriétés constitutives d'une œuvre donnée, de manière à justifier l'évaluation positive qu'on en fait ; ou bien abandonner toute prétention de ce type en souscrivant à un nihilisme esthétique. Pour la conception classique de l'esthétique, la recherche d'une définition pose en effet un problème de tout ou rien puisqu'elle établit la pierre de touche de la qualité normative qu'on lui associe et qu'un déficit équivaldrait à une réduction à l'absurde. Dans quelle mesure peut-on faire abstraction de toute préoccupation de ce type ?

Avant d'examiner le type de réponse esthétique, il est utile et éclairant d'observer qu'il s'est produit à la même époque un phénomène comparable dans d'autres secteurs de la philosophie. Pendant longtemps, la réflexion sur la vérité s'est présentée sous forme d'une théorie substantielle dont l'enjeu était de définir ce qu'est le vrai (les deux réponses les plus fréquentes étant les théories correspondantiste et cohérentiste de la vérité). Or, dans une série d'articles échelonnés au long des années 1930 à 1950, Tarski propose de renoncer à une ambition définitionnelle de cette sorte et de la remplacer par une conception sémantique de la vérité. Selon celle-ci, l'enjeu fondamental est de décrire quelles conditions rendent correct le discours sur la vérité. Il s'appuie sur ce qu'il appelle la Convention-T qui est une clause d'adéquation matérielle valant pour n'importe quel langage consistant (et donc suffisamment structuré). Elle s'énonce habituellement ainsi : « S » est vrai si et seulement si p, par exemple « La neige

est blanche » est vrai si et seulement si la neige est blanche. Loin d'être redondante, une telle formule relie un langage et le métalangage qui le prend pour objet ; la vérité ne dit rien de la teneur des phrases mais elle répond au fonctionnement correct de cette relation. Le point de vue initié par Tarski — et repris par Davidson dans un contexte différent — obéit donc à une conception résolument déflationniste. Elle ne prétend pas dire ce qu'est la vérité et encore en proposer une caractérisation inédite mais fixer l'extension du prédicat « est-vrai » dans ses conditions d'usage ordinaires. Si, aux yeux de ses partisans, elle a pour bénéfice de libérer l'esprit de quelques angoisses métaphysiques, elle ne peut au contraire que décevoir profondément ceux qui en attendent davantage et qui ont le sentiment d'être floués par ce qu'ils prennent pour des évidences triviales.

Exactement comme les partisans d'une conception substantialiste veulent percer le secret de la vérité, son essence secrète ou l'explication du monde qui en découle, les fonctionnalistes en esthétique pensent qu'il n'y a pas de sens et d'intérêt à parler d'œuvre d'art si on ne possède aucune raison d'en faire un objet privilégié d'appréciation. Tout l'effort d'auteurs comme Beardsley ou les partisans d'une définition esthétique de l'art est de questionner la frontière entre art et non art, de manière à montrer que l'expérience esthétique établit une ligne de démarcation suffisamment fiable. La théorie institutionnelle ne peut que les décevoir dans sa motivation même puisqu'elle aboutit à des énoncés comme : A est une œuvre d'art si et seulement si elle fait partie du monde de l'art, ou : la condition minimale pour reconnaître qu'un objet ou un événement a le statut d'œuvre est qu'il existe un contexte théorique et/ou social qui confirme ce résultat. Pas plus que son homologue scientifique, elle ne prétend apprendre quelque chose sur ce qu'est l'art ou sur la légitimité de ses concepts. Cela aurait été à coup sûr rédhibitoire dans une société où l'art relèverait d'un ordre de choses immuable, mais est au contraire séduisant quand la question de l'art devient problématique.

III. Stephen Davies a proposé dans son ouvrage classique, *Definitions of Art*⁸, une distinction très éclairante pour interpréter le sens des théories institutionnelles et de leur succès en relation à l'art contemporain.

Il commence par rappeler que le monde n'est pas découpé une fois pour toutes et de façon rigide, de telle sorte que nous n'aurions qu'à en découvrir les articulations mais que nous le découpons en adéquation

8. DAVIES (Stephen), *Definitions of Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, chap. 2.

avec nos intérêts prédominants et nos approches favorites. Or il existe deux grandes stratégies pour présenter un concept de portée classificatoire. La première est l'efficacité fonctionnelle que partagent des instances tombant sous un concept donné, en le qualifiant positivement ou négativement. Ainsi la catégorie de « poison » renvoie à des substances très différentes mais toutes dangereuses pour la santé, alors qu'inversement « nourriture » s'applique à tout ce qui peut servir d'aliment. La caractéristique négative est en général plus impérative, en raison de la réalité du risque encouru ; sa contrepartie positive est plus vague, elle dépend davantage de contextes variables et elle est toujours susceptible d'être rectifiée. La seconde stratégie fait appel à une légalité de forme institutionnelle qui certifie que le résultat est conforme à une convention, explicite ou au moins tacite. Pour que des époux soient mariés, il est nécessaire qu'un officier d'état civil soit intervenu pour officialiser le nouveau lien. Si d'autres situations sont moins rigidement codifiées, elles comportent néanmoins un tissu de règles implicites que partagent les membres d'une communauté ou un sous-ensemble significatif.

Appliquée au domaine de l'art, cette distinction fournit le principe de deux définitions concurrentes, l'une substantielle, l'autre procédurale et relationnelle, chacune mettant en avant un aspect que l'autre néglige ou conteste :

- selon le point de vue fonctionnel, quelque chose est une œuvre s'il incarne une essence qui transparaît dans ses propriétés caractéristiques ;
- selon le point de vue procédural, quelque chose est une œuvre s'il découle d'une pratique codifiée correcte dans l'environnement considéré.

La notion traditionnelle d'œuvre se plaçait elle-même au croisement de ces deux exigences, parce que l'artiste était supposé détenteur d'un talent et que son activité se déployait dans un cadre très structuré (atelier, commanditaire, etc.). L'évolution s'est faite dans le sens d'une dissociation de plus en plus marquée, ou au moins d'une déconnexion de fait. En prenant les choses à la lettre, il peut donc être vrai pour le partisan d'une définition fonctionnelle qu'un artiste qui fait acte de création échoue néanmoins à produire une œuvre, s'il se montre trop maladroit, alors que, pour le partisan d'une définition procédurale, l'objet le plus remarquable ne sera pas encore identifié comme œuvre tant qu'il se place en dehors de toute instance capable de l'homologuer. Il sera en revanche tenté de donner raison à Schwitters pour qui « tout ce qu'un artiste crache est de l'art⁹ »

9. Phrase souvent citée mais dont je n'ai pu identifier la source. Une version moins abrupte est celle de Donald Judd : « Si quelqu'un dit que son travail est de l'art, alors c'est de l'art. »

puisque le concept d'art n'a qu'une portée descriptive et non évaluative. Il serait possible d'interpréter cette situation à partir de la distinction austiniennne entre énoncés descriptifs et performatifs puisqu'une bonne part des œuvres considérées comme les plus provocantes se présentent comme le résultat d'un *fiat* souverain de la part de l'artiste (témoin les déclarations célèbres de Duchamp ou Morris). Il serait cependant aussi éclairant de la relier à l'approche initiée par Kripke selon laquelle l'établissement de la référence ne présuppose pas une liste de propriétés singularisantes (à la manière de Frege ou Russell) mais découle d'une longue chaîne de communication qui relie chaque terme à ses antécédents. Mais la thèse institutionnelle s'est constituée selon deux lignes distinctes, pour faire court, une ligne ontologique et une sociologique.

Dès 1964, dans son article « The Artworld » écrit sous le coup de l'exposition Warhol à la Stable Gallery, Danto prend le contre-pied de l'empirisme esthétique en soutenant que « voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut apercevoir — une atmosphère de théorie esthétique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art¹⁰ ». Bien que Danto soit sensible aux conditions contextuelles, tant théoriques qu'organisationnelles, ce qui est au cœur de son explication est ce qu'il nomme l'« identification artistique » qui « a une fonction transfigurative et s'apparente à l'identification magique mais également mythique, religieuse et métaphorique¹¹ ». De manière plus neutre, l'expérience visuelle sous-détermine la catégorie ontologique d'appartenance des œuvres, d'où l'importance que prend, dans son raisonnement, la confrontation entre une œuvre et un artefact qui en est visuellement indiscernable.

La version proposée par Dickie est significativement différente, en premier lieu parce qu'elle fait explicitement appel, comme chez Kripke, à une notion de baptême¹², au sens d'« action de conférer le statut d'art ». En effet, chaque production est « candidate à l'appréciation » et n'existe pleinement en tant qu'œuvre d'art que lorsqu'elle a été homologuée, ouvertement ou de fait, par un individu (commissaire, critique, etc.) ou une institution (galerie, revue spécialisée, etc.) habilitée pour le faire au sein

10. DANTO (Arthur), « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, 1964, vol. 61, n° 19, 15 octobre 1964, p. 571-584, trad. de l'anglais dans LORIES (Dominique) (dir.), *Philosophie analytique, op. cit.* La notion de « monde de l'art » n'est pas originale mais Danto lui donne une acception irréductible à la conception pluraliste et descriptive d'Howard Becker : BECKER (Howard), *Les Mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

11. DANTO (Arthur), *La transfiguration du banal*, trad. de l'anglais, Paris, Le Seuil, 1989, p. 205.

12. DICKIE (George), *Art and the Aesthetic, op. cit.*, p. 49.

d'une société donnée. Ce qui compte est la présence de conventions et de pratiques établies, suffisamment stables pour permettre d'engendrer un résultat non arbitraire sans disposer pour autant d'une structure rigide ou formalisée, à la manière des structures juridiques. En fait, affirme Dickie, « toute personne qui se voit elle-même comme un membre du monde de l'art est par là même un membre » (p. 36), ce qui fait système avec les déclarations de nombreux artistes quant à la perception qu'ils ont de leur position dans le champ artistique.

Pour répondre à l'objection de Beardsley qu'il est contradictoire de soutenir que le monde de l'art est une pratique établie et qu'on peut agir en son nom, Dickie a remodelé sa théorie dans un sens résolument sociologique. L'objectif est de décrire un complexe d'éléments interconnectés où chacun renvoie circulairement aux autres, et dont le fonctionnement permet de spécifier la position qu'une œuvre occupe au sein d'une pratique culturelle. Comme l'a remarqué Wollheim, ce repli vers le descriptif vide la théorie de l'essentiel de ce qui pouvait faire son intérêt, sans par ailleurs l'exonérer d'un dilemme ruineux : si les représentants du monde de l'art s'appuient sur des raisons, la connaissance de celles-ci suffit, et, si ce n'est pas le cas, sur quoi fondent-ils leur verdict¹³ ? Le caractère purement externaliste qui en découle permettrait de conforter l'interprétation avancée par Thierry de Duve, selon laquelle l'Art — au moins dans la phase de la modernité tardive — était un nom propre, c'est-à-dire qu'il a fonctionné comme ce que Kripke appelle un « désignateur rigide » c'est-à-dire une expression qui fixe une référence (unique à travers les mondes possibles) mais sans rien dire de ce qui fait son sens¹⁴. Si l'on n'a pas de sympathie pour ce genre de conclusion, il reste une alternative plus classique qui consiste à s'appuyer sur la signification historique et généalogique de l'art. C'est ce que Levinson a tenté dans « Defining Art Historically » et plusieurs articles qui le prolongent¹⁵.

13. WOLLHEIM (Richard), *Painting as an Art*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 14-15.

14. DUVE (Thierry de), *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, « L'art était un nom propre » : « En nommant art telle chose, vous ne dites pas son sens, vous la référez à tout ce que vous nommez art. Vous ne la subsumez pas sous un concept, vous ne la justifiez pas par une définition, vous la rapportez à toutes les autres choses que vous avez jugées par une procédure semblable, en d'autres temps et en d'autres lieux » (p. 48).

15. LEVINSON (Jerrold), « Defining Art Historically », *British Journal of Aesthetics*, vol. 19, n° 3, mars 1979, p. 232-250, trad. sous le titre « Pour une définition historique de l'art » dans LEVINSON (Jerrold), *L'art, la musique et l'histoire*, Combas, L'éclat, 1998. Les deux autres articles complémentaires sont « Refining Art Historically » et « Extending Art Historically », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, respectivement vol. 47, n° 1, hiver 1989, p. 21-33 et vol. 51, n° 3, été 1993, p. 411-423 ; voir aussi « The Irreducible Historicity of the Concept of Art », *British Journal of Aesthetics*, vol. 42, n° 4, octobre 2002, p. 367-379.

L'idée de base est simple, elle revient à soutenir que « le concept d'art ne possède communément pas de contenu au-delà de ce que l'art a été. C'est ce contenu qui doit apparaître dans une définition satisfaisante ». Guidée par une telle vision rétrospective, l'entreprise débouche *in fine* sur une définition récursive qui renverse le sens de l'argumentation, en partant des formes les plus primitives d'*Ur-arts* et en procédant étape par étape de manière à annexer les éléments postérieurs. Comme pour les variantes de la théorie institutionnelle, il ne s'agit jamais d'expliquer ce que l'art est mais seulement d'engendrer conceptuellement ce qui appartient à son domaine.

(IV) L'avantage le plus patent de la théorie institutionnelle est qu'elle libère d'un coup la philosophie de l'art des labyrinthes herméneutiques dans lesquels elle s'est régulièrement enlisée. Non pas qu'ils soient dénués d'intérêt intrinsèque, mais ce qu'on y apprend ne fournit pas une contribution pour comprendre l'art en tant que réalité collective. Si elle paraît triviale pour les œuvres dont la reconnaissance n'est pas contestée, ne conduit-elle pas à l'inverse à prendre trop au sérieux des œuvres dont la valeur esthétique est sujette à caution ? Dickie reconnaît que « en tant qu'œuvres d'art, les "*readymade*" de Duchamp peuvent ne pas valoir grand-chose mais en tant qu'exemples d'art, ils ont une grande valeur pour la théorie de l'art¹⁶ ». Pouivet objecte qu'il est « discutable de donner comme cahier des charges d'une théorie de l'art d'inclure tout ce que d'aucuns tiennent pour de l'art¹⁷ » d'où la recommandation de privilégier les exemples canoniques, au détriment des « cas marginaux ou problématiques » qui sont souvent des curiosités sans lendemain. Un argument en faveur de cette attitude est qu'un des jeux favoris des artistes contemporains est de créer une situation pour laquelle il n'existe pas de solution rationnelle concevable, témoin le paradoxe de la permissivité que diagnostique Nathalie Heinich et dans lequel elle voit « une vraie pathologie [dont] souffre le corps social de l'art contemporain¹⁸ ».

Le paradoxe peut se présenter sous de multiples formes. Quelquefois, le commentaire peut être d'autant plus démesuré que l'œuvre elle-même est d'apparence frustrée ou énigmatique. On pense à ces interminables développements heideggériens sur un fragment présocratique de si peu de mots qu'aucune interprétation n'est en mesure de réfuter ses rivales.

16. DICKIE (George), *Art and the Aesthetic*, *op. cit.*, p. 32-33.

17. POUIVET (Roger), « Le statut de l'art comme événement chez David Davies », *Philosophiques*, vol. 32, n° 1, 2005, p. 214-220, notamment p. 215.

18. HEINICH (Nathalie), *Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 337.

Devant de nombreuses œuvres, ce qu'un critique fait ressortir tient le plus souvent à sa virtuosité verbale ou culturelle, situation qui n'est pas nouvelle mais qui prend dans ce contexte un retentissement plus fort. Il arrive néanmoins qu'on bute devant une situation inclassable, c'est-à-dire non pas radicalement inédite mais construite pour brouiller tout système de classification. De même que le théorème de Gödel établissait que, dans une théorie cohérente et suffisamment forte pour formaliser l'arithmétique, il est toujours possible de construire un énoncé arithmétique impossible à prouver ou à réfuter dans cette théorie, et donc indécidable, le propre de l'art contemporain est d'admettre des œuvres pour lesquelles il est impossible de proposer une interprétation convaincante, que ce soit d'un point de vue logique ou artistique. C'est pourquoi la tentative de chercher à plier la stratégie définitionnelle de manière à absorber des cas de moins en moins faciles a quelque chose de désespéré et même de dérisoire. En tout cas, elle ne mérite pas d'être considérée comme un enjeu prioritaire dont devrait dépendre on ne sait quel salut de l'art ou de l'esthétique.

Ce qui doit en revanche être mis au crédit de la théorie institutionnelle est qu'elle fait comprendre que la crise de l'art contemporain n'a de sens que si l'on adhère à un point de vue fonctionnaliste, autrement dit qu'elle est une crise de la représentation fonctionnaliste de l'art. Ceci ne comporte aucun jugement de valeur mais ne va pas sans une prise de distance critique vis-à-vis d'une manière courante d'envisager l'art. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, il ne s'agit pourtant pas d'un désaveu de l'esthétique, ni même d'une mise hors-jeu des prédicats esthétiques. Car le paradoxe est que les œuvres qui semblent le plus radicalement tourner le dos aux séductions sensibles peuvent donner lieu, de façon consciente, perverse ou inopinée, à des réinvestissements pour le moins inattendus. De même que l'origine de l'esthétique a souvent été perçue comme un jeu subtil avec les apparences, sa déconstruction postmoderne est aussi un jeu avec les statuts et les jugements esthétiques. Duchamp avait beau parler d'une « indifférence visuelle » et d'une « anesthésie complète »¹⁹, il ne pouvait empêcher qu'on interprète *Fontaine* comme « le Bouddha de la salle de bains » selon une expression de Louise Norton popularisée par Apollinaire. De même, la diatribe violente de Kosuth contre le caractère morphologique de l'art n'a pas pour conséquence de lui faire négliger la présentation extérieure de ses pièces et la qualité visuelle du résultat. Et surtout on ne peut

19. DUCHAMP (Marcel), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, « Champs », 1974, p. 191.

passer sous silence le retour insistant et presque agressif de la beauté sous ses formes les plus commerciales, avec le laqué, le brillant, le clinquant, pour le meilleur ou pour le pire des noces de l'art et de la mode dans toutes ses acceptions. Comme l'écrit Yves Michaud, « la beauté est partout, doit être partout, alors même que l'art n'est plus nulle part. [...] Triomphe de l'esthétique et vaporisation de l'art²⁰ ».

(V) Noël Carroll a sans aucun doute raison de remarquer que les théories artistiques se sont en général développées en parallèle ou en contrecoup de l'évolution des arts. Bell réagit au néo-impersonnisme, Collingwood à la poétique moderniste et Dickie à la provocation Dada²¹. Loin d'échapper à ce constat, la théorie institutionnelle en constitue la manifestation la plus remarquable. Elle convient à un art déstructuré et imprévisible, un art de la période post-historique de l'art comme dit Danto, dans laquelle tout peut coexister, sans même en exclure l'attachement à ce qui est le plus rétrograde. L'art n'est pas fini, mais ce qui « atteint son terme, c'est le récit dans le cadre duquel créer de l'art signifiait faire avancer une histoire faite de découvertes et de percées toujours nouvelles²² ». Il en découle réciproquement qu'avec la fin du modernisme, « ce qui est mort, c'est un type de théories qui expliquent pourquoi l'art est grand lorsqu'il est grand. La mort de ces théories laisse ouverte la possibilité pour l'art d'être du grand art²³ ».

Tout n'est-il donc pas en règle ? La cohérence semble parfaite, où tout s'emboîte comme dans un puzzle idéal. Mais un scrupule ne cesse de se présenter : le procédé ne fonctionne-t-il pas trop bien ? S'il est d'avance efficace, conserve-t-il un intérêt théorique et ne se réduit-il pas plutôt à un artifice commode et sans réel enjeu ? Jusqu'à quel point l'art et le concept de l'art peuvent-ils être découplés ? Il va de soi que ce n'est pas la théorie institutionnelle qui est en mesure de répondre à ce type de questions, et cependant elles imposent une limite à la confiance qu'on peut en attendre. Si l'on prend comme point de référence les analyses de Sibley, elle ne peut apparaître que sous un jour peu favorable, puisque circulaire dans son diagnostic et irrémédiablement triviale dans son contenu. On peut toujours rétorquer qu'il ne serait pas très équitable de lui en faire le reproche ; reste que le projet de faire coexister des théories

20. MICHAUD (Yves), *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 14 et 24.

21. CARROLL (Noël), « Historical Narratives and the Philosophy of Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n° 3, été 1993, p. 313-326, repris dans CARROLL (Noël), *Beyond Aesthetics*, *op. cit.*, p. 101 ; voir aussi p. 83-84.

22. DANTO (Arthur), *Après la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 24.

23. *Ibid.*, p. 216.

de teneur et d'orientation aussi dissemblables soulève bien des interrogations sur un plan épistémologique.

Par ailleurs, il ne faut jamais oublier que la théorie institutionnelle s'est développée durant la phase de renouvellement de la spéculation définitionnelle qui a suivi la période de l'agnosticisme post-wittgensteinien. Elle en représente un des renversements possibles mais non pas l'unique et elle entre elle-même en concurrence avec de nombreuses autres propositions. Au premier rang, il faut citer les théories intentionnelles qui s'échelonnent des constructions les plus subtiles d'un auteur impliqué à la rhétorique perverse d'Humpty Dumpty. Surtout, on peut difficilement comprendre le fonctionnement effectif des œuvres sans prendre en compte leur statut ontologique. Or, l'époque récente a connu une véritable effervescence de la réflexion sur l'ontologie, non plus au sens traditionnel d'un discours sur l'Être mais en tant qu'enquête sur la sorte d'êtres que sont les œuvres. Ce qui est le plus remarquable est le retour en force de conceptions jusque-là déclinantes qui plaident en faveur du monisme et d'une théorie des types, comme si l'hétérogénéité grandissante des œuvres avait fourni le meilleur argument pour restaurer sur un plan ontologique l'unité perdue de l'art. De plus, l'apparition d'œuvres dématérialisées, éphémères ou performatives a contribué à stimuler l'exploration de catégories ontologiques négligées, en particulier celle des actions. Enfin, la focalisation sur l'extrême contemporain tend à faire ressortir par contraste le temps très long de l'émergence de l'art comme phénomène lié au processus de l'hominisation.