

Art sans arts

Carole Talon-Hugon

Université de Nice-Sophia Antipolis - France

dans son **Petit traité d'art contemporain**¹, Anne Cauquelin s'interroge sur la difficile admission des arts technologiques dans le champ de l'art. Je m'intéresserai moins ici aux raisons de cette difficile admission (en quoi ces supports qui consistent en téléphones, télévisions, ordinateurs, et ces opérateurs que sont «les télécommunications, les transmissions par satellites, les réseaux, le traitement informatique et l'image de synthèse»², sont ou paraissent non assimilables par l'art), qu'au problème posé par l'énoncé même de cet objet d'enquête. Il y est en effet question d'un art qui veut devenir de l'art. Que signifie donc le mot «art» dans l'expression «art technologique»? Certainement pas que ces pratiques possèdent un statut artistique, puisque précisément, c'est ce statut qu'elles revendiquent, et que cette revendication dit assez qu'elles ne l'ont pas, ou du moins pas encore, et qu'elles reconnaissent ne pas l'avoir. Le mot art ne peut donc ici s'entendre qu'au sens ancien du terme, celui désignant un ensemble de procédés réglés visant une

certaine fin, sens qu'on retrouve encore aujourd'hui dans l'appellation «Ecole des arts et métiers», ou bien que l'on emploie quand on dit qu'un pont est un ouvrage d'art. On a donc affaire à un art au sens ancien du mot, qui réclame son intronisation dans le cercle très fermé de l'Art avec une majuscule.

Car l'Art, en Europe du moins, se dit aujourd'hui au singulier: il s'est substitué au XIX^e siècle au pluriel distributif (les arts). Il se dit aussi sans qualificatif. En effet l'art, en français du moins, ne connaît pas de degré: il n'y a pas, comme en anglais, le **high art** et le **low art**. L'opposition art majeur, art mineur n'est pas pratiquée³: qualifier l'art de majeur, serait, paradoxalement, le dévaluer, en lui ôtant son absolutité. Cette absolutité a un revers; elle rend les découpages tranchés. Il y a l'Art et ce qui n'est pas lui. Dans cette logique du tout ou rien, soit une chose est de l'Art et mérite toute la considération attachée à ce terme, soit ce n'en est pas, et elle tombe dans la nuit de l'innommable. L'ensemble des beaux-arts constitue en quelque sorte l'extension

de ce concept d'Art.

Or, ces nouvelles pratiques qui ont pour médium les technologies les plus modernes, ne peuvent trouver une légitimation dans un système moderne des arts (ce qu'on nomme depuis le XVIII^e siècle, les beaux-arts), qui précisément les ignore. Elles ne pourront donc entrer dans le monde de l'art qu'à condition de recevoir leur label de l'Art lui-même. Autrement dit, il faut qu'elles soient de l'Art pour être un art. Cette situation paradoxale invite à réfléchir aux rapports des arts et de l'Art. Gombrich dans l'introduction de son **Histoire de l'art**⁴ se posait une question comparable à propos du rapport de l'art et des artistes; Heidegger, dans **L'origine de l'oeuvre d'art**⁵ s'interrogeait pareillement sur le rapport cette fois de l'art et de l'oeuvre. C'est une question comparable de préséance que je me poserai ici, mais à un autre niveau de généralité: non plus celui de l'artiste et de l'oeuvre, mais celui du genre. Faut-il dire en nominaliste qu'il n'existe ultimement que des arts, ou bien que les genres ne sont des arts que par l'Art? ▶

1.- Paris, Seuil, 1996.

2.-Op. cit. p. 84.

3.-G. Roque, **Introduction à Majeur ou mineur? Les hierarchies en art**, éd. J. Chambon, Nîmes, 2000.

4.- E. Gombrich, **The Story of Art**, Londres, 1950, **Historia del Arte**, Alianza Forma.

5.- 1935.

Des arts sans Art.

Historiquement parlant, les arts ont précédé l'Art avec une majuscule. Dans l'Antiquité latine, le mot *ars*, certes, existe, et notre mot français actuel en provient directement. Mais le latin **ars** (**artis**), désigne principalement, le talent, le savoir faire, l'habileté, et les domaines dans lesquels il s'exerce, domaines qui couvrent un ensemble très vaste, depuis la peinture ou la sculpture, jusqu'à la rhétorique en passant par la cuisine, la cordonnerie ou la boucherie. Celui qui pratique cet art ainsi défini, est désigné par le substantif masculin **artifex** (**icis**); il est aussi bien celui qui ordonne une affaire, que celui qui pratique un métier, et le mot sert même à désigner l'ordonnateur de l'univers. Dans l'Antiquité grecque, la situation théorique est comparable⁶. Le mot **techné** désigne en effet l'ensemble des connaissances pratiques et des savoir faire requis pour l'exécution d'une tâche ou la réalisation d'un produit, ainsi que ce à quoi s'applique ce savoir faire⁷.

Ce bref rappel étymologique appelle deux remarques et un commentaire.

Au singulier, le mot art n'a donc pas le même sens pour l'Antiquité et pour nous. Notre mot art n'a ni la même extension ni la même compréhension que **ars** ou **techné**. Si, dans certains usages, leurs sens coïncident, leur valeur diffère considérablement. Or on sait que la langue n'est pas une nomenclature, mais

un certain découpage du réel qui ne se superpose qu'imparfaitement à celui opéré par une autre langue. Ce que nous distinguons aujourd'hui par les mots d'art, de technique et d'artisanat, ne sont pas pour l'homme de l'Antiquité gréco latine, trois pans distincts de l'activité humaine, mais une seule région indistincte de l'agir⁸.

Il n'y a donc rien au cours de l'Antiquité et du Moyen-Age, entre le concept général d'art ainsi caractérisé, et les arts particuliers (celui du charpentier, du peintre, ou du joueur de cithare). Il n'y a donc rien dans la langue, ni dans la pensée qui se coule en elle, qui corresponde à notre concept d'Art, qui lui, est à la fois plus spécifié que celui d'**ars** ou de **techné**, et plus général que ceux renvoyant à des pratiques singulières.

Ceci explique qu'on ne trouve rien dans la philosophie antique, qui relève d'une esthétique, du moins au sens où on entend par ce mot une réflexion sur l'Art. **L'Hippias majeur** porte sur le beau, mais ce c'est dans le cadre d'une métaphysique, et non dans celui d'une artistique, et **La République**, si elle considère les effets de différents arts sur l'âme, le fait dans le cadre politique de l'établissement de la cité bonne, et non dans la perspective d'une esthétique.

Si on considère à présent le mot au pluriel: les arts, la même conclusion s'impose. Nos arts sont les beaux-arts (sauf dans l'usage très secondaire

signalé plus haut). Les leurs renvoient à un champ infiniment plus vaste d'activités, dans lequel le forgeron côtoie l'aède, et le cordonnier, l'architecte. Le mot art appliqué à une pratique particulière n'a donc ni le même sens ni la même valeur que pour nous. De même qu'elle ignore notre idée moderne d'Art, l'Antiquité ne possède rien de comparable à notre système moderne des arts.

Ces deux remarques appellent un commentaire: les deux absences que nous venons de noter sont évidemment liées: l'idée d'Art est ce qui permet de réunir des pratiques que leurs spécificités respectives séparent. On ne peut en effet envisager cette réunion en terme de partage d'une même propriété. Qu'y a-t-il de commun entre l'activité du poète qui a à peine besoin de la matérialité d'un support où inscrire ses phrases, et celle si physique de sculpteur? Quelle ressemblance pourrait justifier leur réunion? Et inversement, qu'est-ce qui justifierait l'exclusion de l'orfèvrerie, pourtant si proche d'un point de vue poétique? On pourrait sembler-t-il penser que la mimésis, chez Platon d'abord, puis surtout ensuite chez Aristote, pouvait constituer un concept unificateur de certaines *technés* sous la catégorie moderne d'Art. Mais il y aurait là un concept unificateur bien peu pertinent puisqu'il est chez Platon d'un usage non spécifiquement esthétique, et que par conséquent, si on voulait s'en servir comme

6.-Cf. Dictionnaire Gaffiot.

7.- Cf. Dictionnaire Magnien-Lacroix

8.- R. G. Collingwood, *The Principles of art*, Oxford University Press, 1982. (*Los Principios del Arte*, 1938. FCE, 1960)

9.- Cf. sur cette question, P. Ziff et M. Weitz, «Art and the definitions of the Arts», *Journal of Aesthetics and Art criticism*, XX, 1961.

d'un critère, il obligerait à inclure dans l'Art, la sophistique (**Sophiste** 234 b), la magie (**Sophiste** 235 a), et même l'imitation des voix animales (**Cratyle** 423 c). En outre, l'imitation ne peut être le concept unificateur à la recherche duquel on est pour une autre raison, inverse de la précédente et tout aussi décisive: il conduirait, ainsi que le fit remarquer Hegel à ceux qui ont voulu faire dire à Aristote plus qu'il ne disait, à exclure de l'Art, l'architecture.

Bref, si on pense le rassemblement de certains arts sous la catégorie moderne d'Art en terme de plus petit commun dénominateur, leur réunion est bel et bien impensable. Il n'y a pas de système des beaux-arts possible sans une idée de l'Art qui soit plus précise que celle de l'ancien **ars** ou de l'ancienne **techné**.

Que l'Antiquité et le Moyen-Age ignorent l'Art avec une majuscule et le système des arts qui lui est lié, ne signifie évidemment pas qu'ils ne produisirent pas d'oeuvres. La renommée d'un Phidias, d'un Praxitèle ou d'un Lysippe, est parvenue jusqu'à nous; il nous est encore donné d'admirer peintures et mosaïques et édifices du Moyen-Age chrétien, et nous continuons à lire Sophocle, Homère et Virgile. Bref, ces temps sans Art au singulier produisirent les chefs d'oeuvres que l'on sait. Mais le mot de chef d'oeuvre lui aussi doit être employé avec précaution. Emprunté au vocabulaire des corporations d'artisans, et appliqué aux beaux-arts, il est en effet lui aussi d'un usage récent, puis-

qu'il apparaît seulement au XIX^{ème} siècle. On commet donc un double anachronisme lorsqu'on parle des chefs d'oeuvres de l'art antique ou médiéval. Ces époques dirons-nous de manière plus neutre, nous ont laissé des oeuvres; des oeuvres, qui s'incrustaient dans des genres. S'il n'existe pas de traité philosophique sur l'Art en général, il y a des pratiques remarquables et des traités techniques qui les codifient. Oeuvres et genres existent donc en l'absence de l'Art. On a bien affaire à une longue période d'arts sans Art.

L'idée moderne d'art et le système moderne des arts.

Au regard de l'histoire de l'humanité, l'idée d'Art est une invention récente: en Europe du moins, elle voit le jour au XVIII^{ème} siècle. Il fallut pour cela que disparaissent certaines taxinomies conceptuelles qui rendaient sa naissance impossible.

En effet, que l'art et le système des beaux-arts qui lui est lié ait moins de trois siècles, ne signifie pas que l'indétermination de l'ars et de la techné ait seule régné jusque là¹⁰. Une première spécification du concept général d'ars se produit au V^{ème} siècle lorsque se fixe, sous la plume de Martianus Capella, la catégorie des arts dits libéraux (rassemblant la grammaire, la rhétorique, la dialectique, l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique). De cette liste, aucun de nos beaux-arts ne fait partie. Certes, la musi-

que est citée; mais elle signifie ici, comme chez Platon, théorie musicale. Sans doute la liste des arts libéraux croise par le biais de la grammaire et de la rhétorique, ce que nous nommons littérature, mais précisément, elle ne fait que la croiser. En outre, nos arts de la vue en sont exclus. Bref, la catégorie n'a rien à voir avec notre système moderne des arts. Le principe qui préside à leur association est le fait qu'il s'agit de disciplines enseignées dans les écoles, qui relèvent du savoir et non du faire. Ce que confirme la formulation par Hugues de Saint Victor au XII^{ème} siècle, d'une liste correspondante de sept arts mécaniques, qui eux, sont des activités qui supposent, non l'esprit, mais la main et le corps. Comme le métier de charpentier, la peinture et la sculpture s'apprennent chez des maîtres, dans un système de corporation, et ces activités ne sont pas tenues en plus haute estime que celles du savetier ou du maçon. Le principe unificateur des arts mécaniques est bien celui du faire, et ils ont en commun un même système d'apprentissage.

On le voit, cette classification, loin d'être une étape dans la genèse de l'idée moderne d'Art et de la catégorie de beaux arts qui lui est associée, est bien plutôt le signe de la persistance de leur étrangeté. Loin de préparer le système moderne des beaux-arts, elle l'empêche bien plutôt. En effet, accusant la distinction du savoir et du faire, il rend en effet difficile la réunion de la peinture et de ▶

10.- Cf. P. O. Kristeller, **Le système moderne des arts. Etude d'histoire de l'esthétique**, 1951-1952, trad. franç. éd. J. Chambon, Nîmes, 1999.

la poésie dans un même espace théorique, ainsi que l'exclusion de ce même espace d'autres savoirs et d'autres faïces pourtant très proches d'un point de vue strictement poïétique.

Il faut attendre la Renaissance pour que l'émancipation des arts de la vue de la catégorie des arts mécaniques contribue à rendre possible, mais non encore effective, l'idée moderne d'Art. Pour que cette émancipation ait lieu, il fallut que deux événements interviennent.

D'abord, que leur soit reconue une dimension de savoir. Léonard de Vinci joua dans cette promotion le rôle que l'on sait. Le peintre est un savant à la fois parce que sa pratique exige des connaissances (la perspective est une branche de l'optique avant d'être un procédé de construction du tableau), et parce qu'elle fait avancer le savoir (la science anatomique par exemple, puisque le souci de représenter les êtres conduit à pratiquer la dissection). Ainsi, l'anatomie, la zoologie, ou la botanique progressent-elles par la peinture. Léonard incarne cet idéal renaissant de la grande synthèse des activités humaines.

La doctrine de l'**Ut pictura poesis**, contribuera aussi puissamment à l'habilitation des arts de la vue¹¹. Dire, ainsi qu'invite à le faire la formule de Horace, que la peinture est comme la poésie, que celle-ci est peinture muette et celle-là poésie qui parle, c'est hisser les arts de la vue à la

hauteur de ceux de la parole; c'est leur transférer la considération dont jouissent les autres; c'est en un mot, les ennoblir.

Cette habilitation des arts de la vue a sa manifestation institutionnelle: c'est la création des académies de peinture et de sculpture, en Italie d'abord au XVIème siècle, puis en France et partout en Europe au siècle suivant. Le choix du terme est éloquent: le modèle est l'Académie platonicienne, aux antipodes des guildes d'artisans, et du système des corporations. Celui qui y entre est un étudiant et non plus un apprenti. La peinture est bel et bien devenue «cosa mentale».

Toutefois, tout ceci aboutit à brouiller les frontières héritées du passé en rendant caduque la partition des arts libéraux et mécaniques, plutôt qu'à préparer l'avènement de la catégorie moderne de beaux arts. Autrement dit, si est ainsi levée l'hypothèque de la séparation du savoir et du faire, ne sont pas encore apparues les conditions positives de la constitution du système moderne des arts. Je retiendrai ici les deux faits qui me paraissent à cet égard capitaux.

Le premier est l'invention de la catégorie de génie. En effet, tant que le champ de l'activité humaine se partage entre ceux qui savent et ceux qui font, il n'y a pas place pour une catégorie autre que celle de techné et de science. Le fait que les peintres les sculpteurs et les architectes quittent la première catégorie

pour rejoindre l'autre, ne change rien. Ou plutôt, elle conteste l'idée de frontière et plaide pour une indistinction qui ne va pas dans le sens d'une spécification de l'Art et des beaux-arts. Il fallait un épisode supplémentaire pour que les arts en voie d'émancipation de l'artisanat pour la catégorie noble de science, s'autonomisent aussi par rapport à cette dernière. L'idée platonicienne de folie divine et d'inspiration, retrouvée par le platonisme renaissant, peut cristalliser autour d'elle une catégorie d'activités irréductible aux précédentes. Il n'y a pas de génie dans les sciences dira Kant¹²; dans celles-ci l'édifice du savoir progresse par cumulation. La querelle des Anciens et des Modernes qui a agité la fin du XVIIIème siècle en France, portait sur la question de la supériorité de l'Antiquité ou des temps modernes en matière de productions de l'esprit humain. De ce débat résulte une idée décisive pour notre propos: il y a des domaines dans lesquels l'idée même de progrès n'a pas de sens, et si les savoirs et les techniques progressent incontestablement (ce qui établit la supériorité en ces domaines des modernes sur les anciens), il n'en va pas de même pour d'autres produits de l'activité des hommes. Homère plaisait à Rome comme il continue à plaire à Londres disait Hume¹³. Pour le génie, reprendra Kant, «l'art s'arrête quelque part, puisqu'une limite lui est imposée au-delà de laquelle il ne peut»

11.- Cf. R. W. Lee, **Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la Peinture. XVème -XVIIIème siècles**, 1967, trad. franç. Paris, Macula, 1998.

12.- **Critique de la faculté de juger**, 1ère partie, livre II, § 46 et 47, (**Crítica del juicio**, Austral, tr. M. García Morente)

13.- «De la norme du goût», 1757.

aller, limite qu'il a d'ailleurs vraisemblablement déjà atteinte depuis très longtemps et qui ne peut plus être reculée»¹⁴. Ce qu'illustre de manière éloquente le fait que, dans le campanile de Florence, la peinture, la sculpture et l'architecture sont figurés en un ensemble à part, distinct à la fois des arts libéraux et des arts mécaniques. Un certain champ jusque là non délimité de l'activité humaine a trouvé un principe unificateur: ainsi que le dit explicitement le titre du § 46 de la **Critique de la faculté de juger**, «les beaux-arts sont les arts du génie».

A ce critère poétique, s'en joint un autre, d'ordre cette fois esthétique: il s'agit de la montée en puissance de la catégorie de plaisir. L'âge classique répète après Horace que la poésie obéit à une double fin: instruire et délecter (*utile dulci*). La doctrine de l'**Ut pictura poesis**, fait que ce sont là aussi les fins de la peinture. Mais la seconde de ces fins l'emporte de plus en plus nettement sur la première. Ainsi, Poussin écrit à Fréart de Chambray, que le but (au singulier cette fois) de la peinture est la délectation¹⁵, Corneille affirme que «la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs», que «l'utile n'y entre que sous la forme du délectable»¹⁶; et Racine ferrailant avec ses adversaires qui l'accusent de ne pas suivre les règles de la tra-

gédie, conclut que «la principale règle est de plaire et de toucher»¹⁷.

En 1719 ce théoricien des pratiques artistiques qu'est l'abbé Du Bos, prend acte de cette victoire de l'hédonisme sur l'édification morale: «en lisant un poème, nous regardons les instructions que nous y pouvons prendre comme l'accessoire. L'important c'est le style, parce que c'est du style d'un poème que dépend le plaisir de son lecteur», écrit-il dans ses **Remarques critiques sur la poésie et la peinture**¹⁸. Capitale dans cette affaire, est la publication en 1746 de l'ouvrage de Bateux **Les beaux-arts réduits à un même principe**. Les beaux-arts y sont distingués des arts mécaniques par leur finalité: les derniers visent l'utilité, les premiers, le plaisir. D'Alembert dans son **Discours préliminaire à l'Encyclopédie**, refusant l'ancienne distinction des arts mécaniques et libéraux, rassemble à son tour sous la catégorie de beaux-arts, les arts qui ont l'agrément pour objet.

Ainsi, des écrits d'artistes à ceux des théoriciens, l'idée se répand. Elle sera magistralement enregistrée par la philosophie dans la première partie de la **Critique de la faculté de juger** de Kant. Les beaux-arts y sont présentés comme une division de l'art qui lui-même s'oppose d'une part à la nature (comme le faire libre précédé de la repré-

sentation d'une fin, s'oppose à l'effet aveugle de la nature), et d'autre part à la science (comme le savoir se distingue du savoir faire). La distinction de l'art et de la nature est héritée d'Aristote, celle de l'art et de la science, comme celle faite plus loin dans le texte, de l'art et du métier, prend acte de l'émancipation de la catégorie émergente d'art, à la fois des arts libéraux et des arts mécaniques. Les beaux-arts sont donc l'activité «en elle-même agréable»¹⁹, d'un esprit libre, qui réclame du savoir faire irréductible à un savoir, un talent.

Les arts se distinguent à leur tour en arts mécaniques, et en arts esthétiques; dans cette dernière catégorie se trouveront enfin les beaux-arts. Or, qu'est-ce qu'un art mécanique? celui qui «conforme à la connaissance d'un objet possible, exécute seulement les actions nécessaires afin de le réaliser»²⁰. Contrairement à Camper qui savait comment doit être faite une chaussure pour s'adapter parfaitement à l'anatomie du pied, le cordonnier sait comment il faut faire, pour que la chaussure soit telle qu'elle doit être. On s'attend à ce que l'autre terme de la division résulte lui aussi de l'application d'un critère poétique; or, ce n'est pas le cas. L'art esthétique ne fait pas pour faire, mais pour faire plaisir. Ce qui permet de distinguer l'art mécanique de ▶

14.- Op. cit. § 47, nous soulignons.

15.- Lettre du 1er mars 1665.

16.- **Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique**, 1660.

17.- Préface de **Bérénice**, 1670.

18.- **Réflexions critiques sur la poésie et la peinture**, section 34. Nous soulignons.

19.- § 43.

20.- § 44.

l'art esthétique c'est donc la finalité du faire. Réalisation de l'objet d'un côté, sentiment de plaisir de l'autre, constituent la «fin immédiate»²¹ de l'activité. L'art esthétique, lui, ne vise pas la production mais le plaisir.

Il est vrai que pour atteindre enfin aux beaux-arts selon Kant, il faudra encore établir une distinction à l'intérieur de l'art esthétique. Car ils y côtoient ce que Kant nomme les arts d'agrément. C'est la nature du plaisir qui fait ici la différence²². Mais on ne s'attardera pas sur cette distinction, capitale pour le kantisme. Seul nous importe ici de noter la convergence autour de cette idée de plaisir: les beaux-arts sont les arts du beau, et le beau n'est ni le bien ni le vrai, ni l'utile; débarrassé de l'encombrante convertibilité des transcendants, il est le corrélat d'un plaisir particulier, et d'une faculté en voie d'émergence: celle du goût.

Emergent donc deux principes unificateurs de certaines pratiques humaines sous la catégorie nouvelle de beaux-arts: celui du génie, critère poétique, et celui du plaisir, critère d'une esthétique de la réception. Il fallait en effet l'idée d'une commune origine ou d'une commune fin pour exclure de la catégorie des artistes l'horloger, l'orfèvre ou le jardinier; il fallait une telle idée pour lier en une seule gerbe des pratiques aussi dif-

férentes que la peinture et la poésie, la musique et l'architecture, et même, si on suit la nomenclature kantienne²³, l'art de se bien vêtir et celui de la couleur pure. Car, répétons-le, tant qu'on en reste au niveau des différences que Heidegger dirait seulement ontique, l'éclatement menace. Les écrits de tous ceux qui ont voulu affermir les frontières entre les arts, de Lessing²⁴ à Clément Greenberg²⁵, en établissant la spécificité du pictural, la nature de la poéticité ou l'essence du théâtre, conduisent à se demander - quoique ce ne soit pas là leur objectif - si la commune appartenance de ces pratiques à l'Art est pensable. N'y a-t-il pas de telle différences d'un médium à l'autre, que le concept d'Art se trouve privé de tout contenu? Rudolf Borchardt par exemple, considérant qu'entre poésie et arts plastiques, l'écart est infranchissable, répondait à cette question par l'affirmative²⁶. Ce qui, au delà de leurs différences, fait la parenté de ces pratiques, ne peut être que l'idée moderne d'Art.

Art sans arts

Reste à considérer dans un troisième et dernier temps la situation dans laquelle nous sommes aujourd'hui. Pour le dire par provision, la configuration contemporaine est symétriquement l'inverse de ce-

lle qui prévalait au cours de l'Antiquité et du Moyen-Age: alors qu'on avait affaire, ainsi que nous le disions plus haut, à des arts sans Art, on a affaire aujourd'hui à un Art sans arts. Je voudrais en effet montrer que le fourmillement anarchiquement innovant des productions du XXème siècle aboutit à deux conséquences: à un brouillage des arts et de leurs frontières, et à une survalorisation de l'idée d'Art au singulier.

Ce brouillage des arts se décline de plusieurs façons. J'en retiendrai quatre, particulièrement remarquables.

La première consiste en ce que je nommerai l'éclatement des genres. Les toiles lacérées de Fontana sont-elles encore de la peinture? Ionisation de Varèse est-ce encore de la musique? Les indicateurs de chemins de fer proposés par les poètes futuristes russes, sont-ils encore de la poésie? La seconde déclinaison de ce brouillage réside dans le métissage des arts, de la suppression des frontières entre sculpture et architecture par Fritz Wotruba par exemple, jusqu'aux expériences d'oeuvre d'art totale de John Cage, Merce Cunningham et Rauschenberg au Black Mountain Collège dans les années 50. La troisième se lit dans la compromission des arts avec l'ordinaire extra artistique: depuis les multiples déclinaisons du **Ready made** initié par Duchamp dans les arts plasti-

21.- Id.

22.- Plaisir «qui accompagne la représentation en tant que simple sensation» d'une part, «en tant que mode de connaissance» de l'autre, § 44.

23.- § 51.

24.- Lessing, **Laocoon**, 1766, (**Laocoonte**, Editorial Nacional, 1977).

25.- «Toward a newer Laocoon», 1940.

26.- **Prosa I**, Stuttgart, 1957.

ques, jusqu'aux pratiques théâtrales contemporaines qui refusent le «re» de la représentation²⁷. Le quatrième, et sans doute le plus décisif de ces phénomènes contemporains, consiste dans la multiplication des pratiques individuelles, uniques et inclassables: tel artiste conceptuel adresse des télégrammes à la galerie qui l'expose pour dire qu'il est encore vivant, Orlan fait projeter le film des opérations de chirurgie qui lui font des visages monstrueux, Duprat remplace les matériaux ordinaires avec lesquels certains insectes font leurs cocons, par les fragments de pierres précieuses.

Telle est la nouvelle donne de l'art contemporain: oeuvres mettant en péril la nature des genres, rendant poreuses les frontières traditionnelles entre les arts, effrangeant les limites du monde de la représentation et de celui de la vie, oeuvres surgies de nulle part, indépendantes de toute tradition, électrons libres échappant à toute entreprise de taxinomie. Si bien que la question n'est plus celle qui se posait au XVIII^e siècle, à savoir: comment réunir sous une même appellation, celle de beaux-arts, des genres spécifiques de pratiques codifiées par une longue tradition? Car il ne s'agit plus aujourd'hui de réunir des genres mais des pratiques éclatées. La dialectique de l'unité et de la diversité se pose en de nouveaux termes. Les termes d'ars ou de techné étaient suffisamment larges, on l'a vu, pour englober toutes les prati-

ques. Mais notre mot Art n'est précisément plus le leur. Si on veut conserver au mot son extension moderne, il faut plus que jamais un principe.

Sans doute est-ce pour cette raison que, en même temps qu'au brouillage et qu'à la disparition des genres, on assiste à une surévaluation de l'idée d'Art. Le mot «Art» est en effet plus que jamais nécessaire pour conférer un **label** à des productions sans cela dépourvues de titre et même de nom. Disposer un réfrigérateur sur un fauteuil (Lavier, 1984), exposer le vide (Klein 1958), disposer des jouets anciens dans une caravane (Combas, Musée des arts modestes de Sète, 2000), confectionner des robes-armures avec des insectes morts (Fabre 2000), ce n'est faire oeuvre ni de peintre, ni de sculpteur, ni de musicien. Plus proche d'un point de vue strictement aspectuel, de l'activité du déménageur, de l'humoriste, du philosophe ou du collectionneur, ces choses ou ces non choses appartiennent au monde des beaux-arts par l'application directe du **label** Art et non par le biais de leur appartenance à un genre lui-même déjà intronisé. Nous parlions en commençant du cas des arts technologiques; il faudrait ici considérer non pas les raisons que la doxa oppose à leur admission dans le champ de l'art, mais les raisons de cette demande d'admission même. N'est-elle pas le signe que l'intronisation ne se fait pas via le genre mais directement via l'Art lui-même?

Or, quel contenu peut avoir une idée d'Art si sollicitée? En existe-t-il un suffisamment englobant pour rassembler des pratiques aussi éclatées que celles de la production contemporaine? La mise à mal des genres ajoute encore à la difficulté de rassembler l'hétérogène par le biais d'un plus petit commun dénominateur saisi au sein de la diversité empirique. Il faut pourtant du même pour que l'idée d'Art conserve un sens. Il faudrait pouvoir dire avec Adorno: «le même que les arts visent comme leur quoi, devient autre selon le comment de cette visée»²⁸. Mais précisément, que peut être ce «quoi»?

On a vu ce qu'il était au XVIII^e siècle et comment des artistes aux théoriciens de l'art puis aux philosophes, l'idée d'art s'était cristallisée notamment autour de la notion de plaisir. Mais la catégorie de plaisir est devenue suspecte aux yeux des avant-gardes du XX^e siècle, et leurs théoriciens, Adorno en tête dénoncent le culte de la jouissance esthétique, comme une erreur de béotien. Certes, nous le savons, le contenu de cette idée moderne d'art a considérablement varié depuis le XVIII^e siècle; celui que Hegel lui assigne, n'est pas celui que Schopenhauer lui reconnaît, et le sens que lui donne Fichte n'est pas celui que lui confère Heidegger. Mais y en a-t-il un seul aujourd'hui qui puisse surmonter victorieusement l'épreuve de l'éclatement?

Dans une conférence de 1966, Adorno reproche à ▶

27.- Cf. Maryvonne Saison, **Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain**, L'Harmattan, 1998.

28.- Adorno, «L'art et les arts», 1966, trad. franç. in **Pratiques**, n° 2, 1996.

Heidegger de n'avoir pu soutenir que l'oeuvre n'est oeuvre d'art que par l'art, qu'au moyen d'une idée de l'art plus incantatoire que consistante. Chez l'auteur de **l'Origine de l'oeuvre d'art**, écrit-il, «ce qui dans l'art est proprement art (...) s'évanouit dans la pure essentialité, vide de contenu»²⁹. Est-ce à dire qu'il faut renoncer à trouver un contenu à l'idée d'art? Adorno ne s'y résigne pas; le principe unificateur demeure, et Heidegger, s'il en a proposé un contenu erroné, a eu raison de ne pas capituler devant la diversité seulement ontique des oeuvres. Le principe unificateur qui, selon Adorno, permet de triompher de celle-ci, consiste en une négation: celle de l'empirie. Toutes les pratiques aussi dissemblables soient-elles, ont en commun une même visée. Pourtant, l'esthétique négative d'Adorno ne tombe-t-elle pas sous le coup de la critique adressée à Heidegger? L'idée n'est-elle pas, ici aussi, plus incantatoire qu'adéquate? Reste donc l'intentionnalité artistique, l'art réduit à l'intention de faire de l'art. Ce qui revient à dire que le contenu de l'idée d'art, c'est l'idée d'art elle-même. On a affaire à une idée devenue à elle-même son propre contenu.

Conclusión

Ce bref détour par l'histoire nous a appris que les territoires de l'arts sont variables et nos classifications toujours provisoires. Ce qui est apparu peut disparaître. Ainsi, l'idée

moderne d'art est née voici un peu moins de trois siècles, sous la poussée des intentions convergentes des praticiens de l'art, et l'esthétique philosophique naissante a pris acte de cette redistribution des quartiers de l'art en conceptualisant cette nouvelle donne. Aujourd'hui, à l'heure des bilans qu'impose le début d'un nouveau millénaire, force est de constater que le contenu de cette idée moderne d'Art, ne vaut plus, et plus radicalement, qu'aucun contenu consistant ne lui convient. La diversité des pratiques a fait éclater les genres et voler en

éclat les principes unificateurs. Reste l'Art réduit à l'intention de faire de l'art, un signifiant devenu son propre signifié. Tel est le paradoxe dans lequel nous vivons: la demande du **label** art conforte l'idée d'art dans sa valeur, mais l'obtention du **label** affaiblit l'idée d'art. Comme tous les logiciens le savent, la compréhension d'un concept varie en sens inverse de son extension. Le **label** se démonétise du fait même de la largeur de son attribution. C'est au moment où elle est le plus sollicitée que l'idée d'Art est la plus vide.

Tout se passe donc comme si aux pratiques artistiques contemporaines correspondait mieux l'idée antique d'ars au pluriel, que la catégorie moderne des beaux-arts telle

qu'elle s'est constituée au XVIIIème siècle. Mais en même temps la situation est très différente car l'histoire ne se répète pas, et que si la pratique correspond à l'extension de l'idée antique d'ars, l'idée que nous nous faisons de cette pratique, elle, ne lui correspond pas. Car nous avons hérité de l'idée moderne d'Art. D'où la tension entre une production effective qui invite à l'indétermination, et l'appréhension de cette production au moyen d'une catégorie qui elle est déterminée. Le seule manière de faire coexister ces deux données, c'est de conférer au mot Art un sens lui même indéterminé. Mais le mot art devient alors une coquille vide, un mot qui a plus de valeur que de sens. Si tout contenu de l'idée moderne d'art est devenu inadéquat, et que ce contenu ne peut consister qu'en la répétition de l'idée, n'est-ce pas l'idée même d'art qui est devenue impraticable? Nous vivons la fin de l'idée moderne d'Art.

Cette conclusion n'est en rien pessimiste. Elle voudrait seulement contribuer à lever une sorte de carcan théorique qui fait surgir des problèmes insolubles: par une sorte d'inertie, l'idée moderne d'Art demeure, mais privée de son sens. Le recul historique permet de voir que l'art n'est pas une essence. Si on ne veut pas qu'il se réduise à ces décisions dont les théories institutionnelles de l'art ont fort bien mis à jour les mécanismes, la nouvelle configuration conceptuelle qui correspond à notre contemporanéité, est à construire. ■

29.- Id.