

Université de Montréal

**Éclatement des repères artistiques :
la philosophie face à la crise de l'art contemporain**

par

Marie-France Lanoue

Département de Philosophie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès Arts (M.A.) en Philosophie, Option Recherche

Septembre 2014

© Marie-France Lanoue, 2014

RÉSUMÉ

L'effondrement des repères artistiques (que plusieurs associent aux premiers *ready-made* de Marcel Duchamp) dévoile les symptômes d'une crise de l'art. Comme l'histoire de l'art est en quelque sorte la représentation de ce que *nous* sommes, on peut raisonnablement penser que la crise s'étend bien au-delà de l'art. Toutefois, l'art possède un éclairage puissant, car il illustre, littéralement, plusieurs problèmes notamment au niveau du jugement et de la raison. Faute de repères, le monde contemporain manquerait-il de discernement ? Cette question est tout à fait légitime dans le contexte actuel où tout et n'importe quoi semblent pouvoir être élevés au rang de l'Art. Le culte que l'on voue à l'individu paraît être l'une des causes du problème. On observe qu'en *régime de singularité* (pour reprendre l'expression de la sociologue de l'art, Nathalie Heinich) les relations du monde de l'art sont de plus en plus conflictuelles : lorsqu'on demande à un artiste de justifier son propre travail, la rationalité devient nécessairement instrumentale ; on rend également caduc le rôle du critique et des institutions. Ce mémoire s'intéresse à analyser, dans une perspective philosophique, les différentes manifestations de la crise de l'art et ses enjeux dans le monde actuel.

Mots-clés : art, contemporain, crise, esthétique, jugement, philosophie, rationalité, repères, sens, singularité.

ABSTRACT

The decline of artistic reference points (which several people associate with the first *ready-made* of Marcel Duchamp) reveals the symptoms of a crisis in art. As the history of art is a representation of what we are, we can infer that the crisis extends far beyond art. However, art has the power to enlighten because it literally illustrates several problems, especially in terms of judgment and reasoning. Without references or common knowledge, could it be that our world is lacking in discernment ? This question is legitimate insofar as everything and anything seem to be elevated into Art in our present context. The cult of individualism seems to be one of the causes of the problem. As observed in the *régime de singularité* (in the words of art sociologist, Nathalie Heinich) relations in the world of art are becoming more and more conflicted : when asking an artist to justify his own work, rationality necessarily becomes instrumental; it also renders the role of critics and institutions obsolete. This thesis focuses on analyzing, from a philosophical perspective, the various manifestations of the crisis in art and its issues in the world today.

Keywords : aesthetic, art, contemporary, crisis, judgment, meaning, philosophy, rationality, references, singularity.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
REMERCIEMENTS	vi
1. INTRODUCTION	1
1.1 PHILOSOPHIE ET ART	1
1.2 FONDEMENTS DE LA CRISE DE L'ART	3
1.3 REMARQUES SUR LE TERME « ART CONTEMPORAIN »	6
2. MONDE DE L'ART	9
2.1 LES ARTISTES	9
2.1.1 Le paradoxe de la liberté artistique	11
2.1.2 Le problème de l'originalité et de la singularité artistique	14
2.2 LE PUBLIC	18
2.2.1 Le paradoxe de la démocratisation de l'art	21
2.3 LE CRITIQUE	24
2.3.1 La légitimité critique et l'absence de critères	26
2.4 LES INSTITUTIONS	30
2.4.1 Le paradoxe permissif.....	31
2.4.2 L'échec de la théorie institutionnelle de l'art.....	33
3. DISCOURS SUR L'ART	39
3.1 ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE D'ART ET PROBLÈMES DE DÉFINITION	39
3.1.1 Théorie interrelationnelle de l'art et philosophie humaniste	41
3.1.2 L'œuvre d'art et son rapport au monde	44
3.1.3 L'œuvre d'art et son rapport au sens	49

3.1.4 L'œuvre d'art et son rapport au temps	51
3.1.5 Défaillances relationnelles dans l'art contemporain	54
3.1.6 Définition de l'œuvre d'art	55
3.2 EXPÉRIENCE, JUGEMENT ET RATIONALITÉ ESTHÉTIQUES.....	57
3.2.1 L'expérience esthétique.....	58
3.2.2 L'expérience esthétique passive	60
3.2.3 L'expérience esthétique active	62
3.2.4 L'expérience esthétique dans le cadre de l'art contemporain	63
3.2.5 La rationalité esthétique dans l'expérience esthétique.....	66
3.2.6 Rationalité esthétique et rationalité instrumentale	68
4. CONCLUSION	72
4.1 REPÈRES, CRITÈRES ET JUGEMENT.....	72
4.2 L'ART CONTEMPORAIN : REFLET DE CE QUE NOUS SOMMES	73
BIBLIOGRAPHIE	74

À ma mère, Lucie.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, d'une manière très personnelle, mes deux garçons (Maxence et Hector) pour leurs sourires ; ma mère (Lucie) pour ses mots rassurants ; mes sœurs (Marie-Hélène, Marie-Christine et Marie-Pier) pour leur présence ; mon conjoint (Martin) ainsi que mes amis proches (Jennifer, Nancy et Alexandre) pour leurs encouragements constants. Merci également à celui que je considère comme mon mentor (Pierre-Paul) pour les discussions constructives et l'espace de réflexion qu'il m'a offert.

Un merci insolite et sincère à toutes ces personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à faire cheminer mes idées et qui ont rendu ce travail de recherche moins solitaire.

Enfin, je tiens enfin à remercier le propriétaire du *Café Le Tassé* (Samuel) pour son accueil chaleureux et ses mokaccinos indispensables. Cet endroit a été comme un second bureau de travail pendant l'écriture de ce mémoire.



1. INTRODUCTION

« Le problème profond et perturbateur n'est pas de savoir *quelle* philosophie de l'art a un avenir, mais *si* la philosophie de l'art a de l'avenir. »

R. SHUSTERMAN (1996). « Analyser l'esthétique analytique », Rainer Rochlitz et Jacques Serrano (dir.), *L'esthétique des philosophes*, Paris : Dis Voir, p. 10.

1.1 PHILOSOPHIE ET ART

L'art et la philosophie ont en commun de porter un regard particulier sur le monde. Cependant, l'art possède cette capacité d'évoquer des idées par le biais des sensations alors que la philosophie utilise principalement la raison. C'est d'ailleurs ce qui donne à l'art son aspect mystérieux, parfois insaisissable et toujours fascinant. Produit de l'imagination, l'art exprime, depuis toujours, quelque chose à propos de ce que *nous* sommes. En ce sens, l'art est une pratique humaine étroitement reliée à la vie. Quant aux œuvres d'art, elles se présentent comme des symboles qui possèdent leur cohérence et leur signification propre. À leur manière, elles expriment des parcelles de la réalité du monde : elles illustrent les points de vue de leurs auteurs, elles dévoilent des impressions, elles contribuent aussi, d'une certaine façon, à la mémoire collective. Parfois, elles dénoncent des situations ou encore elles interrogent les idées reçues. Sur ce dernier point, on doit reconnaître le rôle majeur que tient l'art contemporain puisque celui-ci remet en question presque systématiquement les valeurs et les règles qui tenteraient de le contraindre de quelque manière que ce soit. Le caractère hétérogène des pratiques qui le constitue et l'énorme liberté dont jouissent les artistes actuels font en sorte que nous sommes obligés de reconnaître, d'abord et avant tout, le caractère éclaté de l'art contemporain.

Si la tradition classique avait su conserver longtemps l'autorité de son jugement, l'effondrement des repères artistiques (que plusieurs associent aux premiers *ready-made* de Marcel Duchamp) ne nous permet plus de discerner aussi clairement ce qui est de ce qui n'est pas de l'art. Les frontières sont devenues tellement floues que plusieurs auteurs n'ont pas

hésité à déclarer qu'il y avait une véritable crise de l'art. À ce propos, il apparaît pertinent de souligner l'origine étymologique du mot *crise* qui est en fait issu du grec κρίσις (*krisis*) qui signifie *jugement*.¹ C'est donc notre faculté de juger qui semble être la première affectée par l'effondrement des repères. Par extension, la crise de l'art est aussi une crise du sens, sens qui ne va plus de soi. Enfin, si l'on considère que l'art reflète une partie du monde et de l'époque à laquelle il appartient, alors il faut considérer la crise de l'art comme un phénomène qui s'étend, fort probablement, bien au-delà de l'art lui-même². Toutefois, l'art possède un éclairage puissant sur lequel la philosophie peut s'appuyer pour tenter d'analyser et de comprendre certains problèmes qui occupent notre temps.

La présente recherche souhaite contribuer à l'avancement de la réflexion philosophique dans le cadre des enjeux de la crise de l'art contemporain. Notre démarche tiendra évidemment compte du pluralisme dans lequel évolue l'art et ses discours depuis le début du XX^e siècle : « En matière d'art contemporain, la multiplicité créatrice est la première donnée à laquelle se trouve confrontée toute entreprise de médiation désireuse d'embrasser la création actuelle comme phénomène global. »³ C'est pourquoi nous croyons que l'interdisciplinarité constitue la meilleure approche possible afin de cerner les enjeux qui nous intéressent. Pour développer cette réflexion et dans le souci de mettre à profit la complémentarité de la philosophie et de l'histoire de l'art, nous travaillerons principalement avec les idées d'Arthur Danto (philosophe et critique d'art), de Nathalie Heinich (sociologue de l'art), de Nelson Goodman (philosophe) et de Rainer Rochlitz (philosophe et critique d'art). Ceux-ci ont largement abordé les problèmes caractéristiques de la crise de l'art contemporain et permettront de mieux saisir l'étendu du problème. Avant d'entamer davantage les discussions

¹ Y. MICHAUD (1999). « À propos des critères esthétiques », H. MAURY (ed.), *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives, colloque organisé par Artifices, Apt (France), 16 et 17 mai 1998*, Paris : Harmattan, p. 16.

² Cette année (2014), la *Société de Philosophie du Québec* (SPQ), dans le cadre du 82^e congrès de l'ACFAS, organisait son colloque sous le thème « Philosophe en temps de crise ».

³ P. ARDENNE (1997). « Dire l'art contemporain à l'âge de sa multiplicité sémantique », Laurence Bertrand Dorléac et coll., *Où va l'histoire de l'art contemporain, colloque organisé par l'École nationale supérieure des beaux-arts, France, 16-17-18 février 1995*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, p. 433.

sur les manifestations de la crise et de ses effets, il nous apparaît pertinent d'avancer quelques hypothèses sur ses causes et leurs significations possibles.

1.2 FONDEMENTS DE LA CRISE DE L'ART

« La plupart des sensations vagues — toutes sortes de gênes, de pressions, de tensions [...] — excitent notre instinct de causalité : nous voulons avoir une *raison* de nous sentir de *telle ou telle manière*. »

F. NIETZSCHE (1974). *Le crépuscule des idoles*. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris : Gallimard, p. 60. [1888].

Comme le note Rochlitz : « À toute époque, dans tout art, il existe un certain horizon de problèmes, au niveau formel comme à celui des enjeux intellectuels et existentiels, qui peuvent être considérés comme les problèmes d'une œuvre d'art actuelle. »¹ La question qui se pose alors est : *Quels problèmes traduisent les œuvres d'art actuelles ?* ou encore : *Quel est le but de l'art contemporain ? Que cherche-t-il à résoudre ou à comprendre ?* Lorsqu'on aborde le problème de la crise de l'art et que l'on en analyse les effets, on constate finalement que les principaux enjeux s'articulent autour de ces questions qui concernent le but ultime de l'art, son statut, bref, son sens. Les controverses et les dissensions qui surgissent dans le monde de l'art viennent confirmer que la tension relative à la crise de l'art est toujours actuelle. À ce sujet, l'ancien directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, Henri Barras, à la suite de son expérience issue de son contact privilégié avec le monde de l'art contemporain, a fait la déclaration suivante :

« Mais que s'est-il passé pour que l'évolution dans le domaine de l'art ne soit pas acceptée par le grand public ? La réponse me paraît simple et évidente. Les artistes, devenus des professionnels, ont, d'abord dans le domaine des idées, jonglé avec les concepts dont toute matérialisation était absente. Comme leur art n'avait rien à montrer, les artistes se sont mis à écrire en recourant à des théories scientifiques parfois mal comprises, dans

¹ R. ROCHLITZ (1994). *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, p. 169.

un vocabulaire si spécialisé que le propos échappe aux communs des mortels. [...] Enfin, c'est malheureux d'avoir à le dire, mais les artistes, trop préoccupés à démontrer les réalités du monde et des sociétés, trop imbus de redéfinir de nouveaux concepts de normalité, tout en excluant, faut-il le souligner, ce qui ne correspond pas à leur entendement, ont évacué de l'art sa "magie suggestive" (Charles Baudelaire) et le monde officiel de l'art est devenu aussi clinique qu'un diagnostic médical. »¹

Il faut reconnaître que ce constat, très dur, que fait Henri Barras, à l'endroit des artistes contemporains et de la situation générale, exprime néanmoins très clairement l'état de la crise actuelle et le malaise qui en découle. En comparant le monde officiel de l'art à un diagnostic médical, la référence à la nature symptomatique de l'art contemporain est carrément mise de l'avant. De plus, Barras pointe ce qui est le plus dérangeant dans la situation actuelle, à savoir la perte de l'art en tant que symbole. L'art contemporain semble être davantage un art ou bien théorique ou bien symptomatique, mais très peu symbolique. C'est-à-dire que l'on est de moins en moins capable aujourd'hui de reconnaître l'art *en tant qu'art*. Ce problème majeur du sens, qui est central à la crise de l'art, peut s'expliquer (du moins en partie) si l'on prend en considération le contexte dans lequel évoluent les artistes contemporains, eux qui sont les héritiers de certains problèmes de la modernité.

Il semblerait que l'on sous-estime, entre autres, l'importance de deux événements majeurs, proprement modernes, et dont on mesure mal les répercussions encore aujourd'hui : il s'agit de la laïcisation de nos sociétés, qui a conduit à l'éclatement des valeurs, ainsi que de l'avènement de la technologie. Ces deux phénomènes sont encore relativement jeunes et il serait illusoire de croire qu'ils n'ont aucune incidence sur le monde contemporain. C'est pourquoi la crise de l'art, cette crise qui se traduit par l'effondrement des repères et par la perte de sens, fait écho, semble-t-il, à l'idée du *désenchantement*. Loin d'être désuète, cette idée a été développée de manière exhaustive chez Marcel Gauchet², qui rappelle que « la grande naïveté a été de croire que la modernisation pouvait s'opérer culturellement et

¹ H. BARRAS (2007). *De l'art cuit à l'art cru : aux sources de la création*, Montréal : Les Impatients, p. 162.

² M. GAUCHET (1985). *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris : Gallimard.

socialement en douceur, l'adoption de la technique occidentale devant entraîner comme spontanément le recul des croyances traditionnelles "inadaptées". »¹ Développée d'abord par Max Weber, l'idée du désenchantement fait référence au renoncement à l'aspect magique et mystique du monde. C'est d'ailleurs de ce renoncement qu'il est question lorsque Henri Barras, citant Baudelaire plus tôt, déplore l'évacuation de la « magie suggestive » de l'art.

L'importance ontologique du désenchantement est considérable puisqu'elle signifie que le rapport (le nôtre) au monde ne sera plus jamais le même. Alors que la modernité représente d'un côté l'autonomie et la liberté, elle représente de l'autre un projet énorme qui se traduit par la nécessité de refaire du sens, comme le précise encore Marcel Gauchet : « La disparition du rôle social du religieux et de la garantie communautaire laisse chaque sujet aux prises avec une question de soi qui se met à fonctionner comme un foyer autonome de religiosité. »² L'individualisme, qui constitue une caractéristique fondamentale de cette quête de sens, ne se manifeste pas que politiquement et socialement (tel que l'a relevé Gauchet) mais peut être observé, selon nous, de manière analogue dans le monde de l'art. La sociologue Nathalie Heinich a étudié les effets et les enjeux d'un certain culte de l'individualisme qu'elle note à travers la figure de l'artiste. Elle définit cette situation comme le nouveau paradigme qui est celui de l'art contemporain dont le *régime de singularité* est à l'honneur. Or, selon nous, il convient d'interpréter ce triomphe de la subjectivité à l'époque contemporaine comme symptomatique de la crise de l'art puisqu'il illustre, littéralement, la quête du sens dont la responsabilité incombe à chaque individu. En outre, dans son plus récent ouvrage, Heinich suggère que l'art contemporain est devenu une affaire de foi — ou pour reprendre ses termes, une affaire de convictions — d'où l'impossibilité, toujours actuelle, d'en finir avec la querelle de l'art contemporain; querelle qui concerne une incompatibilité profonde entre deux paradigmes (le paradigme moderne et le paradigme contemporain) et leurs convictions respectives :

¹ P. COLIN & O. MONGIN (dir.) (1988). *Un monde désenchanté ? : débat avec Marcel Gauchet sur "le désenchantement du monde"*, Paris : Éditions du Cerf, p. 97.

² *Ibid*, p. 100.

« Plus aucune discussion argumentée entre partisans des uns et des autres ne peut suffire à emporter la conviction : la “querelle” est quasiment réductible du fait que, la “preuve” n’ayant de sens que par rapport au paradigme en lequel elle s’inscrit, elle ne vaut plus dans celui en fonction duquel raisonne celui qu’elle est censée convaincre. Dans ces conditions, ce n’est plus le travail de la preuve qui peut faire basculer d’un paradigme à l’autre, mais uniquement la conversion. »¹

Les convictions : voilà qui nous entraîne irrémédiablement dans un dialogue de sourds. Cette situation fait également apparaître les risques d’une confusion inquiétante. Confusion entre ces convictions issues de croyances (d’un parti pris) et celles issues de la raison (de l’entendement). Le paradigme contemporain, tel que le décrit Heinich, semble ainsi jouer sur ces deux axes. D’un côté, l’art contemporain repose presque exclusivement sur des théories qui se réclament de la raison et, de l’autre, il se fait porteur d’une idéologie remplie de paradoxes. Ce sont ces paradoxes que nous souhaitons analyser dans la première partie de ce mémoire. Il devient aussi impératif de s’interroger sur la place que nous avons accordée à la *raison* et à la manière dont nous l’employons dans les circonstances actuelles. Face à l’effondrement des repères, le monde contemporain manquerait-il de discernement ? Ces questions fondamentales nous occupent lorsqu’on observe les symptômes de la crise de l’art. La première partie de ce mémoire se consacre à l’étude des paradoxes qui illustrent, selon nous, certains symptômes liés à l’effondrement des repères et qui se manifestent dans le monde de l’art². Quant à la seconde partie, elle aborde les différents discours sur l’art et leurs manières de composer avec les effets de la crise.

1.3 REMARQUES SUR LE TERME « ART CONTEMPORAIN »

La simple dénomination *art contemporain* n’est pas clair en soi. Il existe en effet plusieurs discordes sur le sujet où, d’un côté, l’art contemporain est décrit comme un genre

¹ N. HEINICH (2014). *Le paradigme de l’art contemporain : structures d’une révolution artistique*, Paris : Gallimard, p. 49.

² Par *monde de l’art*, nous entendons, les principaux acteurs de ce monde, c’est-à-dire les artistes, le public, le critique et les institutions.

artistique¹ (qui possède des qualités spécifiques), alors que de l'autre il est simplement la référence historique au temps présent. Daniel Soutif, philosophe et critique d'art, rappelle l'aspect contradictoire que soulève l'expression *histoire de l'art contemporain* : « l'idée d'une histoire d'un art contemporain ainsi qualifié devient manifestement absurde puisque toute histoire suppose une dimension diachronique. »² Si nous avons tant de mal à saisir l'art dit *contemporain*, c'est principalement à cause d'un manque flagrant de perspective dont il faut être conscient. Nous ne pensons pas, dans le cadre de ce mémoire, qu'il soit très utile de se positionner sur une quelconque définition de l'art contemporain puisque ce n'est pas ce qui occupe notre intérêt. En fait, c'est justement l'impasse dans laquelle semble être plongé le monde de l'art actuel qui, du point de vue philosophique, attire notre attention.

La situation actuelle est qu'il y a une partie de l'art contemporain que l'on peut entendre au sens d'un *genre artistique*. Ce genre repose essentiellement sur les transgressions artistiques doublées d'une quête d'originalité qui va de pair avec un certain culte de l'individu, observable à travers la figure de l'artiste. La majeure partie des critiques sur l'art contemporain renvoient d'ailleurs, le plus souvent, à ce genre artistique en particulier. Il faut dire qu'il s'agit également du genre officiel, soit celui qui est subventionné par l'État et qui occupe une grande place dans les institutions artistiques et culturelles. L'autre partie de l'art contemporain concerne tout le reste : c'est-à-dire toutes ces productions artistiques actuelles qu'on peut inscrire dans un « présent contemporain ». Selon nous, les maux que connaît le monde de l'art sont largement tributaires d'un énorme déséquilibre entre le *genre* contemporain — qui est devenu le genre officiel — et le reste des productions qui se réclament du même courant (de la même époque). Comment se fait-il que le genre contemporain aux valeurs transgressives soit le genre le plus représenté dans nos sociétés alors

¹ Il s'agit de la position la plus récente de Nathalie Heinich, selon laquelle l'art contemporain doit être considéré comme un « paradigme doté de ses caractéristiques propres ». Cf. N. HEINICH (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, p. 21.

² D. SOUTIF (1997). « Note (intempestive) sur l'histoire de l'art contemporain : l'historien, le critique et l'interprétation du présent », L. BERTRAND DORLÉAC et coll., *Où va l'histoire de l'art contemporain, colloque organisé par l'École nationale supérieure des beaux-arts, France, 16-17-18 février 1995*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, p. 482.

qu'il est aussi celui qui contribue le plus explicitement à l'écartèlement du monde de l'art ? La querelle de l'art contemporain renvoie donc principalement à cette disharmonie omniprésente et de ce qu'on a nommé de manière générale *art contemporain*.

Enfin, malgré toutes les dissensions qui ont cours sur la définition de l'art contemporain, la littérature sur le sujet semble s'accorder, du moins, sur certains marqueurs qui concernent son essor¹ : il y a la période de l'après-guerre (1914-1918) et le dadaïsme, puis il y a les *ready-made* de Marcel Duchamp et tout le mouvement de l'art conceptuel qui émergera par la suite, dans les années 60. Très souvent, l'œuvre *Fontaine* (1917) de Duchamp est reconnue comme emblématique des débuts de l'art contemporain par la rupture radicale qu'elle opère non seulement dans l'histoire de l'art mais dans l'histoire de la pensée esthétique également. Notons que si *Fontaine* fut présentée au Salon des Indépendants, à New York, en 1917, sa fortune critique s'est construite après-coup et de manière plus marquée dans le courant des années 60. L'importance de cette œuvre tient à sa manière révolutionnaire d'avoir mis en échec aussi radicalement les normes traditionnelles de l'esthétique : comment distinguer un objet banal, comme un urinoir, d'une véritable œuvre d'art, comme *Fontaine* ? Le geste de Duchamp a fait naître énormément de questions du point de vue de la philosophie esthétique et il a aussi engendré toute une génération d'artistes pour qui le travail des idées est devenu fondamental. Certains artistes, comme Joseph Kosuth², sont reconnus pour avoir investi le champ de la philosophie. Cela semble fournir, par ailleurs, une légitimité supplémentaire à la philosophie pour investir, à son tour, le monde de l'art.

¹ Cf. Bibliographie, p. 74-78.

² Joseph Kosuth (1945-) est reconnu pour son énorme contribution à l'art conceptuel des années 60. Il est l'auteur de l'essai *Art After Philosophy*, paru en 1969.

2. MONDE DE L'ART

2.1 LES ARTISTES

« Quand l'artiste commence à exprimer sa personnalité, ce qu'il gagne en liberté, il le perd en ordre, et c'est très mauvais de ne plus pouvoir s'attacher à une règle. »

P. PICASSO [n.d.], cité par Jean-François MATTÉI (2004). « L'art de l'insignifiance ou la mort de l'art », [En ligne], conférence organisée par Arte-filosofia, Cannes, 19 mars 2004. <http://www.artefilosofia.com>. p. 11.

Actuellement, les artistes jouissent d'une position privilégiée dans le monde de l'art. Ils possèdent une énorme liberté sur le plan de la création en plus de détenir un rôle majeur sur le plan de la reconnaissance de leur travail. La sociologue Nathalie Heinich a documenté abondamment la figure de l'artiste contemporain et les conditions dans lesquelles celui-ci acquiert son statut. Ses recherches sont donc précieuses puisqu'elles nous fournissent des analyses rigoureuses sur le monde de l'art contemporain et ses nombreux rouages. Dans le cadre de son travail, Heinich nomme *régime de singularité* cette condition qui constitue, selon elle, une caractéristique majeure du paradigme de l'art contemporain. Dans ce paradigme, l'artiste se présente comme la réalisation autonome d'une subjectivité, d'une singularité. Pour saisir l'importance de cette singularité à l'époque actuelle, il faut se rappeler que l'émergence de l'artiste, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, est le résultat d'une longue quête d'autonomie qui parvient à terme dans le contexte de la montée de l'humanisme, aux débuts de la modernité philosophique du XVIII^e siècle. Concrètement, dans l'histoire de l'art, on mesure l'importance de l'autonomisation du statut de l'artiste par la signature que ce dernier appose sur ses œuvres pour marquer son travail :

« C'est seulement avec l'académisation de la peinture, constitutive de la professionnalisation de l'activité, que la signature devient sinon systématique, du moins plus fréquente. En France, les inventaires après

décès montrent qu'elle prend son essor au XVIII^e siècle [...] puis elle se généralise au XIX^e siècle [...]. »¹

L'apparition de la signature en tant que convention artistique devient par conséquent un symbole ainsi qu'un témoignage puissant qui atteste de l'émancipation de l'artiste et de sa condition de créateur de second ordre. Faut-il rappeler qu'avant d'être un *artiste*, celui-ci fut d'abord considéré comme un *artisan* ? Longtemps asservi au service d'autrui (qu'il s'agisse de l'État, de l'Église ou de mécènes influents), l'artiste au sens moderne du terme est celui qui s'est émancipé des contraintes extérieures qui pesaient sur son travail. De plus, il ne faut pas oublier que la modernité fit apparaître de nouvelles techniques qui allaient donner aux artistes davantage de moyens pour réaliser pleinement leur singularité artistique. Les possibilités artistiques, grâce aux nouvelles technologies, allaient être multipliées. Cette perspective historique est nécessaire afin de saisir les enjeux qui nous intéressent et auxquels sont confrontés les artistes d'aujourd'hui. En effet, la réalisation de la subjectivité de l'artiste contemporain représente bien plus que l'aboutissement ultime de cette quête d'autonomie, elle la dépasse largement, comme le note encore Heinich :

« L'inscription de l'art en régime de singularité n'est pas propre au paradigme de l'art contemporain, car ce régime définissait déjà le paradigme moderne, dès la seconde moitié du XIX^e siècle [...] Ce qui est propre à l'art contemporain, c'est l'emballement de ce régime, sa radicalisation par les artistes eux-mêmes : la singularité n'est plus seulement ce qui est attendu par les spectateurs, mais aussi ce qui est visé sciemment, et parfois prioritairement, par les artistes. Au-delà du principe de réception, elle est devenue principe de création. »²

Depuis la fin du XIX^e siècle, la singularité artistique est devenue une condition nécessaire à toute forme d'art. L'artiste actuel doit faire preuve de toujours plus d'originalité pour être reconnu, pour se démarquer, dans le monde de l'art. Pour développer notre analyse de la figure

¹ N. HEINICH (2008). « La signature comme indicateur d'artification », [En ligne], *Sociétés & Représentations*, vol.1, n° 25, p. 100. Dans *Cairn.info pour Publications de la Sorbonne*, <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations.htm>. Consulté le 29 janvier 2013.

² N. HEINICH (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, p. 72.

de l'artiste contemporain dans le contexte de la crise de l'art, nous allons nous intéresser plus précisément au cas paradigmatique de Marcel Duchamp qui opéra une véritable rupture dans la tradition de l'histoire de l'art. Nous allons également profiter des analyses sociologiques de Nathalie Heinich qui a largement étudié la figure de l'artiste contemporain dans le contexte du *régime de singularité*. Nous souhaitons ainsi éclairer ce qui nous semble être symptomatique de la crise de l'art contemporain, c'est-à-dire ce culte de l'individu, à travers la figure de l'artiste et la relation que celui-ci entretient avec le monde de l'art.

2.1.1 Le paradoxe de la liberté artistique

Lorsqu'en 1917 Marcel Duchamp propose *Fontaine*, cet urinoir signé *R Mutt*, on lira à la suite du refus de l'œuvre, dans la revue dada *The Blind Man* : « Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. »¹ Les *ready-made* de Duchamp ont ainsi conféré à l'artiste, semble-t-il, un pouvoir presque magique qui est celui de transformer des objets banals en œuvres d'art. C'est donc avec Duchamp que le *geste* artistique a pris la valeur fondamentale (pour ne pas dire démesurée) que nous lui connaissons aujourd'hui :

« Deux générations après la tentative de présentation de l'urinoir *Fountain* au Salon des Indépendants de New York, en 1917, son intégration au sein du monde de l'art révèle à quel point les frontières de celui-ci ont été bousculées et élargies, au point d'accepter — voir de magnifier — une opération qui heurte frontalement les exigences minimales de l'authenticité. Et la fascination qu'elle exerce encore aujourd'hui sur les artistes de la génération actuelle ainsi que la réprobation qu'elle continue de susciter dans le grand public, attestent de la profondeur des atteintes qu'elle inflige au sens commun de l'art — et, partant, le plaisir qu'il peut y avoir à jouer avec elle. »²

¹ L. NORTON (1917). « The Richard Mutt Case », [En ligne], *The Blind Man*, n° 2, May 1917, p. 5. Dans *The University of Iowa Libraries*, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/>. Consulté le 23 janvier 2014.

² N. HEINICH (2008). « La signature comme indicateur d'artification », [En ligne], *Sociétés & Représentations*, vol.1, n° 25, p. 102. Dans *Cairn.info pour Publications de la Sorbonne*, <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations.htm>. Consulté le 29 janvier 2013.

Ce plaisir était au cœur du travail et de la pensée de Marcel Duchamp. Faut-il rappeler d'ailleurs qu'à l'origine, *Fontaine* était davantage une forme de canular qui visait l'absence de règlement du concours auquel elle s'inscrivait ? En effet, le Salon des Indépendants de 1917, qui adoptait le principe *sans jury ni prix*, fut copié sur le modèle français du Salon des Indépendants de 1884 :

« Comme en 1884 à Paris, cette absence de critères d'exposition donnait, en droit et pour toujours, la possibilité à n'importe quel objet de recevoir le qualificatif *ceci est de l'art...* et ce, bien avant toute intervention "massive" des *ready-made* de Duchamp. »¹

À l'époque, le principe *sans jury ni prix* référait à un sous-entendu selon lequel « n'importe quel objet » s'inscrivait tout de même, de manière implicite, à l'intérieur d'une certaine tolérance à l'égard de ce qui était considéré comme de l'art. Le but était d'octroyer une place à l'avant-garde qui se faisait repousser par les milieux traditionnels et officiels de l'art. Or, si l'on prend comme explicite la formule des salons *sans jury ni prix* on est alors forcé d'admettre effectivement « n'importe quel objet » comme de l'art. Il est évident que Duchamp a joué sur cette imprécision tout comme l'avaient fait d'ailleurs avant lui les Incohérents, à la fin du XIX^e siècle. En effet, l'art incohérent² soulevait déjà l'absurdité du principe *sans jury ni prix*. Sorte de satire des Salons Officiels, l'art incohérent utilisait donc, bien avant Duchamp, l'humour et la raillerie pour exposer les failles d'un monde de l'art qui déjà s'affaiblissait. Dans ce mouvement, il était admis que tout pouvait être de l'art — tout étant justement n'importe quoi. Il est fort probable que l'œuvre *Fontaine* de Marcel Duchamp s'inscrive dans cette ligne de pensée qui cherchait à mettre en évidence combien étaient grandes les contradictions du monde de l'art. Mais si *Fontaine* présentait un caractère subversif en mettant à mal les valeurs et les normes traditionnelles de l'esthétique, cette œuvre était également imprégnée d'humour et d'un sens du jeu (tout comme l'art incohérent d'ailleurs). Il s'agit là d'un aspect que l'on néglige trop souvent à propos du travail de Duchamp. Un peu plus de

¹ J. HOUSEZ (2006). *Marcel Duchamp : biographie*, Paris : Bernard Grasset, p. 184.

² Art incohérent : mouvement fondé en 1882 et qui prit fin en 1886, à Paris.

quarante ans après le scandale de l'urinoir, l'artiste lui-même déclara, lors d'une entrevue radiophonique, que l'humour avait un grand pouvoir :

« La découverte de l'humour a été une libération. Et non pas l'humour dans le sens "humoriste" d'humour, "humor" humoristique d'humour. L'humour est une chose beaucoup plus profonde et plus sérieuse et plus difficile à définir. Il ne s'agit pas seulement de rire. Il y a un humour qui est l'humour noir, qui ne rit pas et qui ne pleure pas non plus. Qui est une chose en soi, qui est un nouveau sentiment pour ainsi dire, qui découle de toutes sortes de choses que nous ne pouvons pas analyser par les mots. »¹

Ceci doit nous amener à concevoir le travail de Marcel Duchamp et, dans le cas qui nous occupe, *Fontaine*, autrement. Ce n'est pas tant l'aspect révolutionnaire qui doit être mis de l'avant avec *Fontaine* qu'un type d'humour extrêmement intelligent et bien mené. Un humour à la fois sérieux et léger en ce qu'il a pour rôle de libérer. En fait, tout le génie de Duchamp réside dans cet humour particulier qui libère l'artiste du poids des conventions et qui le rend libre de créer. L'intérêt de *Fontaine* est dans ce trait d'esprit qui dénonce les absurdités et les contradictions du monde de l'art sous des traits tout aussi absurdes. Duchamp voulait l'artiste libre, mais *être libre* ne signifie pas *être libre de faire n'importe quoi*. Pourtant, il semblerait qu'en l'absence de repères, à l'époque actuelle, on ait confondu les deux : c'est-à-dire la liberté de créer de la possibilité de tout faire. Toutefois, jusqu'où faut-il aller dans la défense de certaines œuvres d'art au nom d'une pseudo-liberté artistique ? En l'absence de repères et dans un contexte où les contraintes semblent inexistantes, comment peut-on parler de liberté artistique ? Les artistes d'aujourd'hui sont-ils réellement plus libres que ceux d'hier ? Cela semble être une question tout à fait légitime dans les circonstances actuelles :

« On peut simplement constater qu'un des problèmes de cette recherche de singularité est que l'art devient une affaire de spécialistes, et que cela va à l'encontre d'une des grandes valeurs attribuées à l'art, à savoir l'universalité. Traditionnellement, il est admis que l'art est d'autant plus grand qu'il est universellement admiré. Or, l'art contemporain est porté par

¹ *Changer de Nom, Simplement* (1960). [En ligne], entrevue avec Marcel Duchamp réalisée par Guy Viau, le 17 juillet, [s.l.] : Radio Télévision Canadienne. Dans *The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, <http://www.toutfait.com/>. Consulté le 25 janvier 2014.

des mondes microscopiques, nombreux et dispersés, et qui communiquent peu. En outre, la recherche d'originalité génère des paradoxes. »¹

2.1.2 Le problème de l'originalité et de la singularité artistique

La modernité a poussé l'artiste à chercher de nouveaux sujets, de nouvelles manières de créer, de nouvelles manières de se réaliser en tant qu'artiste :

« La seule chose [que les critiques et intellectuels] exigent de l'artiste, c'est de créer du "nouveau" et, à les entendre, chaque œuvre nouvelle devrait apporter un style nouveau. Dépourvus d'un plan de travail bien défini, les artistes contemporains, même les plus doués, adoptent souvent ce point de vue. Leurs solutions au problème de l'originalité sont parfois d'un éclat, d'un esprit remarquable. Mais, en fin de compte, cette "originalité" sans cesse poursuivie est-elle une raison d'être suffisante ? »²

Dans ce régime de singularité où la figure de l'artiste devient souvent plus importante que son œuvre, il devient difficile de poser les conditions de reconnaissance de l'artiste : « la valeur artistique se déplace sur une grandeur qui n'est plus celle de l'œuvre même, mais celle de la personne de l'artiste en tant qu'il est, justement, un artiste, et non une personne ordinaire. »³ Le problème de la reconnaissance de l'artiste à l'époque contemporaine tient donc essentiellement au fait que nous avons attribué une importance démesurée à l'artiste en tant qu'individu, plutôt que de nous intéresser d'abord à son travail. En d'autres mots, nous jugeons d'abord l'artiste et de l'expression de sa singularité, pour ensuite juger de l'œuvre. De plus, les artistes contemporains sont de plus en plus formés sur l'art du discours et ils sont devenus des professionnels qui détiennent le plus souvent une formation universitaire en arts. On peut même se demander à quoi pourront bien servir ces nouvelles formations de maîtrise et de doctorat en *Théories et pratiques des arts* que proposent de plus en plus d'universités dans

¹ N. JOURNET (2004). « Nathalie Heinich. Un regard singulier sur l'art », [En ligne], *Sciences humaines*, vol.11, n° 154, p. 4. Dans *Cairn.info pour Sciences humaines*, <http://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines.htm>. Consulté le 6 janvier 2013.

² E. GOMBRICH (2006). *Histoire de l'art*, [s.l.] : Phaidon, p. 462.

³ N. HEINICH (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de minuit, p. 26.

un contexte où l'art ne se réclame plus d'aucune règle. En régime de singularité, les formations universitaires valorisent énormément l'individu et peut-être même au détriment de la maîtrise d'habiletés techniques. En fait, le texte ou l'art de l'élocution qui accompagnent les œuvres sont devenus ce sur quoi repose actuellement et essentiellement le jugement esthétique des critiques et des institutions¹. La réflexion doit être originale, éloquente et belle, l'objet d'art lui, trop souvent, importe peu.

Portés par une recherche d'originalité et de l'expression de leur singularité, les artistes contemporains, comme le note Heinich, jouent énormément sur la transgression des règles, essayant d'échapper sans cesse à ce monde de l'art qui les rattrape toujours, malgré tout — les institutions acceptent même les plus grands affronts à leur égard : « Depuis le XIX^e siècle, beaucoup d'artistes ont prétendu qu'ils poursuivaient un juste combat contre les conventions étouffantes en exaspérant le bourgeois. Mais, entre-temps, le bourgeois a, hélas, découvert qu'il est très divertissant d'être choqué. »² La transgression ne possède plus, depuis un certain temps déjà, l'effet de choc escompté. Par ailleurs, il semblerait que celles-ci soient devenues symptomatiques de la montée en subjectivité de l'artiste et participent encore aujourd'hui à l'éclatement de l'art et de ses repères :

« [...] l'impératif de la singularité est indissociable du monde vocationnel qui est devenu celui de l'art à l'époque moderne. Et c'est bien du régime de singularité que relèvent les transgressions, mettant à mal les canons, subvertissant les critères, inventant des façons inédites de créer hors des voies balisées : la transgression des frontières de l'art est l'exacerbation de la singularité érigée en système de valeur. »³

La singularité érigée en système de valeur : n'est-ce pas le reflet de la société dans laquelle nous sommes, c'est-à-dire une société qui voue un culte à l'individu et qui le met en scène ?

¹ Cf. 3.2 Expérience, jugement et rationalité esthétiques, p. 57-71.

² E. GOMBRICH (2006). *Histoire de l'art*, [s.l.] : Phaidon, p. 480.

³ N. HEINICH (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de minuit, p. 123.

De plus, si la quête artistique du XXI^e siècle est celle de l'originalité, il y a fort à parier que cette quête ne parviendra jamais à être résolue dans les circonstances actuelles. En effet, considérant le fait que les moyens techniques dont disposent les artistes sont illimités et considérant également le fait que le monde de l'art semble ne poser aucune contrainte, alors l'originalité, par conséquent, ne peut qu'être infiniment renouvelable. Cette quête devient alors égoïste et se transforme, comme on l'observe, en un genre de concours des singularités. Enfin, il ne faudrait pas oublier qu'être *original* ne signifie pas nécessairement être *génial*. Pourtant, nous semblons aujourd'hui considérer l'artiste comme a priori génial (puisque singulier) et nous lui demandons, en vertu de cette condition, d'être producteur d'originalité. Pourtant, le génie s'est toujours dévoilé dans l'autre sens : c'est-à-dire qu'un être original sera reconnu a posteriori comme un être génial. Il est intéressant d'explorer certaines conceptions du génie pour comprendre qu'il y a un sérieux problème actuellement à déléguer à l'artiste la tâche de démontrer en quoi il est original et, par extension, génial. Par exemple, chez Schopenhauer, le génie se définit comme l'opposé de l'individualité :

« L'essence du génie [...] exige un oubli complet de la personnalité et de ses relations; ainsi la génialité n'est pas autre chose que l'objectivité la plus parfaite, c'est-à-dire la direction objective de l'esprit, opposée à la direction subjective qui aboutit à la personnalité, c'est-à-dire à la volonté. »¹

On remarque combien nous sommes présentement à l'opposé d'une telle conception. En étudiant la *Critique de la faculté de juger* (1790), on est aussi forcé de reconnaître le décalage énorme qu'il y a entre la perception kantienne du génie et la situation actuelle. Pour Kant : « Le génie est la coïncidence heureuse et donc naturelle, imprévisible, des facultés de l'imagination et de l'entendement »². De telle sorte que la définition du génie, même si elle insiste sur la particularité d'un individu, sur ses capacités hors du commun, admet également que le génie n'est pas réductible à une pure singularité. L'équilibre parfait entre les facultés de

¹ A. SCHOPENHAUER (1818). *La volonté comme monde et comme représentation*, [s.l.n.d], p. 240, cité par P. ESQUIVEL (2002). *L'autonomie de l'art en question : l'art en tant qu'art*, Paris : Harmattan, p. 116.

² E. SOURIAU (1999). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses universitaires de France, p. 787.

l'entendement et de l'imagination, c'est peut-être ainsi que l'on pourrait résumer ce qu'est le véritable génie artistique.

Toutefois, ce qu'on observe aujourd'hui, c'est un appel volontaire — voire instrumental —, à l'entendement (à la raison) pour justifier les produits de l'imagination, de l'originalité. Le principal contrôle de cette originalité revient donc, comme nous l'avons vu en régime de singularité, largement aux artistes que l'on considère comme des génies et qui, bien entendu, vont défendre leur travail à partir d'arguments nécessairement intéressés. Paul Ardenne fait une lecture très juste de la situation :

« La norme traditionnelle de la construction esthétique — comme passage d'une sensation du monde à l'œuvre qui en fournit la représentation — connaît ici un raccourci : le corps [de l'artiste] remplace l'œuvre, dorénavant, il en tient lieu. Apothéose de l'auto-représentation. »¹

Ceci est problématique puisque dans le contexte de l'effondrement des repères, nous ne semblons plus posséder la capacité de discerner une démarche artistique légitime, d'une démarche artistique autocratique. C'est d'ailleurs probablement ce qui a poussé Henri Barras à affirmer que : « cette glorification du moi est précisément [...] la racine du mal, pour ne pas dire la perversion, qui amena le vingtième siècle à connaître sur le plan humain les pires atrocités et sur le plan artistique les dérives les plus impressionnantes. »² À ce sujet, Heinrich énumère à peine quelques exemples qui illustrent ce à quoi fait allusion Henri Barras :

« En 1968, dans la première génération de l'art contemporain, les "actionnistes" viennois avaient mis fortement à l'épreuve les limites du bon goût (ou du goût du court) en organisant des performances consistant à déféquer et uriner en public, puis à s'entamer la peau avec un rasoir ; plus radical encore, l'américain Paul McCarthy, en 1976, se livrera en public à un exercice d'auto-humiliation et de mise en danger physique de son propre corps si littéralement dégoûtant qu'il fit fuir le public. [...] En 2001, Wim Delvoye expose dans un musée d'Anvers *Cloaca*, une machine

¹ P. ARDENNE (1997). « Dire l'art contemporain à l'âge de sa multiplicité sémantique », L. BERTRAND DORLÉAC et coll., *Où va l'histoire de l'art contemporain, colloque organisé par l'École nationale supérieure des beaux-arts, France, 16-17-18 février 1995*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, p. 439.

² H. BARRAS (2007). *De l'art cuit à l'art cru : aux sources de la création*, Montréal : Les Impatients, p. 64.

fabriquée à l'aide de spécialistes — du plombier au gastroentérologue — de façon à reproduire littéralement le processus digestif, de l'ingestion d'aliments jusqu'à l'excrétion d'excréments (qu'il récupère et vend). »¹

Face à l'effondrement des repères, comment pouvons-nous réellement discerner l'artiste génial, de l'artiste médiocre ? Cette situation ambiguë provoque une large part des frustrations dont est victime le public qui a l'impression qu'on essaie de lui faire passer tout et n'importe quoi pour de l'art.

2.2 LE PUBLIC

« [L'art contemporain] divise le public en deux classes d'hommes : ceux qui le comprennent et ceux qui ne le comprennent pas. »

J. ORTEGA Y GASSET (2008). *La déshumanisation de l'art*. Traduit de l'espagnol par Paul Aubert et Eve Giustiniani, France : Éditions Sulliver, p. 68. [1925].

Si l'on tient compte du changement de paradigme dans lequel nous sommes, c'est-à-dire celui du *régime de singularité*, et considérant la grande liberté artistique dont les artistes contemporains jouissent, il va de soi que le rapport que le public entretient avec l'art a changé également. En fait, le public est peut-être celui qui se trouve confronté le plus brutalement aux effets de la perte des repères artistiques, dans le contexte de la crise de l'art. Pour Guy Limone, artiste français, si selon lui il n'y a pas lieu de parler d'une crise de l'art, il y aurait en tout cas « une véritable crise dans le rapport que l'on a avec le public. »² À ce propos, il est important de souligner que, selon nous, s'il est légitime de parler d'une crise de l'art, c'est justement parce que l'art contemporain génère, dans les différentes articulations du monde qui le constitue — les artistes, le public, le critique et les institutions —, des problèmes (des

¹ N. HEINICH (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, p. 18.

² G. LIMONE (1999). « Le créateur face aux problèmes de la pédagogie : rapports entre arts plastiques et médias », H. MAURY (ed.), *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives, colloque organisé par Artifices, Apt (France), 16 et 17 mai 1998*, Paris : Harmattan, p. 31.

symptômes) qui prennent la forme de paradoxes, notamment. En d'autres mots, il y a une crise de l'art parce qu'il y a des crises dans l'art, dans les mondes de l'art.

Même s'il n'existe plus, comme c'était le cas autrefois, un monde unifié et cohérent de l'art, mais plusieurs mondes, il faut néanmoins reconnaître que les parties qui le composent ont besoin d'une sorte de cohérence interne. C'est-à-dire que le rôle que tient chacune des parties est nécessaire pour assurer le maintien du fonctionnement autonome de l'art¹. Même si ce système est éclaté et ne possède plus la même homogénéité qu'autrefois, sa structure demeure la même et les relations de réciprocité entre ses parties également. En effet, pour que le monde de l'art fonctionne, il y doit y avoir nécessairement une relation qui existe entre les différents protagonistes. Les artistes ne peuvent exercer leur métier sans l'existence du public et des institutions, et vice versa. La situation actuelle est donc particulièrement inquiétante puisque ce sont les relations internes, conditionnelles au maintien cohérent du monde de l'art, qui sont constamment menacées. Les artistes s'attaquent au système institutionnel et ne prennent plus en considération le public qui est pourtant le récepteur de l'œuvre, c'est-à-dire celui qui, par son regard, active l'œuvre dans toutes ses significations possibles. Pourtant, à une certaine époque, le public était pris en considération par l'artiste, Arthur Danto relate par ailleurs assez bien les faits :

« Il existait traditionnellement une complicité entre l'artiste et le spectateur : ce dernier ne devait pas prêter attention à la matérialité de la peinture, mais (par exemple) s'extasier devant la *Transfiguration*, et l'artiste, de son côté, s'efforçait de lui permettre d'adopter cette attitude, et pour cela rendait la matérialité picturale aussi invisible que possible. »²

Pour aller plus loin, on peut même penser à la présence de l'admoniteur dans la peinture classique : ce personnage qui, dans le tableau, pointait littéralement ce vers quoi le spectateur devait regarder. Avec la modernité, le public est appelé à développer son autonomie dans la

¹ Notre définition de l'œuvre d'art repose sur un principe interrelationnel qui met de l'avant cette idée. Cf. 3.1 Ontologie de l'œuvre d'art et problèmes de définition, p. 39-57.

² A. DANTO (1989). *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Traduit de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil, p. 180.

réception de l'œuvre d'art. Son attitude est de moins en moins dans la contemplation passive et de plus en plus dans l'échange avec la subjectivité d'un artiste. Toutefois, Danto donne l'impression d'idéaliser la situation actuelle en ce qui concerne la relation qui unit désormais l'artiste, l'œuvre et le public : « Ainsi, ce qui est intéressant et essentiel dans l'art, c'est la capacité spontanée qu'a l'artiste de nous amener à voir sa manière de voir le monde — pas uniquement voir le monde comme si la peinture était une fenêtre, mais le monde tel que l'artiste nous le donne. »¹ Or, le fait est que l'artiste est loin de nous donner (comme si c'était un acte de générosité) à voir sa vision du monde. En effet, l'art contemporain brise tellement les normes de reconnaissance et d'interprétation de l'œuvre d'art, que le récepteur doit travailler extrêmement fort pour réussir à accéder à la vision du monde de l'artiste. En régime de singularité, le public se trouve devant autant de genres artistiques qu'il y a de singularités artistiques. Voilà pourquoi le monde de l'art est si éclaté puisqu'il correspond désormais à des individualités qui obligent, chaque fois, à réapprendre les codes. Par ailleurs, la prétention qui se dégage d'un tel phénomène vient heurter l'idée de l'universalité de l'art puisque les œuvres deviennent des prétextes à l'exhibition d'une singularité. Ainsi, le public d'aujourd'hui se retrouve confronté à des pseudo-langages esthétiques qui correspondent en fait, ni plus ni moins, à l'histoire complexe d'un individu. À l'époque contemporaine, on se retrouve donc face cet étrange paradoxe : si la souplesse de l'art moderne conjuguée aux nouvelles technologies était censée favoriser l'accessibilité à l'art et sa démocratisation, l'art à l'époque actuelle n'a pourtant jamais été aussi difficile à appréhender. Nous allons donc étudier un autre aspect de ce qui nous semble être symptomatique de la crise de l'art : c'est-à-dire le paradoxe de la démocratisation de l'art qui se traduit par l'éclatement des publics et une montée de l'élitisme.

¹ A. DANTO (1989). *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Traduit de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil, p. 320.

2.2.1 Le paradoxe de la démocratisation de l'art

D'abord, l'idée de la démocratisation est avant tout une question d'accessibilité à l'art et aux œuvres. La démocratisation de l'art tend également vers l'universalité car elle vise à rendre l'art accessible au monde. En d'autres mots, démocratiser l'art c'est le mettre à la portée du monde. C'est pourquoi, lors de la modernité, les nouvelles techniques de reproduction ont eu un impact aussi grand dans l'histoire de l'art et pour l'idée de la démocratisation de l'art. Si les principales caractéristiques de l'art — unicité, authenticité, originalité — sont mises à mal dans le processus de reproduction, il faut savoir qu'elles constituaient un obstacle à sa démocratisation. Le caractère unique de l'œuvre d'art lui confère une rareté qui s'oppose à la possibilité, pour plusieurs individus, d'entrer en contact de manière simultanée avec l'œuvre. Les techniques de reproduction allaient ainsi permettre de copier des œuvres afin de les rendre accessibles à un plus grand nombre. Mais ce n'est pas tout... Les nouvelles technologies allaient faire naître d'autres moyens de création artistique : photographie, collage, vidéo, etc. Dans ce domaine, Andy Warhol est sans doute le meilleur exemple d'artiste moderne qui combine les nouvelles technologies comme médium artistique tout en jouant avec les moyens massifs de diffusion de l'art :

« L'artiste pop reproduisait sous forme de grand art les choses connues de tout le monde — les objets familiers de la vie quotidienne de tout un chacun : bandes dessinées, boîtes de soupe, cartons d'emballage, cheeseburgers. Il s'agissait d'une transfiguration du banal et, en même temps, d'une esthétisation d'un type d'univers et de manières de vivre qui auparavant aurait été condamné sans recours par le goût cultivé. »¹

En utilisant des objets populaires et en reproduisant les exemplaires, la démarche d'Andy Warhol s'attaque aux caractéristiques classiques de l'œuvre d'art et joue avec ses codes. Cependant, celui-ci ne remet pas en question de manière aussi radicale l'idée de l'œuvre d'art comme l'a fait Marcel Duchamp. Si Andy Warhol a connu énormément de succès avec le Pop

¹ A. DANTO (1996). *Après la fin de l'art*. Traduit de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil, p. 16.

Art, la réception n'a pas été la même pour Duchamp avec *Fontaine*. Ceci démontre combien l'œuvre de Duchamp a heurté les mœurs non seulement de l'institution à laquelle elle s'attaquait, mais aussi du public.

En art contemporain, l'éclatement des genres artistiques signifie aussi l'éclatement du public. On se retrouve donc avec un public qui forme l'élite de l'art contemporain et tous les autres qui n'y comprennent plus rien :

« On constate ainsi à quel point l'art contemporain forme aujourd'hui un monde hautement spécialisé, un univers autarcique, renvoyant à une tradition si spécifique qu'elle n'est accessible qu'à un petit nombre de connaisseurs-experts, bien loin des attentes à la fois esthétiques et éthiques du grand public, bien loin aussi de l'exigence d'universalité qui structure le sens commun de l'art. »¹

Actuellement, il apparaît que quelque chose s'est brisé dans la relation qui unissait autrefois l'artiste et son œuvre au public. L'œuvre d'art n'est plus un objet symbolique en soi, c'est-à-dire qu'il n'est plus nécessaire pour le public d'entrer en contact avec l'objet pour parvenir au sens de l'œuvre. Pour que l'œuvre révèle sa signification, il faut avoir accès aux idées et à la théorie qui l'accompagnent. C'est la fonction même de l'œuvre d'art qui est touchée dans le paradigme contemporain et plus particulièrement son autonomie. L'œuvre ne s'active plus par la présence et le regard du spectateur, l'œuvre s'active à condition uniquement que le spectateur soit en mesure de comprendre tout ce qu'il y a en marge de celle-ci. La perte de l'œuvre d'art en tant qu'objet symbolique signifie que si ni l'artiste ni l'œuvre n'invitent le public, il y a peu de chance que ce dernier parvienne à accéder à l'art. En régime de singularité, la démocratisation de l'art n'existe pas. Dans l'histoire de l'art, les œuvres ont pourtant toujours été créées en partant du principe qu'elles s'inscrivaient dans un contexte de production/réception. Peut-être que le problème vient du fait qu'en régime de singularité, nous avons accordé beaucoup d'importance au contexte de production — associé à l'artiste — à un

¹ N. HEINICH (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de minuit, p. 303.

tel point qu'on a perdu de vue le rôle fondamental que jouait le public au niveau de la réception (qui demeure un paramètre essentiel de l'œuvre d'art). Ceci nous apparaît comme un symptôme supplémentaire de l'effondrement des repères artistiques.

Puisque l'œuvre d'art fait le lien entre l'artiste et le public et qu'elle est *à propos de quelque chose*, c'est donc que l'œuvre s'insère dans un système de communication implicite. Il est peut-être vrai que le grand public n'est pas un bon juge dans le monde de l'art. Historiquement, il a souvent été le dernier à reconnaître le talent des avants-gardes. Néanmoins, il existait une sorte de médiation qui s'opérait entre les nouveaux courants, leurs idées, une certaine élite artistique et le public. Mais aujourd'hui, ce système de communication, ces ponts entre les mondes tendent à se rétrécir pour ne concerner qu'une élite. Le risque à ce niveau, comme le souligne Rochlitz, est que de plus en plus, « l'art contemporain risque de devenir esthétiquement inintelligible, soit en raison d'un langage formel trop standardisé, soit en raison de signes qui, au lieu d'accéder à une fonction symbolique, n'ont qu'une valeur d'emblèmes personnels ou collectifs. »¹ La question de la démocratisation de l'art semble aller de pair avec la question de l'autonomie de l'art : c'est-à-dire sa capacité à fonctionner de manière indépendante. Or, en dehors des récits, des théories et de ces groupes élitistes, l'art contemporain est très peu autonome. Il a besoin expressément du commentaire pour exister, pour avoir du sens. Malgré tout ce que l'on peut dire pour défendre la génialité conceptuelle de certaines œuvres d'art, il n'en demeure pas moins que la question de l'accès à ces concepts est fondamentale puisqu'elle permet d'assurer la pérennité de l'art.

À l'époque actuelle, ce ne sont pas les moyens techniques ou les initiatives qui font défaut pour assurer au public l'accessibilité à l'art ; ce qui fait défaut, comme nous l'avons vu, c'est le langage de l'art contemporain, c'est-à-dire les moyens de communication que les artistes utilisent pour s'adresser au monde, à travers leurs œuvres. Il semble que le régime de

¹ R. ROCHLITZ (1994). *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, p. 207.

singularité transforme, dans certains cas, l'œuvre d'art en une exhibition de l'individualité de l'artiste. Le public est alors placé (parfois contre son gré) dans une position qui se rapproche du voyeurisme. En outre, certaines formes d'art — notamment l'art de performance qui a la réputation de jouer avec les limites de l'acceptable — ont pour effet de prendre le public en otage. Dans ce dernier cas, le public devient complice de certaines excentricités (voir de violences artistiques) qui osent se réclamer de l'art. Il devient donc impératif que le public assume certaines responsabilités face au monde de l'art actuel. L'autonomie n'appartient pas seulement aux artistes, mais elle revient également au public. C'est pourquoi Rochlitz rappelle que le public possède des droits relativement à l'exercice de son autonomie, c'est-à-dire que :

« 1° Le public est libre de s'intéresser ou non à une œuvre d'art;
2° Il peut exiger d'elle, dès lors qu'elle sollicite son attention, qu'elle honore un certain nombre d'exigences. »¹

Par ailleurs, Rochlitz souligne que : « de même que nous n'accordons aucun statut autocratique aux pouvoirs de notre époque mais leur demandons de se légitimer, de même nous admettons difficilement que les choix artistiques de notre époque nous restent, comme c'est souvent le cas, opaques, alors même que c'est au nom de tous que les institutions les exposent. »² Il devient donc impératif de rendre au public un espace décent dans le monde de l'art puisque celui-ci a un rôle à jouer (au même titre que les artistes, le critique ou les institutions) quant à l'avenir de l'art.

2.3 LE CRITIQUE

« Dès lors que les divisions traditionnelles ne sont plus opérantes, c'est à notre faculté de juger de découvrir les œuvres qui méritent attention et admiration. »

R. ROCHLITZ (1994). *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, p. 123.

¹ R. ROCHLITZ (1994). *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, p. 45.

² *Ibid*, p. 172.

Le critique joue un rôle fondamental dans le monde de l'art et son rôle se situe à deux niveaux : d'une part, il sert de vulgarisateur en faisant le lien entre le travail des artistes, c'est-à-dire les œuvres, et le grand public ; d'autre part, il agit en tant qu'autorité dans le processus de reconnaissance publique d'un artiste et de son œuvre, comme le souligne Nathalie Heinich : « Les écrits des spécialistes sont devenus indispensables à une carrière artistique, à son évaluation institutionnelle et à son évolution marchande [...]. »¹ Être critique suppose donc non seulement des compétences spécifiques et une rigueur quant à l'exercice du jugement, mais également, une responsabilité au niveau de la reconnaissance de l'œuvre d'art. Outre ses connaissances approfondies du monde de l'art et de ses enjeux, le travail du critique se situe principalement au niveau du langage puisque c'est grâce au langage, aux mots, que l'œuvre devient intelligible et qu'elle prend tout son sens. Pour reprendre les mots d'Yves Michaud : « le sentiment est structuré par les manières de parler. »² Enfin, c'est en appliquant certains critères que le critique parvient à établir la valeur de la production d'un artiste par rapport à d'autres artistes, par rapport à un courant artistique ou encore par rapport à des pratiques spécifiques :

« [...] un critère c'est ce qui permet de faire des distinctions et de trier entre les choses, les personnes, les notions. Disposer d'un critère, c'est pouvoir faire des distinctions, pouvoir faire des tris. C'est d'ailleurs le sens étymologique du terme grec *criterion* qui renvoie au verbe *crinein* qui signifie trier. »³

Cependant, dans le contexte de la crise de l'art et de l'effondrement des repères artistiques, le critique se retrouve confronté à une pluralité de propositions esthétiques qui rendent son travail extrêmement complexe. Yves Michaud exprime justement la nature de ce problème : « Comment pouvons-nous aussi juger de l'art, si nous ne sommes plus tellement

¹ N. HEINICH (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, p. 182.

² Y. MICHAUD (1999). « À propos des critères esthétiques », *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives*, H. MAURY (ed.), colloque organisé par Artifices, Apt (France), 16 et 17 mai 1998, Paris : Harmattan, p. 26.

³ *Ibid*, p. 16.

sûrs de sa définition ? Et le fait est que l'art contemporain nous met face à une diversité et une pluralité d'expériences qui est confondante. »¹ Comme il n'existe plus de consensus sur ce qui fait qu'une œuvre d'art en est une et comme les productions artistiques contemporaines sont hétérogènes, le jugement critique serait-il devenu caduc ? La situation est d'autant plus problématique lorsqu'on remarque que les artistes investissent une partie du rôle du critique :

« Les artistes eux-mêmes y contribuent, en s'engageant de plus en plus souvent dans des études longues, non seulement en écoles des beaux-arts mais parfois aussi sous la forme de mémoires universitaires, et en truffant leurs propres écrits de références à la philosophie et à l'histoire de l'art. »²

Le climat d'incertitude actuel conjugué à la porosité des rôles au sein du monde de l'art a des conséquences directes sur la reconnaissance publique des œuvres et leur intégration au sein des institutions. Nous souhaitons donc nous intéresser au changement de statut du critique dans le contexte de la crise de l'art et de l'effondrement des repères artistiques. Finalement, la question est de savoir s'il existe encore — et si oui, dans quelles conditions — une place légitime pour le critique dans le monde de l'art contemporain.

2.3.1 La légitimité critique et l'absence de critères

Pour établir des critères en art, il faut d'abord savoir ce que l'on définit comme étant de l'*art*. Autrefois, l'art répondait à des normes plutôt strictes et des règles bien définies. Les critères possédaient alors une valeur normative, ce qui leur conférait une forme d'objectivité. Mais voilà que la crise de l'art vient justement mettre en échec la normativité des critères traditionnels de l'art en faisant éclater les catégories et en multipliant les genres artistiques :

« L'œuvre qui rompt avec les normes patrimoniales et les convenances de l'objet d'art commercialisable, qui n'est plus consommable sans provoquer

¹ Y. MICHAUD (1999). « À propos des critères esthétiques », *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives*, H. MAURY (ed.), colloque organisé par Artifices, Apt (France), 16 et 17 mai 1998, Paris : Harmattan, p. 17.

² N. HEINICH (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, p. 182.

le dégoût ou sans heurter violemment la sensibilité du spectateur, semble faire éclater le goût traditionnel et rendre le discours critique désuet. »¹

Pourtant, le critique reste omniprésent et continue d'émettre des jugements quant aux productions artistiques actuelles. Mais que valent ces jugements alors que les critères ne possèdent plus de valeur normative ? Que reste-t-il de l'objectivité du jugement critique dans le monde de l'art contemporain ? Comme les artistes repoussent constamment les règles et que leur démarche s'inscrit dans la mise en évidence de leur subjectivité et de leur singularité artistique, le critique se trouve contraint d'adopter une certaine forme de relativisme par rapport aux critères qu'il applique. Ce relativisme, pourtant contraire à l'idée que l'on a normalement de la tâche du critique, est une conséquence incontournable du pluralisme qui caractérise l'art contemporain. Si ce relativisme paraît inquiétant a priori, il faut plutôt le comprendre comme un assouplissement nécessaire des valeurs qui permet au jugement critique de s'adapter aux nouvelles réalités (plurielles) de l'art contemporain. Sans cette flexibilité des critères esthétiques, le critique ne pourrait sans doute pas prendre part aux débats qui ont lieu dans le monde de l'art.

Il faut donc aller chercher ailleurs que dans la normativité des critères, la légitimation et l'objectivité du jugement critique. Cependant, il existe deux risques majeurs qui, en l'absence de critères stables et normatifs, peuvent faire perdre de la crédibilité au critique. Le premier risque est que celui-ci se laisse emporter par sa propre subjectivité et qu'il émette des jugements de valeur plutôt que des jugements objectifs qui reposent sur des faits ou des critères esthétiques. Ce genre de situation amène Rochlitz à observer ceci : « Dans l'incertitude qui caractérise la situation de rupture avec une tradition définie par le "bon goût", la critique a été amenée à émettre des évaluations fortes, souvent non argumentées, auxquelles réagit à juste titre une esthétique plus sceptique. »² Quant au second risque, il concerne les problèmes engendrés par le régime de singularité. Comme nous l'avons vu, en régime de singularité, les artistes contemporains ont acquis une place particulièrement importante au sein

¹ R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 77.

² *Ibid*, p. 16.

du monde de l'art, de telle sorte que le danger pour le critique réside également dans la situation où « faute de catégories d'évaluation stables et consensuelles, c'est la notoriété de l'artiste qui devient le critère prédominant, une assurance sur l'avenir de l'œuvre. »¹

Le défi pour le critique en art contemporain réside donc dans sa capacité à être conscient, dans un premier temps, de la relativité des critères dans le contexte de l'art contemporain ; et dans un second temps, de pouvoir prendre suffisamment de recul par rapport à l'œuvre qu'il traite, mais également, par rapport au discours de l'artiste. Étant donné que les artistes s'efforcent de créer des œuvres de plus en plus immatérielles et que l'idée prime souvent sur l'objet, le critique doit orienter son analyse à un autre niveau :

« la valeur artistique réside dans l'ensemble des connexions — discours, actions, réseaux, situations, effets de sens — établies autour ou à partir de l'objet, lequel n'est plus qu'occasion, prétexte, point de passage, même pas forcément obligé compte tenu de la tendance à la dématérialisation des œuvres. »²

Le critique doit donc se montrer extrêmement prudent face à la complexité qui compose désormais l'œuvre d'art. En outre, cela « exige un travail permanent de compromis entre le risque de disqualification par le manque de singularité (standard) et le risque de disqualification par l'excès de singularité (délire). »³ Comme le critique est celui qui, par l'autorité de son jugement, contribue à rendre légitimes un artiste et son travail, il doit donc faire preuve de rigueur, mais aussi, et surtout, de prudence compte-tenu du contexte de la crise de l'art. La responsabilité du critique, « qui consiste à justifier par une interprétation informée et argumentée sa désapprobation d'une œuvre ou son admiration et son engagement en faveur d'elle »⁴, est donc grande dans le monde de l'art étant donné que les critères qu'il applique et

¹ N. HEINICH (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de minuit, p. 269.

² *Ibid*, p. 324.

³ *Ibid*, p. 299.

⁴ R. ROCHLITZ (1994). *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, p. 48.

que les jugements qu'il énonce sont repris à la fois par les institutions mais aussi par le marché. Nathalie Heinich résume bien la lourdeur de la tâche : « L'interprétation, en d'autres termes, est performative, et doublement : non contente de donner du sens, elle confère aussi de la valeur. »¹ Celle-ci ajoute par ailleurs que « l'écrit sur l'art est l'équivalent d'une lettre de crédit : crédit d'esthétique, crédit économique. »² Par conséquent, l'impact d'un jugement critique erroné a des répercussions directes sur l'acceptation et la reconnaissance d'un artiste dans le monde de l'art. Alors comment s'assurer que le critique respecte les conditions minimales d'un jugement critique légitime ? Comment éviter les pièges dans le contexte de la crise de l'art contemporain et de l'incertitude qui le caractérise ?

C'est dans cette perspective que le philosophe Rainer Rochlitz précise l'importance de *re-fonder* une rationalité esthétique³, car devant l'effondrement des repères artistiques, il est clair que cela a rendu l'idée traditionnelle de critique inopérante. Croire en l'existence de critères absolus et universels n'est guère tenable dans le contexte actuel, vu la pluralité des productions artistiques. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'existe plus de critères du tout ou que le jugement critique ne vaut plus rien. Cela fait état d'une nouvelle réalité avec laquelle il faut trouver un moyen de composer : « Si la définition subjective a gagné en importance dans l'art contemporain, elle ne peut [cependant] en aucun cas prétendre à la priorité ou à l'exclusivité. »⁴ Nous verrons, dans la seconde partie de ce mémoire, les enjeux d'une rationalité esthétique dans le contexte de la crise de l'art. Mais en attendant, ce qu'il faut retenir, c'est que s'il existe une rationalité esthétique, au sens où Rochlitz l'entend, c'est probablement le critique qui détient l'autorité et les qualités nécessaires pour la rendre possible.

¹ N. HEINICH (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de minuit, p. 322.

² *Ibid*, p. 319.

³ Cf. 3.2 Expérience, jugement et rationalité esthétiques, p. 57-70.

⁴ R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 48.

2.4 LES INSTITUTIONS

« Quand les œuvres commencent à être expressément produites pour les musées, on a atteint un état d'extrême perversité. »

N. GOODMAN (1996). *L'art en théorie et en action*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris : Éditions de l'Éclat, p. 112.

Les institutions, c'est-à-dire l'ensemble des structures organisées pour accueillir et diffuser l'art, ont été la première cible des artistes de l'art contemporain. Alors qu'autrefois celles-ci détenaient un pouvoir d'autorité particulièrement puissant, elles se retrouvent aujourd'hui dans une relation de dépendance assez perverse avec les artistes de la nouvelle génération. Comme ces derniers ont mis en échec la définition traditionnelle de l'art en repoussant constamment les limites et les règles, les institutions ont dû rapidement se réajuster pour ne pas voir leurs lieux complètement vides. À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, les artistes ont démontré une volonté de produire des œuvres qui soient à la fois irrécupérables pour le marché et pour les institutions. On a vu ainsi apparaître des formes d'art éphémère, comme le *land art* ou l'art de performance, par exemple. Mais cela n'a pas suffi à décourager ni le marché ni les institutions qui ont trouvé une manière de s'adapter en produisant des objets documentaires (le plus souvent grâce à la photographie ou à la vidéo) des œuvres éphémères que l'on pouvait ainsi exposer. De telle sorte que peu importe les efforts mis de l'avant par les artistes pour produire un art irrécupérable, celui-ci se faisait toujours, d'une manière ou d'une autre, récupérer : « C'est là l'un des paradoxes de l'art contemporain : on n'a pas plus tôt cessé de fabriquer des œuvres exposables dans les musées (*happenings, land-art, body-art, performances, environnements*) qu'elles se retrouvent au musée [...]. »¹

Par la suite, les avant-gardes ont tenté d'accentuer l'impact de leurs atteintes aux structures de l'art en produisant un art de plus en plus transgressif à l'égard des règles et des valeurs institutionnelles. C'est ainsi qu'on a pu observer l'art s'attaquer directement aux

¹ N. HEINICH (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de minuit, p. 98.

institutions, les critiquant carrément pour ne pas dire, les ridiculisant. Dès lors, on a vu émerger un tas de pratiques artistiques et de démarches aux allures tantôt agressives, tantôt critiques, tantôt subversives, et ce, toujours dans le but de provoquer ou de susciter une réaction chez les plus hautes instances de l'art. Mais les artistes n'avaient sans doute pas anticipé la volte-face des institutions face à leurs transgressions. Prises dans le carcan de l'effondrement des repères et victimes de certains artistes, les institutions ont dû impérativement trouver un moyen de redresser la situation. C'est dans cet esprit qu'elles se sont mises à accepter, voire à réclamer, les transgressions artistiques. Les institutions du monde de l'art sont alors entrées dans un jeu douteux d'acceptation des transgressions commises à leur endroit. Ce phénomène est ce que Nathalie Heinich a appelé le *paradoxe permissif*. Nous pensons qu'il s'agit là d'un paradoxe supplémentaire qui se présente également comme un symptôme de l'effondrement des repères artistiques et de la crise de l'art. Nous allons voir en quoi il consiste et les effets que celui-ci produit sur le monde de l'art. Nous souhaitons par le fait même démontrer pourquoi, dans ces circonstances, l'idée d'une théorie institutionnelle de l'art, proposée à la manière d'une définition de l'art, devient difficilement défendable.

2.4.1 Le paradoxe permissif

Les institutions sont de puissantes victimes de la crise de l'art compte tenu du pouvoir d'autorité qu'elles détiennent au niveau du processus de reconnaissance de l'artiste et de l'œuvre d'art mais également au niveau de la diffusion de l'art dans le domaine public. Alors que les artistes cherchaient à remettre en question les institutions et leur pouvoir, celles-ci, plutôt que d'être les martyrs des artistes, ont choisi d'intégrer carrément les transgressions artistiques. Il s'agit du *paradoxe permissif*, pour reprendre l'expression de la sociologue de l'art, Nathalie Heinich. Ceci nous apprend deux choses sur les structures institutionnelles de l'art : premièrement, cela démontre que malgré l'effondrement des repères et la crise de l'art, l'institution est suffisamment puissante pour ne pas s'effondrer ; deuxièmement, cela renforce l'idée que nous avons développée plus tôt, à savoir que le monde de l'art est un monde

interrelationnel, c'est-à-dire que celui-ci ne peut fonctionner sans une certaine cohérence qui se traduit par l'interdépendance des différentes articulations qui le constitue. Selon Heinich, si les transgressions sont un moyen de réaffirmer ou de mettre à l'épreuve les valeurs sociales afin de mesurer leurs limites mais également l'importance qu'elles tiennent dans la société en général, celles-ci (les transgressions), à force d'être répétées, ont fini par perdre leur pouvoir purgatif des valeurs sociales¹. C'est d'ailleurs pourquoi Rochlitz note que :

« Les artistes savent désormais que la réalité sociale est peu sensible à leurs attentats contre les attentes esthétiques. Quoi qu'ils fassent, par ailleurs, pour se réfugier dans un médium non commercialisable, fugitif ou immatériel, le marché et l'arrivisme habile dans l'emploi de la reproduction technique ont depuis longtemps transformé en *valeurs esthétiques* tout ce qu'ils ont pu inventer pour saboter les catégories de l'art traditionnel ; le *sublime* lui-même est devenu une notion publicitaire. »²

En prenant en charge de la sorte les transgressions artistiques dans un contexte où les théories de l'art ne savent plus décréter ce qui est de l'art de ce qui ne l'est pas, les institutions ont perdu, aux yeux du grand public, une partie de leur crédibilité. Et dans le contexte de la crise de l'art, on peut même se demander ce qui les autorise à détenir encore un si grand pouvoir dans le processus de reconnaissance d'un artiste. En effet, face à l'éclatement des repères et « en dépit de l'indéniable pouvoir de consécration dont disposent les institutions, rien ne dit, en principe, que l'importance ainsi accordée à un artiste soit liée aux qualités esthétiques de son œuvre. »³ On revient encore sur la question de la reconnaissance de l'œuvre d'art qui est extrêmement problématique dans un contexte où le jugement critique n'est soutenu par aucune définition stable de ce qu'est une œuvre d'art et où les artistes sont appelés à défendre davantage des idées (les leurs, de surcroît) plutôt que de démontrer qu'ils possèdent bel et bien les habiletés techniques qui correspondent à la pratique d'un art. Aujourd'hui, l'institution est

¹ N. HEINICH (2005). « L'art du scandale : indignation esthétique et sociologie des valeurs », [En ligne], *Politix*, vol.3, n° 71, p. 121-136. Dans *Cairn.info pour De Boeck Supérieur*, <http://www.cairn.info/revue-politix.htm>. Consulté le 29 janvier 2013.

² R. ROCHLITZ (1994). *Subvention et subversion : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, p. 143.

³ *Ibid*, p. 176.

certainement pertinente dans la mesure où elle agit comme un véhicule de transmission : c'est elle qui diffuse l'art et qui permet aux œuvres de faire partie du monde, c'est-à-dire d'être vues. Mais la crise de l'art semble lui avoir fait perdre une partie de sa crédibilité au niveau de l'autorité de son jugement critique.

2.4.2 L'échec de la théorie institutionnelle de l'art

Comme nous l'avons expliqué plus tôt, en régime de singularité, les artistes ont acquis une importance démesurée par rapport à leur travail. Donc forcément, les institutions se sont retrouvées contraintes d'adopter une posture qui allait favoriser l'artiste et cela peut-être même au détriment de motifs raisonnables (comme la maîtrise d'habiletés techniques). C'est sans doute en partie en réaction à ce phénomène que Nelson Goodman suggère aux directeurs de musée de procéder à une remise en question : « Il appartient aux directeurs de musée, plus qu'à quiconque, de réfléchir sérieusement et fréquemment à ce qu'ils font et aux raisons pour lesquelles ils le font. »¹ Et si, selon lui, la plupart s'en dispensent, alors peut-être devrions-nous en conclure que l'institution, victime de la crise de l'art, ne constitue plus de toute évidence une autorité suffisamment crédible pour participer seule à redéfinir le statut de l'art, contrairement à ce qu'avance George Dickie, fondateur de la théorie institutionnelle de l'art (TI).

Développée à la fin des années soixante, la TI est née en réponse — ou comme nous tenterons de le démontrer, faute de réponses — aux problèmes de définitions que posaient désormais les nouvelles œuvres de l'avant-garde (notamment le *Pop Art* et les *ready-made*), qui ont fait basculer la définition de l'œuvre d'art dans le domaine de l'ontologie :

« Comment peut-on faire la différence entre un objet artistique qui est en rupture avec la réalité telle que le public la conçoit et un simple objet banal mais nouveau qui enrichit cette réalité d'une entité supplémentaire ? Ou, inversement, convient-il de considérer chaque nouvel objet, par exemple ou

¹ N. GOODMAN (1996). *L'art en théorie et en action*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris : Éditions de l'Éclat, p. 95.

nouvelle espèce ou une nouvelle invention, comme une contribution à l'art ? »¹

Le problème majeur auquel fait face la TI est celui de la fragilisation des institutions artistiques engendrée en grande partie par le paradoxe permissif. Cette situation implique des conséquences directes sur l'autorité des structures institutionnelles du monde de l'art ce qui remet sérieusement en question, selon nous, plusieurs idées que développe la TI. L'impact est énorme puisque cette théorie devait permettre de sortir de l'impasse quant aux questions de définitions et de reconnaissance de l'œuvre d'art :

« Une raison de l'échec des théories traditionnelles serait ainsi qu'elles cherchaient des propriétés communes là où il suffisait d'identifier une certaine procédure. En adoptant une approche institutionnelle, on pouvait donc espérer construire une théorie de l'art qui, articulée autour d'une définition procédurale, éviterait les écueils des théories traditionnelles. »²

Pour Arthur Danto, qui partage avec Dickie plusieurs idées, la TI résout carrément la question de la définition de l'œuvre d'art :

« Il semble donc que la seule analyse possible soit d'ordre institutionnel : de même que quelqu'un est un mari s'il remplit certaines conditions institutionnellement définies [...], une chose serait une œuvre d'art si elle remplit certaines conditions institutionnellement définies [...]. »³

La principale caractéristique de la TI est qu'elle est se définit par son rapport *procédural* plutôt que par rapport à des conditions normatives ou *fonctionnelles* de l'œuvre d'art. Le fait de remplir certaines conditions institutionnellement définies ne permet pas toutefois de répondre à la question qui concerne le degré de réussite d'une œuvre d'art. Or, cette question est

¹ A. DANTO (1989). *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Traduit de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil, p. 68.

² G. DICKIE (2009). « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art ». Traduit de l'anglais par Barbara Turquier et Pierre Saint-Germier, [En ligne], *Tracés. Revues de Sciences humaines*, vol.17, p. 213. <http://traces.revues.org/4266/>. Consulté le 7 août 2014.

³ A. DANTO (1989). *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Traduit de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil, p. 69.

décisive puisque l'art, en tant que pratique nécessite impérativement la maîtrise (et par conséquent, la reconnaissance) d'habiletés techniques : c'est ce qui fait la spécificité de l'art. La TI n'est donc peut-être pas la manière la plus appropriée de définir l'art puisqu'elle n'impose aucune limite véritable, comme nous le verrons. Pour reprendre l'exemple de la *Fontaine* de Duchamp, faut-il rappeler que celui-ci, avant d'avoir osé faire un tel coup d'éclat, avait déjà largement fait ses preuves dans le monde de l'art, en tant qu'artiste ? Il est vrai que Duchamp a utilisé l'art pour formuler (peut-être) certains problèmes théoriques, mais son travail ne se résume certainement pas qu'à cela. Il était un artiste, avant d'être un théoricien quelconque. Un philosophe ne s'appelle pas un artiste lorsqu'il démontre sa maîtrise d'un raisonnement logique ou qu'il crée des systèmes de pensée, alors pourquoi en serait-il autrement pour le domaine de l'art ?

Pour Dickie : « les œuvres d'art sont de l'art en conséquence de la position qu'elles occupent au sein d'un cadre ou d'un contexte institutionnels. »¹ Le problème qui surgit alors est celui de savoir comment un objet est-il parvenu à occuper une telle position institutionnelle ? La définition de Dickie semble ainsi réfléchir l'œuvre d'art comme un objet ayant déjà satisfait aux conditions du monde de l'art dans lequel il s'inscrit. Tout repose alors sur ce *monde de l'art*, ce qui fait apparaître la circularité inévitable de la TI : *Est art ce que nous définissons comme tel*, revient à considérer le pouvoir de l'institution comparable à celui d'une dictature. George Dickie souligne lui-même l'aspect circulaire vers lequel tend n'importe quelle définition d'ordre institutionnel : « J'ai le soupçon que le "problème" de la circularité se pose fréquemment (toujours ?) lorsque des concepts institutionnels sont en jeu. »² Ce problème de circularité constitue la preuve que la TI ne résout pas le problème de la définition de l'art, mais déplace simplement le problème dans un autre lieu. Mais Dickie n'est pas de cet avis : « La circularité des définitions montre l'interdépendance de ces notions

¹ G. DICKIE (2009). « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art ». Traduit de l'anglais par Barbara Turquier et Pierre Saint-Germier, [En ligne], *Tracés. Revues de Sciences humaines*, vol.17, p. 214. <http://traces.revues.org/4266/>. Consulté le 7 août 2014.

² G. DICKIE (1973). « Définir l'art ». G. GENETTE (1992). *Esthétique et poétique : textes réunis et présentés par Gérard Genette*, Paris : Éditions du Seuil, p. 28.

centrales. Elles sont infléchies, c'est-à-dire qu'elles s'appuient les unes sur les autres, se présupposent et se soutiennent mutuellement. »¹

Selon nous, il ne s'agit pas des définitions qui s'appuient les unes sur les autres mais plutôt des individus et leurs rôles respectifs qui sont à l'origine de ce qu'on appelle le *monde de l'art*. Dickie propose d'ailleurs, pour régler le problème de la circularité, de considérer la complexité du monde de l'art dans lequel s'ancre la TI :

« Le noyau du monde de l'art consiste en un ensemble de personnes organisées de manière lâche, mais néanmoins liées entre elles : en font partie les artistes (c'est-à-dire les peintres, auteurs, compositeurs et ainsi de suite), les reporters de presse, les critiques écrivant dans des publications diverses, les historiens, théoriciens et philosophes de l'art et d'autres encore. Ce sont ces personnes qui maintiennent en état de marche le mécanisme du monde de l'art, et qui, ce faisant, garantissent son existence continue. De plus, toute personne qui se considère elle-même comme membre du monde de l'art en est un de ce seul fait. »²

Le principal problème de la TI semble être un problème de perception et plus précisément le fait de déduire une définition de l'art à partir des structures institutionnelles plutôt qu'à partir des personnes qui les constituent³. S'il s'agit de la principale force de la TI de reconnaître l'importance des différentes articulations du monde de l'art dans la perspective de définir l'art lui-même, il s'agit également de son plus grand défaut que de favoriser la structure artificielle, c'est-à-dire institutionnelle, du monde de l'art, plutôt d'observer l'intérieur même de ce monde, c'est-à-dire l'observer à travers ceux et celles qui le font fonctionner. La complexité inhérente à la TI laisse beaucoup de place à l'interprétation en ce qui concerne le *monde de l'art*. Par ailleurs, en étant purement procédurale et en s'inscrivant dans un champ conceptuel extrêmement vaste — celui du monde de l'art —, la TI ne pose aucune limite, tâche que doit

¹ G. DICKIE (2009). « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art ». Traduit de l'anglais par Barbara Turkiquer et Pierre Saint-Germier, [En ligne], *Tracés. Revues de Sciences humaines*, vol.17, p. 226. <http://traces.revues.org/4266/>. Consulté le 7 août 2014.

² G. DICKIE (1973). « Définir l'art ». Gérard Genette (1992). *Esthétique et poétique : textes réunis et présentés par Gérard Genette*, Paris : Éditions du Seuil, p. 24.

³ Nous discuterons des problèmes de définitions dans le chapitre suivant. Cf 3.1 Ontologie de l'œuvre d'art et problèmes de définition, p. 39-57.

pourtant accomplir, par essence, une définition : « Comme d'après notre définition n'importe quoi peut devenir de l'art, elle n'impose pas de contraintes à la créativité. »¹

L'idée du rapport procédurale est sans doute incontournable si l'on veut rendre compte précisément de ce qu'est une œuvre d'art. Toutefois, une définition de l'œuvre d'art ne peut reposer uniquement sur un rapport procédural, particulièrement dans le contexte actuel où l'institution se retrouve coincée entre les impératifs du marché de l'art et le phénomène de la singularité artistique. De la même manière qu'un artiste prend part à son processus de reconnaissance mais ne peut s'autoproclamer artiste lui-même; l'institution, ne peut pas non plus, à elle seule, faire advenir l'art : elle y contribue, en ce qu'elle constitue une partie nécessaire du monde de l'art. Comme Nathalie Heinich, nous devons conclure que « la théorie institutionnelle ne vaut donc que comme un paramètre parmi d'autres dans la définition artistique. »² Enfin, comment les institutions peuvent-elle continuer de légitimer des œuvres d'art alors que ces mêmes œuvres s'attaquent délibérément leur crédibilité ? Cette nostalgie de l'autorité institutionnelle apparaît désormais insuffisante dans le contexte de l'effondrement des repères.

À la lumière de ce que nous avons analysé jusqu'ici, nous sommes forcés de reconnaître la relativité de la théorie institutionnelle de l'art dans le contexte de la crise de l'art et de l'effondrement des repères. De plus, en régime de singularité, comme l'artiste a gagné un pouvoir énorme dans son propre processus de reconnaissance (puisque'il est appelé à défendre son propre travail, à l'expliquer), nous devons admettre que ni les institutions ni les critiques ne sont en mesure de posséder toute l'autorité et la crédibilité nécessaires pour constituer le noyau unique d'une définition de l'art. Il est absurde enfin de penser que l'institution aurait pu échapper aux effets de la crise de l'art. Le *paradoxe permissif*, que nous avons décrit plus tôt, constitue la preuve que les institutions, plutôt que de refonder leur autorité, ont plutôt opté

¹ G. DICKIE (1973). « Définir l'art ». G. GENETTE (1992). *Esthétique et poétique : textes réunis et présentés par Gérard Genette*, Paris : Éditions du Seuil, p. 30.

² N. HEINICH (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de minuit, p. 62.

pour une connivence avec l'artiste. Les institutions à l'époque contemporaine sont ainsi devenues les complices des artistes alors que leur autorité aurait dû, comme c'était le cas avant la crise de l'art, se construire avec la complicité des critiques. L'institution, dont le rôle est de rendre visibles et accessibles au monde les œuvres d'art, devrait tendre vers un certain idéal. Il y a lieu de se demander si parfois l'institution n'aurait pas capitulé sur son rôle critique en le reléguant à d'autres instances (artistes, critiques, gouvernements), faute de pouvoir s'appuyer elle-même sur des conventions qui garantissent la qualité d'un travail artistique. De plus, la TI semble attribuer aux institutions un pouvoir d'objectivité qui ne rencontre peut-être pas les aléas de la réalité. Penser que les institutions agissent de manière totalement objective, c'est oublier que celles-ci sont dirigées par des personnes humaines dont le jugement n'est pas à l'épreuve des erreurs. En outre, les institutions doivent répondre à certaines exigences du marché ce qui influence de manière considérable les choix qui sont faits. Cette situation rend compte de la complexité énorme du problème aujourd'hui et c'est pourquoi il est important de discuter et de débattre d'une définition de l'art qui soit représentative de la situation pluraliste dans laquelle évolue l'art actuel. C'est aussi pourquoi la philosophie esthétique tient un rôle fondamental dans l'issue de ce débat et que l'idée de fonder une rationalité esthétique apparaissait pour Rochlitz comme une nécessité de plus en plus pressante.

3. DISCOURS SUR L'ART

3.1 ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE D'ART ET PROBLÈMES DE DÉFINITION

« Toute œuvre d'art a pour effet de mettre l'homme à qui elle s'adresse en relation, d'une certaine façon, à la fois avec celui qui l'a produite et avec tous ceux qui, simultanément, antérieurement ou postérieurement, en reçoivent l'impression. »

L. TOLSTOÏ (1918). *Qu'est-ce que l'art ?*. Traduit du russe par Teodor de Wyzewa, Paris : Librairie académique, p. 54-55.

Du point de vue de la philosophie esthétique analytique, l'intérêt principal de la question de l'ontologie de l'œuvre d'art réside dans la possibilité d'éventuellement se rapprocher d'une définition de l'art. Par ailleurs, il semble important d'insister sur le fait qu'une ontologie de l'œuvre d'art ne saurait faire l'épargne d'une rigoureuse compréhension du monde dans lequel celle-ci s'inscrit. C'est pourquoi la partie précédente de ce mémoire s'est consacrée à étudier les différentes articulations du monde de l'art. Compte tenu de nos analyses jusqu'à présent, nous souhaitons maintenant discuter des problèmes actuels de définition de l'œuvre d'art. Il nous apparaît également important de préciser le rôle de la philosophie esthétique à ce sujet :

« l'esthétique n'est ni la critique parfaite ni l'ensemble des sciences descriptives du type de la poétique et de l'iconologie. Sa seule tâche est, non pas de prescrire, mais d'explicitier la nature, les concepts et les méthodes de ces relations directes avec les œuvres que sont la réception et la critique, auxquelles elle n'a pas à se substituer. »¹

Rappelons que l'enjeu de taille auquel fait face l'esthétique contemporaine est qu'il n'existe plus de critères spécifiques pour déterminer ce qui est de ce qui n'est pas une œuvre d'art. C'est là tout le problème de l'effondrement des repères artistiques. Depuis Duchamp, il y a eu énormément de spéculation philosophique sur la nature de l'œuvre d'art. Bien que plusieurs propositions aient retenu l'attention, aucune n'a su se montrer complète et suffisante, de telle

¹ R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 84.

sorte que la question de l'ontologie de l'œuvre d'art entraîne le plus souvent un aveu d'échec. Le célèbre critique d'art Paul Ardenne a même été jusqu'à déclarer que :

« Puisque la parole, à l'âge contemporain, ne saurait qualifier l'art, et puisqu'elle continue décidément à en énoncer l'être, reste alors à se demander si balbutier encore, pour la circonstance, n'est pas l'aveu d'un amour immodéré non de l'art, mais bien de la rhétorique. »¹

Évidemment, nous ne sommes pas d'accord avec la conclusion de Paul Ardenne; ce n'est pas parce que les tentatives de qualifier l'art ont échoué que la philosophie doit abandonner le projet de discuter de l'art. Les tentatives d'énoncer ce qu'est l'art témoignent d'une volonté sans cesse renouvelée de saisir ce qui nous semble insaisissable et, dans cette volonté, se trouve non seulement le besoin de refaire du sens, mais aussi, la possibilité d'améliorer notre compréhension de quelque chose qui nous échappe. Toutefois, la remarque de Paul Ardenne évoque sans aucun doute l'une des plus grandes erreurs de certaines théories esthétiques, à savoir : une volonté prescriptive et globalisante qui, de toute évidence, ne correspond plus depuis longtemps aux nouvelles réalités artistiques. En contrepartie, face à cette rigidité, un relativisme démesuré semble s'être instauré, comme l'observe Rochlitz :

« la théorie esthétique tombe aujourd'hui dans le travers contraire : on exprime des préférences purement personnelles ou qui sont spécifiques à des écoles sectaires, un conformisme des "valeurs sûres", un non-conformisme narquois et provocateur dans le goût pour certains phénomènes de l'industrie culturelle, une tolérance presque illimitée et, en fin de compte, une certaine indifférence embarrassée à l'égard de l'art. »²

La situation actuelle exige, par conséquent, de regarder les choses autrement. La crise de l'art met en lumière certains phénomènes qu'il serait sage d'analyser. Il devient donc impératif, d'une part, de prendre en considération la complexité de l'œuvre d'art telle qu'elle se présente

¹ P. ARDENNE (1997). « Dire l'art contemporain à l'âge de sa multiplicité sémantique », L. BERTRAND DORLÉAC et coll., *Où va l'histoire de l'art contemporain, colloque organisé par l'École nationale supérieure des beaux-arts, France, 16-17-18 février 1995*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, p. 441.

² R. ROCHLITZ (1994). *Subvention et subversion : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, p. 133.

actuellement et, d'autre part, de mesurer les effets de l'éclatement des repères. Que pouvons-nous dire, finalement, au sujet de l'œuvre d'art dans le contexte actuel ?

3.1.1 Théorie interrelationnelle de l'art et philosophie humaniste

On a vu combien les différentes parties du monde de l'art étaient interdépendantes entre elles¹ : les artistes produisent des œuvres qui elles possèdent une prétention à la reconnaissance², ce qui implique nécessairement l'*autre*, c'est-à-dire le public. De la même manière, le public n'en serait pas un s'il n'était pas invité à participer à quelque chose qui soit de l'ordre de l'expérience (que ce soit observer, reconnaître, découvrir, écouter, sentir...). Quant au travail des critiques, il se fonde à la manière d'un jugement émis sur le travail des artistes. Enfin, le rôle des institutions consiste à faire reconnaître publiquement des artistes et leurs productions. Bref, ce qui apparaît frappant, à force de réfléchir le monde de l'art, ce sont ces relations qui le constituent et qui sont, par conséquent, *nécessaires*. Nos recherches nous ont conduits à constater ce trait fondamental et (apparemment) immuable de toute œuvre d'art : sa capacité intrinsèque de mettre en relation, de se situer à la manière d'un axe, dans le monde. D'une part, l'œuvre d'art met en relation des idées par le biais des sensations ; et d'autre part, issue d'une pratique humaine, l'œuvre d'art met en relation des individus, tout temps confondu. Qu'est-ce que l'histoire de l'art sinon l'histoire implicite — la représentation — de ce que *nous* sommes ? Nous avons, à quelques reprises, abordé brièvement cette caractéristique, mais nous souhaitons maintenant développer de manière plus approfondie notre réflexion sur le sujet.

¹ Il s'agit d'un fait sur lequel George Dickie s'est appuyé pour construire sa théorie institutionnelle de l'art, comme nous l'avons vu précédemment. Toutefois, ici, nous souhaitons analyser l'interdépendance des articulations du monde de l'art, d'abord et avant tout, en fonction des individus qui le constituent et de leurs rôles respectifs.

² La reconnaissance de l'œuvre d'art renvoie à un processus public dans lequel toute œuvre d'art s'inscrit. La reconnaissance de l'œuvre d'art et l'intentionnalité artistique vont ensemble dans la mesure où l'intention artistique réclame une identification extérieure, une reconnaissance de l'objet *en tant qu'œuvre d'art*. Nous discuterons plus en détail de ce processus dans le présent chapitre.

Si l'on pense le monde de l'art comme un univers fermé, alors on se retrouve contraint de négocier avec des théories toutes aussi hermétiques les unes que les autres. Or, lorsqu'on observe le monde de l'art, ce que l'on constate, c'est son ouverture et sa diversité ; mais aussi, le fait que l'art soit une pratique fondamentalement humaine, qui *nous* distingue... La manière la plus concrète d'analyser l'œuvre d'art et le monde dans lequel elle s'inscrit consiste à en reconnaître le caractère essentiellement *interrelationnel*. Tel un engrenage, le monde de l'art active ses différentes articulations : c'est ce qui lui permet de fonctionner, c'est ce qui le rend autonome. Lorsque nous affirmons que l'art est une pratique humaine et qu'il exprime, depuis toujours, quelque chose à propos de ce que *nous* sommes¹, il faut comprendre que le *nous* renvoie à un ensemble — qui est celui de la communauté humaine —, mais qu'il est aussi le résultat d'une conjonction du *je* et du *tu*. L'œuvre d'art, en tant que proposition d'une singularité (d'un *je*), acquiert son sens en présence d'autrui (un *tu*). C'est dans l'union de différentes circonstances (temps, lieux, expériences, etc.) et de différents individus que l'art devient à la fois merveilleux, complexe et significatif. Sans ces jonctions fondamentales, l'art aurait été perdu depuis longtemps.

Nous proposons d'étudier l'art selon le tout *et* ses parties : ceci implique que l'art est quelque chose d'essentiellement interrelationnel — le tout *et* ses parties — c'est-à-dire qu'il doit être réfléchi et analysé principalement en vertu des relations qui le font *être*. Ce ne sont pas des propriétés esthétiques normatives qui nous intéressent particulièrement ici, mais plutôt l'œuvre d'art en tant que dispositif : la manière dont celle-ci s'active, agit, se déploie dans le monde. Il nous semble que de réfléchir l'art en considérant d'abord ses parties pour tenter d'en comprendre l'ensemble est un non-sens. Ce genre de démarche, qui tend à tirer des généralités à partir de particularités spécifiques, fait inévitablement apparaître des incohérences et, en fin de compte, ne sait jamais se montrer suffisante. Pour peu qu'il y ait une quelconque normativité dans le statut de l'œuvre d'art, celle-ci pourrait se situer au niveau de son fonctionnement intrinsèque : en tant que dispositif interrelationnel, l'œuvre qui s'active parvient à créer, de manière autonome, un (ou des) sens tributaire(es) de son statut. Enfin,

¹ Cf. p. 1.

comme l'idée de relation implique au moins deux parties, ceci nous indique que la notion d'œuvre d'art doit impliquer également l'idée de *mouvement*. Cette idée du mouvement suggère ici deux choses : la première est qu'il ne peut y avoir de relations sans les phénomènes d'échange, de réciprocité, d'aller-retour, d'interdépendance; la seconde est que l'œuvre d'art se déploie à travers le temps et les circonstances...

Nous allons donc développer ici une analyse de l'œuvre d'art selon ses principaux rapports (ceux-ci constituent ce qu'il y a de plus concret pour appuyer notre analyse) : son rapport au monde, son rapport au sens et son rapport au temps. Du point de vue de la philosophie analytique, une définition *interrelationnelle* de l'œuvre d'art comporterait à la fois une dimension *fonctionnelle* — dans la mesure où le statut de l'œuvre d'art dépend de la qualité et de la significativité de ses rapports (au monde, au sens, au temps) : il en découle, en outre, que sans le jeu et la présence (obligatoire) du rapport au monde, au sens et au temps, nous n'avons pas affaire à une œuvre d'art — et à la fois, une dimension *procédurale* — puisque l'analyse de ces rapports ne peut qu'être contextuelle, comme nous le verrons.

Enfin, le postulat premier sur lequel repose notre réflexion, c'est-à-dire que l'art est une *pratique humaine*, nous a amenés à développer une conception de l'œuvre d'art qui est étroitement liée à certaines idées issues de la philosophie humaniste et plus précisément, à celle développée par José Ortega y Gasset. Dans le cours de nos recherches sur le monde de l'art contemporain, nous avons relevé fréquemment le nom de ce philosophe espagnol qui était cité dans plusieurs ouvrages qui traitent des enjeux de l'art actuel. En nous intéressant à son travail, nous avons pu observer qu'au-delà de ses écrits sur l'art, Ortega y Gasset avait développé une philosophie humaniste (peu connue) qui nous semble fort pertinente à évoquer pour comprendre la crise de l'art, toujours actuelle. En outre, les principes qui soutiennent l'analyse de l'œuvre d'art en tant que dispositif interrelationnel s'inscrivent parfaitement à

l'intérieur d'une philosophie humaniste¹ comme celle d'Ortega y Gasset. Si selon ce dernier l'homme ne peut se définir que par les relations qui le constituent en tant qu'être, nous pensons de manière analogue, que l'œuvre d'art, en tant que pratique spécifique de l'être humain, devrait se définir d'abord en vertu des relations qui la constituent. Pour compléter notre théorie sur l'ontologie de l'œuvre d'art à l'époque contemporaine, nous nous référerons également aux écrits de Rainer Rochlitz, de Timothy Binkley, de Nelson Goodman ainsi que de Nathalie Heinich.

3.1.2 L'œuvre d'art et son rapport au monde

La première analyse que l'on puisse faire au sujet de l'œuvre d'art consiste à reconnaître son appartenance à la réalité du monde. L'œuvre d'art n'émerge pas du néant et elle s'ancre dans quelque chose de concret : la personne de l'artiste. Pour le philosophe humaniste Ortega y Gasset, le *Cogito ergo sum*² de Descartes prend sa valeur dans l'exact opposé :

« Je n'existe pas parce que je pense, mais tout au contraire je pense parce que j'existe. *Cogito quia vivo* : vivre c'est être prisonnier d'une autre réalité, mystérieuse, hétérogène, la circonstance, le monde, qui me préoccupe. Je pense parce que je suis une chose qui se soucie d'autre chose qu'elle-même, qu'elle le veuille ou non, parce que je veux savoir à quoi m'en tenir sur le monde qui m'entoure et sur moi-même. »³

Ortega y Gasset réfléchit l'homme principalement en tant qu'il se définit par le *rapport* qu'il entretient avec le monde (et avec le reste) : « Dire que la vie est le rapport du moi à la circonstance, c'est, de plain-pied, entrer dans le monde de la personne. »⁴ Appliquée à

¹ Il est évident que nous ne pouvons pas retracer ici l'histoire complexe de l'humanisme philosophique. Néanmoins, nous allons retenir l'essentiel de cette philosophie : celle-ci place au centre de sa réflexion l'être humain, ce qui a pour effet de modifier considérablement la manière de circonscrire un problème et ses enjeux. Appliquée à une ontologie de l'œuvre d'art, nous pensons que la philosophie humaniste fait apparaître certains problèmes de manière plus évidente.

² En français : Je pense donc je suis.

³ C. CASCALÈS (1957). *L'humanisme d'Ortega y Gasset*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 46.

⁴ *Ibid*, p. 40.

l'esthétique, et plus particulièrement à une ontologie de l'œuvre d'art, cette perspective humaniste est celle qui rend compte le mieux de l'aspect interrelationnel de l'art¹ : à commencer par la relation que l'œuvre d'art entretient avec le monde. En effet, il est évident qu'il existe une intimité particulière entre la réalité du monde dans laquelle l'homme (l'artiste) s'inscrit et la réalité à laquelle appartient l'œuvre d'art qui émerge de la conscience, de l'imagination humaine :

« Les philosophes oublient trop souvent que la vie humaine est impossible sans l'imagination. C'est elle qui permet à l'homme de s'inventer une figure de vie et de débrouiller le chaos où il est primitivement perdu. [...] En bref, l'homme réagit contre la réalité énigmatique où il est immergé en faisant fonctionner son intelligence qui est, avant tout, imagination et il crée, dans l'intimité de son être, un monde imaginaire qui est effectivement un monde parce qu'il possède une figure, un ordre, un plan. »²

La relation que l'œuvre d'art entretient avec le monde est sans doute la plus complexe, car elle se déploie de plusieurs manières: d'abord, il y a la question de la relation entre l'artiste et l'œuvre d'art qui implique la notion de *l'intentionnalité artistique* dans le processus de création de l'œuvre d'art; ensuite il y a relation entre l'œuvre d'art et le public qui implique que l'œuvre d'art possède une *prétention à la reconnaissance d'autrui* de telle sorte qu'elle sous-entend un réseau de relations beaucoup plus vaste que l'on peut articuler autour du *processus de reconnaissance*. Nous verrons enfin à quel point l'idée de mouvement — idée implicite à toute relation — est fondamentale dans notre analyse de l'œuvre d'art. Mais commençons par distinguer les deux aspects de l'œuvre d'art dans son rapport au monde : la relation entre l'artiste et son œuvre, puis la relation entre l'œuvre et le public.

¹ L'idée d'une ontologie de l'œuvre d'art inspirée de la théorie humaniste de José Ortega y Gasset aurait pu faire l'objet d'un mémoire complet. Toutefois, nous nous limiterons ici à évoquer l'aspect interrelationnel de sa théorie puisque celle-ci rend compte, selon nous, d'une particularité immuable de l'œuvre d'art. Dans le contexte de la crise de l'art, nous espérons ainsi mettre en lumière certains problèmes qui concernent le fonctionnement intrinsèque de l'œuvre d'art.

² C. CASCALÈS (1957). *L'humanisme d'Ortega y Gasset*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 47.

La création de l'œuvre d'art constitue l'impulsion première. Elle implique l'initiative d'un individu, d'une conscience, d'une subjectivité. L'œuvre d'art est par conséquent le résultat direct d'une conscience, d'une imagination singulière qui implique un point de vue sur le monde tout aussi singulier. La première relation qu'il y a à considérer est donc celle entre l'artiste et son œuvre qui est, en quelque sorte, la transposition (la représentation) d'une vision du monde. Déjà cela fait apparaître le problème du *qui* et du *pourquoi* de l'œuvre d'art, c'est-à-dire : *qui fait de l'art* et *pourquoi faire de l'art* ? Les raisons qui motivent la création artistique appartiennent à ce qu'on pourrait appeler *l'intentionnalité artistique*. L'intentionnalité se présente en quelque sorte comme le moteur de la conscience humaine, c'est-à-dire qu'elle correspond à une volonté subjective de produire un objet *à propos de quelque chose*. Cet *à propos de quelque chose* signifie que l'art a donc une raison d'être. Mais ce n'est pas tant la raison qui importe que le fait que l'œuvre d'art témoigne d'une vision du monde unique, singulière, issue de la relation que l'artiste entretient avec le monde — l'œuvre d'art est donc nécessairement à propos de quelque chose, comme le fait remarquer Timothy Binkley, un philosophe et artiste américain : « ce qui est remarquable dans le cas de l'art, même lorsqu'il est esthétique, ce n'est pas la beauté (ou quelque autre qualité esthétique) comme telle, mais le fait qu'il soit une création humaine articulée à travers un support de communication. »¹ En outre, l'idée du support de communication suggère que l'art est quelque chose d'intelligible (puisqu'il est à propos de quelque chose) qui exige une dimension interrelationnel semblable à celle qu'exige le langage. Ceci nous amène à formuler ce qui nous semble être une condition nécessaire à toute œuvre d'art, soit que l'activité artistique implique une conscience du sujet qui crée par rapport à l'objet créé. On ne fait pas de l'art sans aucune raison : l'art, comme le langage, est chargé de sens. Les raisons qui motivent la création artistique peuvent être très simples ou très complexes, mais elles demeurent néanmoins *nécessaires*.

¹ T. BINKLEY (1977). « "Pièce" : contre l'esthétique ». G. GENETTE (1992). *Esthétique et poétique : textes réunis et présentés par Gérard Genette*, Paris : Éditions du Seuil, p. 57.

L'intentionnalité se présente ainsi comme un indicateur de l'intelligibilité de l'œuvre d'art, c'est-à-dire que s'il y a une intention derrière l'œuvre, une *raison*, alors c'est que celle-ci est forcément intelligible pour autrui d'une quelconque manière¹. À la question : « [...] des objets qui ne sont pas dus à une volonté artistique ou à une création artistique intentionnelle peuvent-ils être des œuvres d'art ? »², selon nous, la réponse est non. Cependant, comme le fait remarquer Rochlitz : « Le fait de mon intention créatrice n'est pas une raison suffisante pour motiver autrui à accepter ma prétention. »³ Voilà pourquoi l'œuvre d'art nécessite également la reconnaissance d'autrui *en tant qu'œuvre d'art*. À ce sujet, ni la complexité de la démarche artistique ni l'habileté technique n'ont d'importance :

« De larges secteurs de l'art ont choisi d'articuler leurs messages à travers le support communicationnel d'un espace esthétique, mais il n'existe pas de raison a priori en vertu de laquelle l'art devrait se borner à créer des objets esthétiques. L'artiste peut choisir un espace sémantique plutôt qu'un espace esthétique [...] »⁴

Il en va de même en ce qui concerne certains courants artistiques un peu plus marginaux, par exemple : « Depuis Dada et l'art brut, l'absence apparente de savoir-faire est devenue une forme d'expression légitime ; on distingue néanmoins entre l'absence de savoir-faire et un savoir-faire qui exploite la force expressive de la maladresse. »⁵ Ce qui importe finalement, c'est de reconnaître que l'œuvre d'art est le produit d'une activité humaine intentionnelle et que cette intention tend implicitement à la reconnaissance d'autrui. Ceci nous amène à la seconde relation qui concerne l'œuvre d'art au-delà de son strict rapport avec l'artiste. C'est

¹ Évidemment, les interprétations d'une œuvre d'art peuvent être différentes de la raison qui a conduit un artiste à créer. Mais ces considérations appartiennent à un autre niveau interrelationnel que l'œuvre d'art déploie et qui concerne sa réception publique (à travers le processus de reconnaissance), comme nous le verrons.

² R. ROCHLITZ (2004). « Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art », J-P COMETTI (dir.), *Les définitions de l'art*, Bruxelles : La Lettre Volée, p. 168.

³ R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 40.

⁴ T. BINKLEY (1977). « "Pièce" : contre l'esthétique ». G. GENETTE (1992). *Esthétique et poétique : textes réunis et présentés par Gérard Genette*, Paris : Éditions du Seuil, p. 57.

⁵ R. ROCHLITZ (2004). « Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art », J-P COMETTI (dir.), *Les définitions de l'art*, Bruxelles : La Lettre Volée, p. 171.

par le biais de cette seconde relation que l'œuvre d'art acquiert plus largement la légitimité de son statut.

L'œuvre d'art acquiert son statut à travers un *processus de reconnaissance* qui se situe dans un cadre public. Comme nous l'avons vu plus tôt, dans la première partie de ce mémoire, les différentes parties du monde de l'art — les artistes, le public, le critique, les institutions — exercent un pouvoir (à différents niveaux, bien entendu) sur la reconnaissance de l'œuvre d'art : « Il est faux, enfin, de penser que quiconque peut faire reconnaître comme art ce qu'il veut arbitrairement faire reconnaître comme tel ; les autres artistes, les experts et les publics interviennent dans les processus de reconnaissance. »¹ On voit apparaître ici la nécessité du mouvement relativement à la notion de l'œuvre d'art puisque les relations que l'œuvre d'art déploie, notamment à travers le processus de reconnaissance, impliquent des échanges actifs non seulement entre des individus, mais entre des idées et même à travers le temps : naissent alors des discussions, des comparaisons, d'autres points de vue, des refus, des acceptations... C'est aussi pourquoi Rochlitz dégage la caractéristique selon laquelle « les œuvres d'art sont donc des objets ayant une fonction intersubjective ou *sociale*. »² La relation que l'œuvre d'art entretient avec le monde se présente par conséquent comme constituante de son *état d'œuvre d'art* : « Autrement dit, l'art ne fonctionne pas dans un monde dans lequel nous nous contenterions d'*observer* des indices d'artisticité; il fonctionne dans un monde où les candidats à l'artisticité sont effectivement *reconnus* comme tels par des récepteurs. »³ Tranquillement, on voit apparaître l'idée de *fonction* de l'œuvre d'art ou la manière dont celle-ci s'active dans le monde, à travers le processus de reconnaissance. La fonctionnalité de l'œuvre d'art nécessite d'une part que l'œuvre d'art soit *à propos de quelque chose*, et que cet *à propos* puisse être reconnu comme significatif. Nous touchons donc ici, plus spécifiquement, au second rapport que l'œuvre d'art entretient : son rapport au sens.

¹ R. ROCHLITZ (2004). « Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art », J-P COMETTI (dir.), *Les définitions de l'art*, Bruxelles : La Lettre Volée, p. 174.

² *Ibid*, p. 163.

³ *Ibid*, p. 164.

3.1.3 L'œuvre d'art et son rapport au sens

Comme nous l'avons abordé brièvement plus tôt, l'intentionnalité artistique nous assure que l'œuvre d'art possède une raison d'être et qu'elle est donc intelligible. La seconde analyse que l'on peut faire au sujet de l'œuvre d'art consiste donc à reconnaître qu'au-delà du monde réel, l'œuvre d'art entretient également un rapport au monde des idées. C'est par son rapport au sens que l'œuvre d'art dévoile son *à propos de quelque chose* et qu'elle s'active. De manière triviale, l'œuvre d'art se présente alors comme *idée* d'un *sujet* :

« Il n'y a pas d'idéalité sans un support de symboles intersubjectivement identifiables. De même, il n'y a pas d'identité artistique d'une œuvre à incarnation physique qui ne tienne à l'articulation signifiante d'une structure symbolique. Le concept goodmanien de symbole, modifié et redéfini dans les termes d'une œuvre singulière ayant des caractéristiques et des qualités analysables dont la réception et le débat critique déploient des virtualités, mérite donc en ce sens d'être conservé. »¹

En d'autres mots, la nature symbolique de l'œuvre d'art, qui renvoie à son intelligibilité, permet à l'œuvre d'art d'être reconnue *en tant qu'œuvre d'art* — à travers le processus de reconnaissance : « pour être reconnue comme telle et donc pour fonctionner, une œuvre d'art doit généralement être acceptée indépendamment de la seule intention de son auteur. »² Nelson Goodman a étudié de près la fonctionnalité de l'œuvre d'art par le biais de sa célèbre question *Quand y a-t-il art ?* Selon lui, si cette question est fondamentale c'est que la fonction de l'œuvre d'art peut sous-tendre son statut³. Par là, on entend que si on parvient à décrire la fonctionnalité de l'œuvre d'art, on peut éventuellement parvenir à saisir son statut. Chez Goodman, plutôt que de *relations*, il est question de *processus esthétique* qui tient pour nécessaire la fonctionnalité de l'œuvre d'art. Pour lui, l'œuvre d'art qui fonctionne se traduit par ce qu'il nomme son *implémentation* :

¹ R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 69.

² *Ibid*, p. 40.

³ N. GOODMAN (1996). *L'art en théorie et en action*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris : Éditions de l'Éclat, p. 58

« L'implémentation d'une œuvre d'art peut être distinguée de sa réalisation (exécution) [...]. Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. Mais le roman abandonné dans un tiroir, la toile stockée dans un magasin, la pièce jouée dans un théâtre vide ne remplissent pas leur fonction. Pour fonctionner, le roman doit être publié d'une façon ou d'une autre, la toile doit être montrée publiquement ou en privé, la pièce représentée devant un public. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation — et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner. »¹

La question de Goodman, *Quand y a-t-il art ?* a permis d'opérer une distinction nette entre le moment où l'œuvre est créée et le moment où celle-ci accède à la reconnaissance d'autrui par l'implémentation, c'est-à-dire, ce moment où l'œuvre fonctionne. La théorie goodmanienne suggère ainsi que l'œuvre d'art se constitue comme un processus qui implique d'abord la réalisation ou l'exécution de l'œuvre et, ensuite, son implémentation qui assure sa fonctionnalité. Par ailleurs, Goodman fait la précision suivante : « Spontanément, on pourrait supposer en outre que si la réalisation peut avoir lieu sans l'implémentation, l'implémentation ne peut jamais avoir lieu sans la réalisation ; car comment ce qui n'est pas encore fait peut-il être implémenté ? »² Ceci nous amène à penser que si la fonctionnalité de l'œuvre n'est pas une condition nécessaire au statut de l'œuvre d'art, elle demeure néanmoins un paramètre ou un phénomène dont il faut tenir compte. Pour mesurer l'impact de la fonctionnalité de l'œuvre d'art sur son statut, on pourrait se poser la question suivante : *Une œuvre d'art est-elle une œuvre d'art si elle n'est pas vue ?* Cette question est extrêmement intéressante, car elle suggère, selon nous, que l'œuvre d'art possède un *principe de latence*, qui se situe entre le moment où l'œuvre est créée et le moment où l'œuvre est activée par le regard d'autrui :

« Comme je le remarquais en commençant, une partie du problème réside en ceci que l'on ne pose pas la bonne question — en ceci qu'on ne reconnaît pas qu'une chose peut fonctionner comme œuvre d'art à certains moments et pas à d'autres. Dans les cas cruciaux, la vraie question n'est

¹ N. GOODMAN (1996). *L'art en théorie et en action*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris : Éditions de l'Éclat, p. 54.

² *Ibid*, p. 57.

pas : *Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ?*, mais : *Quand un objet est-il une œuvre d'art ?* — ou plus brièvement, comme dans mon titre, *Quand y a-t-il art ?* Ma réponse est que tout comme un objet peut être un symbole [...] à certains moments et dans certaines circonstances et non à d'autres, de même un objet peut être une œuvre d'art à certains moments et non à d'autres. En effet, c'est précisément en vertu du fait qu'il fonctionne comme symbole d'une certaine manière qu'un objet devient, quand il fonctionne ainsi, une œuvre d'art. »¹

Si pour Goodman la fonctionnalité de l'œuvre d'art est conditionnelle à son statut, nous pensons plutôt que la fonctionnalité de l'œuvre d'art renvoie à la nécessité du mouvement engendré par les différents rapports que l'œuvre d'art entretient avec le monde, avec le sens et enfin, avec le temps. De telle sorte qu'une œuvre d'art qui n'est pas vue ne cesse pas pour autant d'être une œuvre d'art. Certes, la fonctionnalité de l'œuvre est touchée dans un tel cas, mais pas son statut ontologique. Néanmoins, cela fait apparaître l'importance du réseau interrelationnel que l'œuvre d'art entretient avec le monde puisque l'œuvre d'art qui s'exclue du monde est une œuvre d'art qui ne remplit pas sa fonction (ou pour reprendre le terme de Goodman, qui n'est pas implémentée) et qui, conséquemment, n'est pas nourrie par un réseau de significations. C'est donc surtout le sens de l'œuvre d'art qui est affecté dans ce cas. Enfin et surtout, le *principe de latence* permet de concevoir l'œuvre d'art comme quelque chose qui n'est pas fixe, mais qui se meut constamment. Selon nous, la question de Goodman à savoir *Quand y a-t-il art ?* permet de saisir l'importance du mouvement de l'œuvre d'art par rapport au monde, par rapport au sens, mais surtout par rapport au temps puisque *quand* suggère un moment, une temporalité.

3.1.4 L'œuvre d'art et son rapport au temps

La troisième et dernière analyse que l'on puisse faire au sujet de l'œuvre d'art consiste à reconnaître qu'elle possède un rapport au temps, comme nous venons de le mentionner, et de manière plus vaste, un rapport à l'histoire. Le rapport que l'œuvre d'art entretient avec le

¹ N. GOODMAN (1988). « Quand y a-t-il art ? », traduit et présenté par D. LORIES (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris : Méridiens Klincksieck, p. 206.

temps est peut-être aussi celui qui illustre le plus efficacement l'idée de la nécessité du mouvement de l'œuvre d'art. Par exemple, lorsque nous nous retrouvons devant une œuvre de Giotto, nous sommes directement confrontés au temps qui nous sépare (quelque sept cents ans). Nous constatons — malgré l'appréciation esthétique que nous pouvons en faire — combien les codes esthétiques ne sont plus les mêmes.

Ceci nous permet de saisir du même coup la relativité des critères esthétiques qui sont propres à chaque époque. C'est d'ailleurs pourquoi l'appréciation de l'œuvre d'art, à travers l'expérience esthétique, passe par une certaine compréhension qui demande une mobilisation des connaissances de celui qui regarde, comme le note Rochlitz : « La compréhension d'une œuvre d'art n'est pas automatique. Elle demande un effort de contextualisation et d'interprétation. »¹ La célèbre remarque de Henrich Wölfflin selon laquelle « tout n'est pas possible à n'importe quel moment » est finalement extrêmement révélatrice du lien étroit que l'art entretient avec son époque. L'art, et plus largement, la culture sont, selon nous, des indices de l'état d'une société, à un moment donné. L'art contemporain est intéressant à analyser dans la mesure où il semble exprimer un état particulier propre à notre époque. Rochlitz a été amené à observer par ailleurs l'effet des avant-gardes et le rôle que ces derniers tiennent dans un contexte historico-social :

« l'art a une affinité particulière avec les pathologies de son époque. [...] La signification qui n'est pas encore publiquement reconnue apparaît elle-même sous les traits d'une réalité pathologique, jusqu'à ce qu'elle soit intégrée au langage commun ; identifié à la pathologie qu'il met en évidence, l'artiste novateur apparaît d'abord comme un malade, un fou, un pervers, un être déviant, un provocateur. C'est toujours une cécité particulière des langages communs qui est visée par une œuvre d'art novatrice et qui, de ce fait, compte dans l'histoire des arts. »²

¹ R. ROCHLITZ (2004). « Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art », J-P COMETTI (dir.), *Les définitions de l'art*, Bruxelles : La Lettre Volée, p. 162.

² R. ROCHLITZ (1992). « Dans le flou artistique : éléments d'une théorie de la rationalité esthétique », C. BOUCHINDHOMME et R. ROCHLITZ (dir.), *L'art sans compas : redéfinitions de l'esthétique*, Paris : Éditions du Cerf, p. 238.

Lorsqu'on fait référence à la crise de l'art, peut-on penser que l'on a affaire justement à une *réalité pathologique* qui continue de nous échapper encore aujourd'hui ?

Le fait que nous soyons des participants de cette réalité nous rend la tâche pratiquement insurmontable puisque nous ne possédons pas le recul nécessaire pour juger des productions artistiques actuelles : « Plus on se rapproche de notre époque, plus il devient difficile, inévitablement, de distinguer les modes éphémères des réalisations durables. »¹ Le rapport que l'art entretient à l'histoire a donc ceci de particulier qu'il nous échappe dans la mesure du présent. Pourtant, le rapport au temps est inévitable et même nécessaire puisqu'il participe également au fondement du statut de l'œuvre d'art. C'est-à-dire que lorsqu'une œuvre est reconnue comme telle (par le processus de reconnaissance), elle acquiert la possibilité d'accéder à l'Histoire. De telle sorte que le temps exerce une certaine autorité sur le statut de l'œuvre d'art :

« [...] il n'existe pas de rétrogradation esthétique radicale. Tout au plus peut-on observer des désaffectations ou des changements de statut par suite d'identification d'un faux ou d'une "œuvre d'atelier", par suite de destructions accidentelles ou criminelles visant, à travers les œuvres, les pouvoirs sacrés ou séculiers dont elles sont l'emblème. Même alors, à travers les reproductions et les commentaires, l'œuvre peut continuer à exister dans la mémoire des hommes. »²

On peut finalement conclure que le temps se présente un peu comme l'épreuve ultime de l'œuvre d'art : elle doit s'y ancrer et y résister. À ce sujet, l'art contemporain soulève énormément de questions puisqu'il tend à créer un art qui échappe aux conventions, qui échappe à la conservation et qui, conséquemment, risque de tomber dans l'oubli. De plus, les productions artistiques de l'art contemporain sont tellement nombreuses et éclatées qu'on peut se demander ce que la postérité arrivera à conserver.

¹ E. GOMBRICH (2006). *Histoire de l'art*, [s.l.] : Phaidon, p. 466.

² R. ROCHLITZ (2004). « Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art », J-P COMETTI (dir.), *Les définitions de l'art*, Bruxelles : La Lettre Volée, p. 166.

3.1.5 Défaillances relationnelles dans l'art contemporain

Lorsqu'on analyse les symptômes de la crise de l'art (comme nous l'avons fait dans le chapitre précédent), on remarque que ce qui a été profondément brisé ou affecté du moins, ce sont les relations entre les différentes articulations du monde de l'art : toutes semblent déficientes. On ne peut pas dire que le monde de l'art actuel se développe dans un état harmonieux. Le régime de singularité, dont nous avons présenté les particularités, semble être l'une des causes du problème. Le profond malaise et l'incompréhension actuels qui se font sentir dans le monde de l'art sont largement tributaires de ce que les œuvres sont trop souvent des objets narcissiques et parfois purement utilitaires qui ont perdu leur autonomie de pouvoir signifier quelque chose par elle-même. Ce ne sont plus vraiment des objets qui sont dignes d'intérêt que les justifications qui les accompagnent ou pour aller plus loin, que les individus eux-mêmes. Or, si une œuvre d'art a foncièrement besoin d'explications pour être reconnue comme telle, c'est peut-être qu'elle ne possède pas les qualités suffisantes pour attirer l'attention d'autrui. Il faudrait pouvoir discerner l'œuvre d'art qui a quelque chose à dire (qui est autonome, car signifiante en soi) — c'est-à-dire à partager — de l'œuvre d'art qui n'est qu'à propos d'elle-même (qui est hétéronome, car elle nécessite des explications pour être reconnue en tant qu'œuvre d'art). Le narcissisme peut (devrait, en tout cas) se suffire à lui-même. Qu'arrive-t-il, en revanche, lorsque des œuvres narcissiques ou dont la présence est purement utilitaire prennent place dans les institutions (musée et galeries), ces lieux à grande visibilité ? Le public est frustré. Pas simplement frustré de ne pas comprendre (car il est vrai que certaines productions méritent bel et bien une attention, mais qu'elles demandent également une compréhension culturelle plus soutenue), mais frustré aussi de se retrouver parfois pris en otage devant des œuvres qui réclament leur attention pour simplement réclamer leur attention, de manière égoïste...

Notre société alimente le narcissisme, elle exhibe des singularités et le monde de l'art ne semble pas y échapper. Il s'agit bien entendu d'une observation tirée à l'aide de notre analyse interrelationnelle de l'œuvre d'art. Si l'art est représentatif de certaines valeurs

sociales, alors il y a de quoi se questionner sérieusement sur notre société, notre culture et notre rapport à autrui lorsqu'on observe et qu'on analyse ce qui se passe dans l'art contemporain. La question qu'on doit se poser est la suivante : comment se fait-il que nous accordions autant d'importance à l'art contemporain dans notre société ? L'art contemporain est sans doute un magnifique sujet d'étude sur notre société et les valeurs qui l'animent, car il semble mettre en évidence des maux qui sont les nôtres. Toutefois plutôt que de réfléchir attentivement à la réalité pathologique dans laquelle nous sommes enfermés, notre société semble l'encenser, sans se poser de questions ou encore en justifiant l'injustifiable. La quête de sens dans laquelle nous ne semblons pas être sortis — et qui est propre à l'effondrement des repères — nous concerne tous, les artistes y compris, bien évidemment. Pourquoi y échapperait-il d'ailleurs ? L'art contemporain semble exposer une multitude de quêtes de sens, individuelles, singulières et un besoin manifeste de se tailler une place dans le monde, d'être reconnu. Ce qui est pernicieux actuellement, c'est l'accueil que nous faisons à certaines œuvres dans le domaine public. L'art contemporain semble se transformer parfois en art du voyeurisme. Cela concorde d'ailleurs à merveille avec les valeurs qui animent la société du spectacle qui est la nôtre et qui passe, entre autres, par l'explosion de l'utilisation des réseaux sociaux (phénomène qui est devenue presque aussi insipide que ridicule). Nous évoluons dans une société du divertissement, chose que le monde de l'art officiel exploite abondamment... Ces conditions seraient-elles à l'origine d'un manque flagrant de discernement à l'époque actuelle ? En art contemporain, le fait semble évident : serions-nous en train de nous laisser charmer par des paroles éloquentes et pourtant vides de sens ? La raison aurait dû exiger que certains objets n'appartiennent jamais au domaine de l'art. Le sens qui guidait l'art et le sens qui guidait l'homme semblent avoir été perdus possiblement en même temps. L'art contemporain : voilà l'illustration du désenchantement parvenu à son apogée.

3.1.6 Définition de l'œuvre d'art

Probablement à cause de sa nature insaisissable, on a associé à l'œuvre d'art un genre d'aura mystique. Probablement aussi en raison de l'idée traditionnelle que nous avons de l'art,

c'est-à-dire quelque chose qui fait du *beau*, nous avons été aveugles de ce qu'il faisait d'autre : mettre en relation. L'art contemporain, en mettant en échec les normes traditionnelles de l'esthétique, nous a certainement obligés à revenir aux fondements de l'art et à nous questionner par rapport à son rôle et par rapport à son sens. C'est ainsi que nous avons constaté, lors de nos recherches, que ce qui fait la grandeur de l'art, de tous les temps, c'est le fait que l'art est, non pas mystique, justement, mais fondamentalement humain. L'art émerge de la conscience humaine et rien que pour ça, il devient mystérieux et infiniment complexe. Vouloir saisir l'art, c'est vouloir saisir un peu l'autre, un peu soi-même. Et quand on regarde l'art dans son ensemble, un essai (et parfois on y arrive) de saisir ce que *nous* sommes. La définition la plus juste de l'œuvre d'art à laquelle nous pouvons nous accorder finalement est celle développée par Rochlitz : « Toute œuvre d'art se situe à l'intersection d'une matérialité (et serait-ce celle, contingente, de l'occurrence d'un texte), d'une articulation symbolique prétendant à l'intelligibilité et à l'exemplarité intersubjective, et d'une subjectivité irréductiblement individuelle. »¹ Selon nous, cette définition est celle qui rejoint le plus nos préoccupations concernant la nature des relations qu'entretient l'œuvre d'art avec le monde, avec le sens et avec le temps. Par ailleurs, l'idée d'intersection nous semble intéressante puisqu'elle fait apparaître justement le fait qu'une œuvre d'art ne peut être définie seulement à partir d'elle-même ou d'un seul de ses aspects, mais qu'elle nécessite autre chose. Il ne faudrait donc pas que l'art contemporain oublie cette nécessité par laquelle l'art procède. Longtemps, l'art a été un genre de ciment social, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui puisqu'on observe que les mondes de l'art sont de plus en plus isolés. À ce sujet, le travail que Nathalie Heinich a réalisé à travers les années est éloquent, elle qui tente de faire des ponts entre ces mondes isolés :

« Et puis, je me dis que c'est peut-être ça, mon livre, mon travail en général : de mettre en relation, par les mots, des mondes qui ne se fréquentent pas, qui ne se connaissent que par ouï-dire, des paradigmes qui s'excluent, des gens qui ne se parlent pas ; et de faire du tissu, par le travail

¹ R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 80.

de la pensée, dans les trous, les trous entre les réseaux que parcourent ceux qui sont dans les réseaux — et pas entre. »¹

Cette nécessité de mettre en relation témoignerait-elle de l'hétéronomie de l'art contemporain ? L'art qui ne parvient plus à faire du sens sans l'intervention du discours explicatif est-il réellement encore de l'art...? On doit reconnaître les difficultés que cela représente pour le jugement critique et sur la possibilité de développer une rationalité en esthétique.

3.2 EXPÉRIENCE, JUGEMENT ET RATIONALITÉ ESTHÉTIQUES

Comme nous l'avons démontré tout au long de ce mémoire, face à la crise de l'art, la question de la reconnaissance de l'œuvre d'art est devenue extrêmement complexe puisque tout, à parement, peut être de l'art. Cette situation entraîne plusieurs problèmes notamment au niveau du jugement critique. En effet, il semble difficile d'établir un certain consensus sur la manière dont il convient désormais de juger d'une œuvre d'art. Actuellement, le problème majeur est qu'en l'absence de repères, on a conféré, semblerait-il, un pouvoir énorme à l'artiste en matière de jugement critique. Devant l'exigence de justifier son propre travail et devant l'importance que le monde de l'art accorde à la démarche artistique plutôt qu'à l'objet lui-même, on assiste à ce qu'on pourrait appeler la *subversion de la raison*. Celle-ci consiste à maîtriser le langage, à jouer avec les arguments et enfin, à distordre la raison dans le but de faire reconnaître légitimement un objet ou une démarche comme de l'art. À défaut de sens donc, l'art contemporain semble produire parfois des non-sens. Mais cette subversion passe le plus souvent inaperçue dans un contexte où les repères n'existent plus et où le sens est à refaire. C'est pourquoi nous souhaitons discuter de l'idée d'une *rationalité esthétique* qui constitue un enjeu intéressant — voir un projet nécessaire — dans le contexte de la crise de l'art contemporain. Nous nous appuyerons sur les écrits de Rainer Rochlitz puisque le travail de ce dernier constitue une référence incontournable en matière de rationalité esthétique.

¹ N. HEINICH (2003). *Face à l'art contemporain : lettre à un commissaire*, Paris : L'Échoppe, p. 13.

Mais avant d'aller plus loin, et étant donné que la rationalité esthétique se présente comme l'exercice du jugement critique et de la raison, il sera nécessaire d'analyser, d'abord et avant tout, les relations qui prévalent avant toute possibilité de jugement. C'est pourquoi nous nous intéressons à l'expérience esthétique puisque celle-ci se présente comme le moteur premier du jugement esthétique. Ensuite, nous allons exposer en quoi le jugement est affecté dans le contexte de la crise de l'art et plus précisément, en *régime de singularité* tel que le décrit Nathalie Heinich. Ceci nous permettra de démontrer en quoi il apparaît de plus en plus nécessaire de développer une rationalité esthétique à l'époque actuelle.

3.2.1 L'expérience esthétique

« *Tout*, en effet, peut faire l'objet d'une expérience esthétique, gratifiante ou décevante. Tout ce qui peut être perçu ou compris par un être doué de sens et d'intelligence peut, dans certaines conditions, entrer dans l'expérience esthétique. »

R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 29.

S'il est vrai que « l'esthétique a perpétué cette tradition qui consiste à étudier un type d'expérience pouvant concerner des objets naturels aussi bien que des objets créés »¹, ce qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire, c'est plutôt l'idée qu'un objet issu d'une intentionnalité artistique possède une prétention artistique et qu'il exige, par conséquent, la reconnaissance d'autrui. C'est pourquoi nous allons discuter de l'expérience esthétique dans un cadre strictement *artistique*² puisque, comme le rappelle Rochlitz : « l'objet naturel ne relève d'aucune intentionnalité, ni à une interprétation ni à l'évaluation d'une réussite ou d'un échec. »³ Le but est donc d'analyser comment fonctionne l'expérience esthétique et comment celle-ci s'inscrit dans le monde de l'art. Premièrement, pour qu'une expérience esthétique ait lieu, il faut d'abord qu'un artiste réalise/exécute un objet avec l'intention que cet objet soit

¹ T. BINKLEY (1977). « "Pièce" : contre l'esthétique », G. GENETTE (1992). *Esthétique et poétique : textes réunis et présentés par Gérard Genette*, Paris : Éditions du Seuil, p. 41.

² C'est-à-dire que nous n'aborderons pas les expériences esthétiques fortuites qui concernent des objets naturels.

³ R. ROCHLITZ (2004). « Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art », J-P COMETTI (dir.), *Les définitions de l'art*, Bruxelles : La Lettre Volée, p. 161.

reconnu par autrui (public/récepteur) comme une œuvre d'art. Deuxièmement, l'expérience esthétique se décline en deux types d'attitudes : elle peut être passive ou active. Elle sera passive dans la mesure où le récepteur se laisse envahir par les sensations que lui procure l'œuvre et elle sera active dans la mesure où le récepteur interagit de manière cognitive avec l'œuvre.

Comme nous en avons discuté plus tôt, dans le cas de l'œuvre d'art, sa *fonctionnalité* dépend nécessairement de ce que celle-ci soit activée par le regard d'autrui, comme le mentionne Nelson Goodman : « Pour fonctionner, le roman doit être publié d'une façon ou d'une autre, la toile doit être montrée publiquement ou en privé, la pièce représentée devant un public. »¹ On peut donc en déduire que la caractéristique première de l'expérience esthétique est qu'elle agit directement sur la fonctionnalité (le sens) de l'œuvre d'art². En effet, l'expérience esthétique constitue ce moment où l'œuvre acquiert son sens, par la relation que celle-ci déploie lorsqu'elle entre en contact avec le regard d'autrui : « Pour qu'un artefact soit considéré comme de l'art, il faut que l'œuvre soit activée, comprise et reconnue comme telle. »³ Si l'œuvre n'est pas activée, celle-ci n'est qu'une « coquille », pour reprendre l'expression de Rochlitz. Même s'il existe de nombreuses nuances quant aux théories de l'expérience esthétique, il demeure difficile de réfléchir celle-ci autrement que comme nécessaire à la réalisation pleine et entière de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art accède donc *pleinement* au monde grâce à l'expérience esthétique. Dans cette optique, nous allons nous efforcer de distinguer les deux attitudes de l'expérience esthétique (passive et active) et de démontrer comment celles-ci agissent sur l'œuvre et le récepteur. Pour terminer, nous allons aborder l'expérience esthétique dans le cadre de la crise de l'art contemporain afin de voir comment celle-ci a changé et dans quelle mesure cela a modifié la relation entre l'artiste, l'œuvre et le récepteur.

¹ N. GOODMAN (1996). *L'art en théorie et en action*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris : Éditions de l'Éclat, p. 54.

² Cf. 3.1.3 L'œuvre d'art et son rapport au sens, p. 49-51.

³ R. ROCHLITZ (2004). « Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art », Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les définitions de l'art*, Bruxelles : La Lettre Volée, p. 161.

3.2.2 L'expérience esthétique passive

L'expérience esthétique passive ou profane est celle qui est à la portée de tous. Rochlitz parle d'expérience esthétique « primitive » en ce sens que « nous sommes *affectés* par elle. »¹ Celle-ci surgit lorsque le récepteur est confronté à l'œuvre. Elle ne nécessite pas de connaissance particulière et elle repose sur la simple réception de l'objet en tant qu'œuvre d'art. La réception passive suppose donc, au moins, une reconnaissance *a priori* de l'objet en tant qu'il appartient au monde de l'art. L'attitude passive laisse le récepteur confronté à ses propres sentiments et à ce que lui inspire l'objet qu'il contemple. En cela, ce genre d'expérience esthétique est idiosyncrasique et ne réclame aucune justification spécifique. En contrepartie, cette expérience esthétique est probablement la moins satisfaisante, car elle ne permet pas de saisir tout le contenu signifiant de l'œuvre. C'est souvent ce genre d'expérience qui engendre aussi le plus de frustrations, faute d'avoir compris ce que l'œuvre a à exprimer et qui entraîne aussi le plus souvent des préjugés par rapport à l'art (cette frustration est par ailleurs une réaction typique largement répandue face à un grand nombre de productions de l'art contemporain, mais nous y reviendrons plus tard). Dû aux caractères très impulsif et subjectif associés à l'expérience esthétique passive, il est couramment admis que celle-ci est donc de moindre importance. À ce sujet, il apparaît nécessaire de faire deux remarques : d'abord, mettre au second plan l'expérience esthétique passive, c'est nier qu'elle constitue, pour une large majorité de gens, la première approche et parfois la seule approche de l'œuvre d'art. Dénigrer, de quelque manière que ce soit, l'expérience esthétique passive, c'est couper court à la possibilité de dialogue qu'il y a entre l'œuvre et le récepteur. Car il ne faut pas oublier que l'œuvre d'art demeure avant tout un objet symbolique qui contient une ou des significations et que, par conséquent, l'œuvre d'art doit être intelligible puisqu'elle constitue une forme de langage implicite. C'est en cela que l'œuvre a besoin de l'autre pour se réaliser pleinement.

¹ R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 29.

L'expérience esthétique, dans tous les cas, doit contenir au moins la *possibilité* de vaciller entre une attitude passive et une attitude active. Comme le décrit Nelson Goodman : « les œuvres fonctionnent en interagissant avec la totalité de notre expérience et de nos processus cognitifs dans le progrès continu de notre compréhension. »¹ Cette manière de concevoir le déroulement de l'expérience esthétique suppose donc une flexibilité ou en tout cas la possibilité d'aiguiser sa compréhension en fonction d'un certain nombre de facteurs. L'importance de cette possibilité dans le cadre de l'expérience esthétique est non négligeable, car elle signifie que le récepteur possède une *liberté* face à l'œuvre. Ce qui nous amène à la seconde remarque qui concerne l'aspect intrinsèquement subjectif de l'art : L'œuvre est le produit d'une subjectivité (celle d'un artiste) qui, par l'expérience esthétique, en rencontre une autre. La question à se poser est la suivante : en quoi la subjectivité de l'artiste serait-elle supérieure à celle du récepteur ? À la limite, l'artiste en connaît nécessairement plus que le récepteur sur les raisons qui constituent l'œuvre qui est la sienne, mais ces raisons lui appartiennent et elles ne sauraient fonder à elles seules le statut de l'œuvre d'art. D'où le fait qu'une œuvre d'art appelle à la reconnaissance d'autrui (comme nous l'avons vu plus tôt). Ainsi, il faut reconnaître que ce que fait l'œuvre d'art, *a priori*, c'est suggérer... L'art est une invitation à connaître : à travers l'expérience esthétique, l'œuvre d'art suggère différentes sensations qui font jaillir des idées. L'art, en tant que produit de l'imagination, possède cette capacité de suggestion. Si l'art ne suggère pas, mais impose, il perd sa qualité d'être essentiellement interrelationnelle. L'œuvre d'art est significative dans la rencontre (entre deux subjectivités) qu'elle produit et son principal pouvoir est de créer un espace de liberté — l'expérience esthétique — qui contient la possibilité de connaître. En ce sens, l'expérience esthétique passive est une sorte de tremplin (un passage obligé) vers l'expérience esthétique active.

¹ N. GOODMAN (1996). *L'art en théorie et en action*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris : Éditions de l'Éclat, p. 107.

3.2.3 L'expérience esthétique active

L'expérience esthétique active ou connaissante est celle qui implique une forme de dialogue cognitif entre le récepteur et l'œuvre, c'est-à-dire que le récepteur ne se laissera pas submerger par l'œuvre, mais cherchera à comprendre de quoi il s'agit. Chez Rochlitz, « “comprendre” une œuvre d'art n'est donc pas seulement observer un ensemble plus ou moins structuré de propriétés, mais saisir sur quoi l'œuvre attire notre attention et en quoi ses traits sont significatifs et remarquables. »¹ À ce sujet, il est important de retenir le fait que l'œuvre a la capacité d'attirer notre attention. Cette qualité est fondamentale dans le cadre de l'expérience esthétique puisqu'une œuvre qui attire notre attention, que ce soit de manière positive ou négative, contient une possibilité plus grande d'influencer l'attitude du récepteur dans le cadre de l'expérience esthétique. Si l'œuvre ne donne pas envie d'en savoir plus à son sujet, de comprendre de quoi il s'agit, il y a peu de chance de faire naître par la suite une expérience esthétique active. Ce qu'il faut retenir finalement c'est que l'expérience active demande un effort supplémentaire de la part du récepteur. Celui-ci doit non seulement faire preuve d'une ouverture d'esprit, en ce qu'il doit considérer l'œuvre comme ayant quelque chose à dire indépendamment de ses propres considérations idiosyncrasiques, mais il doit, en plus, mettre à contribution son bagage de connaissances. De sorte que, « le savoir historique ou sociologique, la connaissance d'une culture ou des avancées techniques d'un art modifient notre regard sur les œuvres. »² Contrairement à l'expérience esthétique passive, qui se produit davantage au niveau des sensations, l'expérience esthétique active est davantage cognitive. En effet, ce que fait l'expérience esthétique active, c'est de créer un lien de réciprocité entre le récepteur, l'artiste et l'objet contemplé. Cette volonté objective du récepteur, de saisir ce que l'artiste a à dire par l'intermédiaire de l'œuvre, est ce qui mène vers une rationalité esthétique. Comme le rappelle Rochlitz : « Toute expérience esthétique n'aboutit évidemment pas à un débat, mais l'échange à ce propos est toujours possible, fréquemment un besoin, et toujours nécessaire lorsque nous cherchons à élucider nos divergences esthétiques sans nous résigner à

¹ R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 125.

² *Ibid*, p. 118.

expliquer les penchants de chacun. »¹ Encore une fois, l'idée de *possibilité* est, en ce sens, inséparable de l'expérience esthétique puisqu'elle est synonyme de choix et de liberté pour celui qui contemple l'œuvre : ou bien il se laisse submerger de manière passive par l'œuvre ou bien il cherche à saisir ce que l'œuvre a à dire et engage un dialogue avec celle-ci.

3.2.4 L'expérience esthétique dans le cadre de l'art contemporain

Dans l'art contemporain, la liberté du récepteur face aux œuvres est souvent bien mince. Les œuvres actuelles imposent souvent un seul sens — celui de l'artiste — qui n'est pas donné a priori par l'objet d'art lui-même, mais plutôt par le texte ou l'idée qui l'accompagne a posteriori. L'art contemporain rend ainsi l'expérience esthétique de plus en plus complexe. Pourtant, il ne faut pas oublier que l'œuvre d'art est un objet symbolique, c'est-à-dire qu'il contient un ou des sens, et qu'il dépend de l'autre pour fonctionner. Cependant, l'art contemporain brise tellement les normes de reconnaissance et d'interprétation que, dans certains cas, il est même impossible pour le récepteur de reconnaître qu'il a affaire à une œuvre d'art. Je travaille personnellement (et depuis plusieurs années) dans un musée des beaux-arts et il m'est arrivé fréquemment, lors de la période de montage d'une exposition, de me faire demander par des visiteurs si tel ou tel objet faisait partie de l'exposition ou s'il ne s'agissait pas d'un objet relatif au montage technique lui-même. Il arrive aussi que des visiteurs ressortent un peu confus d'une exposition et demandent s'il est « normal » que tel objet soit présent dans la salle d'exposition ou s'il ne s'agirait pas d'un oubli de l'équipe technique. Les anecdotes de ce genre sont extrêmement courantes et elles illustrent combien il est difficile de discerner ce qui est une œuvre d'art de ce qui n'en est pas une. Si l'on revient par exemple à la théorie institutionnelle de l'art qui accorde une place particulièrement importante au contexte d'exposition de l'œuvre d'art, il faut reconnaître que certains objets vont tellement à l'encontre de ce qui est généralement admis comme de l'art que le contexte

¹ R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 32.

lui-même, c'est-à-dire l'exposition explicite d'un objet dans un musée par exemple, ne parvient plus à rendre crédible l'œuvre d'art ou seulement, à la faire reconnaître comme telle.

Si la rationalité esthétique devient un projet de plus en plus pertinent pour l'esthétique contemporaine, c'est qu'elle est devenue une méthode nécessaire pour appréhender les œuvres d'art. Dans sa lettre *Face à l'art contemporain*, Nathalie Heinich raconte son expérience lors d'une exposition et le malaise esthétique qui est celui éprouvé par une large majorité de gens face à l'art contemporain :

« C'est qu'à simplement regarder les objets, les images, on ne voit rien. S'il n'y a pas quelqu'un pour nous prendre par la main, l'objet en lui-même n'est que l'enveloppe de ce qu'il est. Une enveloppe qu'on prend pour la lettre, alors on ne pense même pas à l'ouvrir, on la regarde en attendant que du sens ou de l'émotion se dessinent... et rien. Jusqu'à ce qu'on comprenne qu'il y a quelque chose à ouvrir. Mais pour comprendre ça, il faut quelqu'un. Et que découvre-t-on alors, une fois que quelqu'un nous a ouvert l'enveloppe ? Non pas d'autres objets, d'autres images, non pas même des idées ou des sens à y accrocher — mais d'autres quelqu'uns. Tout un monde de quelqu'uns. »¹

Heinich ne montre-t-elle pas ainsi combien l'art est essentiellement interrelationnel ? Pourtant, le mode d'emploi usuel est parfois nettement insuffisant pour parvenir à une expérience esthétique et révéler ce que l'art a de merveilleux à offrir. Comme le mentionne Heinich, c'est sans doute d'ailleurs un des grands paradoxes de l'art contemporain : « cet art qui a tant élargi les frontières de l'art n'est accessible qu'à ceux qui ont réussi à entrer dans ce monde aux frontières bien délimitées [...] »² C'est un paradoxe qui a d'ailleurs pour effet d'engendrer énormément de frustrations face à l'art contemporain en plus de constituer un non-sens pour ce que l'œuvre représente : c'est-à-dire un objet symbolique qui acquiert son sens dans la relation qu'il crée à travers l'expérience esthétique. Comme le rappelle si bien Henri Barras, historien de l'art et ancien directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, « [...] l'art est un langage et [ses] codes reconnaissables et identifiables sont nécessaires pour assurer la

¹ N. HEINICH (2003). *Face à l'art contemporain : lettre à un commissaire*, Paris : L'Échoppe, p. 8.

² *Ibid*, p. 11.

communication. »¹ Barras poursuit cette réflexion d'une remarque sur l'art contemporain : « les artistes ne se soucient plus de plaire au plus grand nombre, ce qui est bien pour l'avancement des idées et de la science, mais au détriment de l'art comme langage. »² Puisque l'œuvre est un objet symbolique devant nécessairement posséder une signification, naturellement, on la cherche. Ce qui ajoute à la frustration de plusieurs, c'est que très peu d'efforts sont mis de l'avant pour que le récepteur qui, par définition, est celui qui *reçoit*, puisse parvenir à une expérience esthétique en entrant en contact avec l'art contemporain. Pour finir, Heineich remarque :

« On constate ainsi à quel point l'art contemporain forme aujourd'hui un monde hautement spécialisé, un univers autarcique, renvoyant à une tradition si spécifique qu'elle n'est accessible qu'à un petit nombre de connaisseurs-experts, bien loin des attentes à la fois esthétiques et éthiques du grand public, bien loin aussi de l'exigence d'universalité qui structure le sens commun de l'art. »³

En somme, l'éclatement des repères esthétiques rend l'expérience esthétique de plus en plus complexe, car les normes mêmes de reconnaissance de l'œuvre d'art en tant qu'objet symbolique sont brouillées. Il est donc de plus en plus difficile d'accéder à la signification de l'œuvre qui ne devient intelligible que pour une élite spécifique. N'y a-t-il pas là quelque chose de profondément incohérent, en effet, dans la perspective d'un art qui cherchait à abolir les frontières en tout genre ?

¹ H. BARRAS (2007). *De l'art cuit à l'art cru : aux sources de la création*, Montréal : Les Impatients, p. 55.

² *Ibid*, p. 55.

³ N. HEINICH (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de minuit, p. 303.

3.2.5 La rationalité esthétique dans l'expérience esthétique

« Un mystère inarticulé n'est qu'un sentiment obscur, et s'il existe un moyen d'approcher le mystère, c'est bien l'explication et la justification de ce que l'on perçoit et de ce que l'on éprouve, de ce que l'on peut comprendre et analyser. »

R. ROCHLITZ (1992). « Dans le flou artistique : éléments d'une théorie de la rationalité esthétique », C. BOUCHINDHOMME et R. ROCHLITZ (dir.), *L'art sans compas : redéfinitions de l'esthétique*, Paris : Éditions du Cerf, p. 210.

Nous avons reconnu l'importance de l'expérience esthétique pour le jugement critique. L'œuvre d'art, en tant qu'objet signifiant, requiert pour accéder au monde d'être vue, au moins (expérience esthétique passive) et ensuite, éventuellement, d'être comprise (expérience esthétique active). On retient donc que l'œuvre d'art possède une prétention à la reconnaissance et conséquemment, qu'elle réclame une interprétation, un jugement :

« Dès lors que nous éprouvons un plaisir artistique, nous excédons le domaine des sensations privées qui relèvent de l'agrément. Car ce plaisir implique une reconnaissance d'une prétention justifiable ; lorsqu'on trouve une œuvre d'art belle ou réussie, c'est toujours au nom de raisons. Ce qui semble pouvoir être sauvé de l'esthétique kantienne, c'est la notion d'un lien normatif entre personnes qui perçoivent les raisons pour lesquelles une œuvre prétend être réussie esthétiquement ; elle comporte une nécessité intersubjective que désigne le qualificatif de "beau" ou de "réussi" employé à bon escient comme jugement esthétique. »¹

Toutefois, l'idée d'une rationalité (objectivité) appliquée au domaine de l'esthétique (subjectivité) semble poser problème a priori. C'est pourquoi, rappelons-le, Rochlitz définit la rationalité esthétique avec une certaine prudence :

« Sans chercher à *réduire* l'art dans son ensemble à une forme quelconque de la raison, la formule de la *rationalité esthétique* vise plutôt à cerner la caractéristique des œuvres d'art d'exiger une reconnaissance de leur

¹ R. ROCHLITZ (1994). *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, p. 51.

ambition et de leur degré de réussite, d'être susceptible de critique et de justification argumentée. »¹

Loin de nier le caractère subjectif de l'expérience esthétique, la rationalité esthétique suggère plutôt que le récepteur est disposé à défendre les raisons qui sont sous-jacentes à ses sentiments ou à ses impressions par rapport à l'œuvre qu'il contemple. Conséquemment, on comprendra que la rationalité esthétique devient opérante uniquement par le biais d'une expérience esthétique active. Quant à la spécificité de la rationalité esthétique, elle se situe à deux niveaux : elle réside d'abord dans la volonté du récepteur de saisir le réel propos de l'œuvre et en quoi celle-ci est signifiante *en tant qu'œuvre d'art* ; et elle s'inscrit dans une démarche d'échange où le récepteur met à l'épreuve ses jugements esthétiques avec autrui. C'est ce que Rochlitz nomme *l'intersubjectivité* :

« Si je prétends donc, en tant que sujet, à une portée plus que subjective de mes appréciations, c'est que j'ai des *raisons* de penser qu'elle est défendable jusqu'à nouvel ordre. Mais je sais aussi qu'elle doit éventuellement admettre d'autres points de vue argumentés qui tiendraient compte d'aspects négligés par moi, d'intérêts et de considérations que j'aurais ignorés ou négligés, d'évaluations que je ne saurais anticiper. Je suis donc prêt à entrer dans un débat contradictoire visant à établir ce qu'il en est des engagements qui sont chaque fois en question. Notre vie quotidienne est structurée par de tels engagements à caractère universel. »²

Remarquons qu'ici encore on revient à la qualité essentielle de l'art qui est de mettre en relation : comme si le fait de mettre en relation, que ce soit des individus ou des idées, assurait le maintien d'une certaine harmonie du monde de l'art. C'est à travers ce partage des *raisons esthétiques*, qui sont d'abord subjectives, que réside la possibilité d'une rationalité esthétique. En somme, la rationalité esthétique vise à restituer, dans une certaine mesure, le caractère universel du jugement esthétique à travers une démarche intersubjective : « Le fait qu'un

¹ R. ROCHLITZ (1992). « Dans le flou artistique : éléments d'une théorie de la rationalité esthétique », C. BOUCHINDHOMME et R. ROCHLITZ (dir.), *L'art sans compas : redéfinitions de l'esthétique*, Paris : Éditions du Cerf, p. 203.

² R. ROCHLITZ (1994). *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, p. 126.

jugement critique soit (quasi) universellement accepté lui donne un poids que n'a pas une préférence personnelle perçue comme telle et qui n'est qu'accidentellement partagée. »¹ Cependant, dans le contexte de la crise de l'art contemporain, et particulièrement suite à la suite de Marcel Duchamp², le jugement semble s'être scindé entre le monde des critiques et le monde des artistes. Dans ce *régime de singularité* naît une *subversion de la raison* qui se traduit par une instrumentalisation de la raison. L'intérêt majeur de la véritable rationalité esthétique résiderait donc dans sa capacité à dévoiler par le pouvoir des raisons (l'intersubjectivité) les erreurs du jugement commises en régime de singularité.

3.2.6 Rationalité esthétique et rationalité instrumentale

« Une prétendue œuvre d'art dont la qualité artistique ne peut être justifiée par aucune bonne "raison" n'en est pas une. Bien entendu, tout et n'importe quoi peut toujours être justifié au nom de raisons quelconques; et de nombreux produits à prétention artistique trouvent des défenseurs prêts à invoquer des raisons pour les légitimer. »

R. ROCHLITZ (1994). *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, p. 91.

Appliquée à l'esthétique, l'idée de rationalité renvoie, comme nous l'avons vu, aux raisons intrinsèques qu'une œuvre possède et qui nous permettent de reconnaître en quoi celle-ci mérite notre attention. Quant à la rationalité instrumentale, elle est celle qui vient pallier (en quelque sorte) au manque de raisons intrinsèques. La rationalité instrumentale est celle qui s'efforce de développer des raisons extrinsèques à l'œuvre afin de nous convaincre³ que celle-ci mérite bel et bien notre attention. Il faut reconnaître qu'il y a un problème de taille lorsque nous ne sommes plus en mesure de distinguer les « bonnes » raisons de celles qui sont purement instrumentales. Il semble donc qu'en *régime de singularité*, on note parfois une

¹ R. ROCHLITZ (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard, p. 95.

² Nous avons étudié le cas de Marcel Duchamp dans la première partie de ce mémoire. Cf. 2.1 Les artistes, p. 9-18.

³ Dans le même ordre d'idées, ceci renvoie à ces œuvres qui plutôt que de suggérer au récepteur, vont s'imposer à lui, sans même le considérer. Cf. p. 54.

instrumentalisation de la raison : comme si à partir du moment où l'on était capable de trouver des raisons qui justifient une proposition artistique (n'importe lesquelles), cela contribuait largement à rendre crédible et même à élever au rang de l'art cette même proposition. Il n'y a qu'à penser, par exemple, aux boîtes de merde de Piero Manzoni¹, ou encore, au scandale qu'a provoqué John Duncan² en repoussant les limites de l'art corporel, ou plus récemment, à cette artiste australienne qui a organisé une performance artistique où elle tricotait une écharpe à même une petite balle de laine insérée dans son vagin³. Et les exemples de ce genre, il y en a des tonnes ! Ce que ces œuvres ont en commun, c'est un discours très théorique — ce qui est par ailleurs à la mode et très actuel — qui tente de justifier un délire de singularité. Lorsqu'on analyse ces discours qui servent à défendre une pratique ou une œuvre, on remarque bien souvent les paralogismes qui les constituent. Le sens commun pourtant devrait l'emporter, mais il semblerait que le culte que l'on voue à l'individu, conjugué à l'importance que nous accordons à la raison font en sorte qu'en l'absence de repères nous ne sachions plus discerner le vrai du faux. L'artiste érigé en tant qu'idole possédant la vérité absolue : voilà comment on pourrait résumer rapidement le phénomène de l'effondrement des repères dans la crise de l'art contemporain. Il faut mentionner aussi rapidement le marché de l'art, qui semble largement profiter de cette situation d'incertitude du jugement critique.

Enfin, les critiques, ces experts du monde de l'art, ne parviennent pas, bien souvent, à se mettre d'accord sur ces œuvres à caractère parfois douteux. Les caractéristiques propres au régime de singularité s'appliqueraient-elles également aux critiques ? C'est-à-dire que si chaque critique est considérée comme une singularité qui exerce son jugement indépendamment d'une communauté de critiques (le contraire finalement d'une démarche intersubjective) alors l'idée même de consensus est impossible à envisager. On se retrouve avec une multitude de jugements critiques dont les raisons appartiennent à des singularités

¹ Piero MANZONI, *Merda d'Artista*, 1961.

² John Duncan est l'auteur d'une performance artistique controversée intitulée *Blind date*. Réalisée en 1980, la performance consistait en une vasectomie suivie d'une (dernière) relation sexuelle avec un cadavre — le corps d'une femme, raconte-t-il, obtenu illégalement grâce à un homme travaillant dans les pompes funèbres, près de la frontière mexicaine. Cf. www.johnduncan.org/blind_date.html/.

³ Casey JENKINS, *Casting Off My Womb*, Performance de 28 jours, Octobre à Novembre 2013.

expertes. L'intersubjectivité, en esthétique, trouve sa pertinence en ce qu'elle réunit plusieurs experts, et donc plusieurs jugements critiques, pour faire ressortir les raisons qui apparaissent les plus justes. Or dans l'art actuel, nous semblons de plus en plus glorifier les singularités en tout genre : maintenant, même les commissaires d'exposition sont célébrés au même titre que de grands artistes.

La rationalité esthétique devrait donc apparaître comme une priorité à l'époque contemporaine. L'effondrement des repères artistiques tend à rendre l'idée de *critique* inopérante. C'est pourquoi l'idée de l'intersubjectivité, en tant que démarche critique qui implique plusieurs singularités expertes (si on peut le formuler ainsi), semble si intéressante pour retrouver une certaine harmonie dans le monde de l'art. Cela fait apparaître aussi encore l'idée que l'art est, et doit être, quelque chose de fondamentalement interrelationnel. En ce qui concerne les artistes, Henri Barras les presse à s'interroger sur leurs manières de faire de l'art :

« Peut-être suis-je d'une autre époque, mais on n'entre pas chez quelqu'un en brandissant une matraque. Or, une large part de la production artistique actuelle assomme au lieu d'éveiller, entrave au lieu de libérer. Ils oublient enfin, ces professionnels-là, que si l'art doit être perçu comme un enrichissement de l'âme, les œuvres sont la source principale de l'enchantement du monde — enfin, devraient l'être —, et les créateurs ont le devoir de retrouver en eux la vie qui bat. »¹

En fait, il n'y a rien de mal à vouloir faire passer un message dans une œuvre. Ce qui est problématique, c'est lorsqu'on arrive plus à saisir en quoi l'œuvre mérite notre attention en dehors de la théorie ou de la leçon qu'un artiste défend. Quand le récepteur n'a plus aucune marge de manœuvre devant une œuvre, quand celui-ci sent que son expérience esthétique lui échappe et dépend uniquement de la théorie d'un artiste, alors l'œuvre perd énormément de pouvoir, mais surtout d'autonomie. La liberté ne devrait pas se situer uniquement du côté de l'artiste, mais du côté du récepteur également. Lorsque l'intérêt de l'œuvre se situe seulement derrière une théorie, alors l'œuvre perd sa qualité essentielle qui est celle de mettre en relation. Ce qu'il faut comprendre finalement, c'est que la liberté du récepteur est nécessaire dans le

¹ H. BARRAS (2007). *De l'art cuit à l'art cru : aux sources de la création*, Montréal : Les impatientes, p. 48.

processus de reconnaissance où l'œuvre devient significative et donc, intéressante. Cette liberté, on peut l'appeler *imagination* ou bien *espace* ou encore *jeu*. Le jeu : cette idée est plutôt intéressante lorsqu'on repense à Duchamp. À la suite du scandale de *Fontaine*, on pouvait lire, toujours dans la revue *The Blind Man* : « Then again, there are those who anxiously ask, "Is he serious or is he joking ?" Perhaps he is both ! »¹

¹ L. NORTON (1917). « The Richard Mutt Case », [En ligne], *The Blind Man*, n° 2, May 1917, p. 5. Dans *The University of Iowa Libraries*, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/>. Consulté le 23 janvier 2014.

4. CONCLUSION

4.1 REPÈRES, CRITÈRES ET JUGEMENT

Le repère est un trait, une marque, un indice qui sert de guide. En art, les repères permettent d'ériger certains critères : « Appliquer un critère, c'est ce qui permet de faire des discriminations, des sélections. »¹ Les critères, poursuit Yves Michaud, permettent de « porter un jugement d'appréciation. »² Or, comme nous l'avons vu, l'effondrement des repères fait en sorte que le jugement tend de plus en plus vers un relativisme. En fait, l'effondrement des repères ne signifie pas qu'il n'existe plus du tout de critères, mais plutôt que ceux-ci ne se fondent plus sur des repères (qui autrefois étaient) communs. D'où l'absence de consensus qui caractérise la situation actuelle. Pourtant, malgré l'absence de consensus, l'art contemporain occupe une large part des institutions artistiques. Les critères semblent se fonder davantage à partir de repères singuliers qui correspondent aux valeurs ainsi qu'aux préférences de chacun. La fragilité du jugement, particulièrement en esthétique, s'observe à travers les nombreux paradoxes du monde de l'art. Comme pour pallier le manque d'unité et de repères, le besoin de rationaliser est de plus en plus omniprésent, mais il devient purement instrumental. Il faut désormais trouver les raisons qui justifient la pluralité des choix artistiques. Or, l'art a toujours été le lieu d'une dualité entre la raison et l'imagination : c'est-à-dire que l'imagination répond, à travers l'œuvre d'art, à certains besoins de la raison. Le génie artistique se trouve justement dans la résolution brillante de cette tension. Si la raison dévoile de manière explicite la résolution de la tension, il ne reste plus aucune place à l'imagination et alors, l'art ne se différencie guère d'un traité de philosophie. Schiller avait peut-être vu juste, lorsqu'il écrivait : « L'esprit d'investigation philosophique lui-même arrache à l'imagination province après province, et les frontières de l'art se rétrécissent à mesure que la science élargit ses limites. »³

¹ Y. MICHAUD (1999). « À propos des critères esthétiques ». H. MAURY (ed.), *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives, colloque organisé par Artifices, Apt (France), 16 et 17 mai 1998*, Paris : Harmattan, p. 16.

² *Ibid.*

³ F. SCHILLER (1943). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'Homme*. Traduit de l'allemand par Robert Leroux, Paris : Éditions Montaigne. [1794]. p. 73.

C'est qu'à exposer systématiquement les moindres détails d'une œuvre, voire à magnifier le discours qui l'accompagne, on retire à l'art sa part de mystère qui est celle qui conduit à l'émerveillement. L'expérience esthétique n'est d'ailleurs plus le terme approprié, dans bien des cas, puisque de plus en plus, l'art contemporain invite à des expériences intellectuelles : expériences qui n'ont plus grand-chose à voir avec l'esthétique à proprement parler.

4.2 L'ART CONTEMPORAIN : REFLET DE CE QUE NOUS SOMMES

Qu'est-ce que l'art d'aujourd'hui a-t-il à dire de nous ? Selon ce que nous avons discuté précédemment, il faut au moins reconnaître l'importance monumentale que nous accordons à la raison. Il faudrait d'ailleurs réfléchir sérieusement, comme nous l'avons exposé dans ce mémoire, à la manière dont nous utilisons la rationalité et bien se garder d'en faire un instrument qui sert à justifier tout et n'importe quoi. Les repères devraient servir en ce sens à nous guider, à orienter notre jugement. D'où l'inquiétude qui surgit lorsqu'on constate leur effondrement. En art contemporain, le sens semble se construire le plus souvent autour de la personne de l'artiste et de sa singularité. Ce qui tend à rendre l'art de plus en plus complexe puisqu'il correspond à des particularités et à des langages spécifiques dont il faut sans cesse réapprendre les codes. L'art actuel croit qu'il est autonome mais en fait il n'a jamais été aussi peu autonome puisqu'il est en train de tuer ce qui rend possible son autonomie : les liens qu'il construit entre les époques et les individus. L'art pour l'art n'existe pas. C'est-à-dire que l'art n'existe pas en dehors de nous : l'art se fait art lorsqu'il émerge de la conscience humaine et advient lorsqu'il met en relation toutes les autres.

BIBLIOGRAPHIE

Documents imprimés

BARRAS, Henri (2007). *De l'art cuit à l'art cru : aux sources de la création*, Montréal : Les Impatients.

BENJAMIN, Walter (2008). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris : Gallimard.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence et coll. (1997). *Où va l'histoire de l'art contemporain, colloque organisé par l'École nationale supérieure des beaux-arts, France, 16-17-18 février 1995*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

BOUCHINDHOMME, Christian et Rainer **ROCHLITZ** (dir.) (1992). *L'Art sans compas : redéfinitions de l'esthétique*, Paris : Éditions du Cerf.

CASCALÈS, Charles (1957). *L'humanisme d'Ortega y Gasset*, Paris : Presses Universitaires de France.

COLIN, Pierre et Olivier **MONGIN** (dir.) (1988). *Un monde désenchanté ? : débat avec Marcel Gauchet sur "le désenchantement du monde"*, Paris : Éditions du Cerf.

COMETTI, Jean-Pierre (dir.) (2004). *Les définitions de l'art*, Bruxelles : La Lettre Volée.

DANTO, Arthur (2000). *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Traduit de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil.

DANTO, Arthur (1996). *Après la fin de l'art*. Traduit de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil.

DANTO, Arthur (1993). *L'Assujettissement philosophique de l'art*. Traduit de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil.

DANTO, Arthur (1989). *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Traduit de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil.

DUVE, Thierry de (1984). *Nominalisme pictural : Marcel Duchamp. La peinture et la modernité*, Paris : Éditions de Minuit.

ESQUIVEL, Patricia (2002). *L'autonomie de l'art en question : l'art en tant qu'art*, Paris : Harmattan.

GALARD, Jean (2002). *Ruptures : de la discontinuité dans la vie artistique, colloque organisé et co-dirigé par Matthias Waschek, 26 et 27 mai 2000, Musée du Louvre*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

GAUCHET, Marcel (1985). *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris : Gallimard.

GENETTE, Gérard (2010). *L'œuvre de l'art*, Paris : Éditions du Seuil.

GENETTE, Gérard (éd.) (1992). *Esthétique et Poétique : Textes réunis et présentés par Gérard Genette*, Paris : Éditions du Seuil.

GOMBRICH, Ernt (2006). *Histoire de l'art*, [s.l.] : Phaidon. [1950].

GOODMAN, Nelson (2009). *L'Art en théorie et en action*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris : Éditions de l'Éclat.

FRASER, Marie et coll. (2008). *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal : Éditions Esse.

HEINICH, Nathalie (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard.

HEINICH, Nathalie (2003). *Face à l'art contemporain : lettre à un commissaire*, Paris : L'Échoppe.

HEINICH, Nathalie (2000). *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris : L'Échoppe.

HEINICH, Nathalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de minuit.

HOUSEZ, Judith (2006). *Marcel Duchamp : Biographie*, Paris : Bernard Grasset.

JIMENEZ, Marc (2005). *La querelle de l'art contemporain*, Paris : Gallimard.

LORIES, Danielle (dir.) (1988). *Philosophie analytique et esthétique*, Paris : Méridiens Klincksieck.

MAURY, Hervé (1999). *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives, colloque organisé par Artifices, Apt (France), 16 et 17 mai 1998*, Paris : Harmattan.

NIETZSCHE, Friedrich (1994). *Le crépuscule des idoles*. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris : Gallimard. [1888].

ORTEGA Y GASSET, José (2008). *La déshumanisation de l'art*. Traduit de l'espagnol par Paul Aubert et Eve Giustiniani, France : Éditions Sulliver. [1925].

POUIVET, Roger (2006). *Le réalisme esthétique*, Paris : Presses Universitaires de France.

ROCHLITZ, Rainer (1998). *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Paris : Gallimard.

ROCHLITZ, Rainer et Jacques **SERRANO** (dir.) (1996). *L'esthétique des philosophes*, Paris : Dis Voir.

ROCHLITZ, Rainer (1994). *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard.

ROCHLITZ, Rainer (1992). *Le désenchantement de l'art*, Paris : Gallimard.

SCHILLER, Friedrich von (1943). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'Homme*. Traduit de l'allemand par Robert Leroux, Paris : Éditions Montaigne. [1794].

SOURIAU, Étienne (1999). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses universitaires de France.

Documents électroniques

BOUCHINDOMME, Christian et Stephen WRIGHT (2003). « À propos de Rainer Rochlitz (1946-2002). La place de l'art », [En ligne], *Mouvements*, vol.2, n° 26, p. 164-171. Dans *Cairn.info pour La Découverte*, <http://www.cain.info/revue-mouvements-2003-2-page-164.htm>. Consulté le 3 septembre 2013.

Changer de Nom, Simplement (1960). [En ligne], entrevue avec Marcel Duchamp réalisée par Guy Viau, le 17 juillet, n.d. : Radio Télévision Canadienne. Dans *The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, <http://www.toutfait.com/>. Consulté le 25 janvier 2014.

DICKIE, George (2009). « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art ». Traduit de l'anglais par Barbara Turquier et Pierre Saint-Germier, [En ligne], *Tracés. Revues de Sciences humaines*, vol.17, p. 211-227, <http://traces.revues.org/4266/>. Consulté le 7 août 2014.

DUMOUCHEL, Daniel et Michel **RATTÉ** (2004). « Dossier : Rainer Rochlitz », [En ligne], *Revue Canadienne d'Esthétique*, vol.9, printemps, [s.p.], http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/. Consulté le 15 février 2013.

HEINICH, Nathalie (2008). « La signature comme indicateur d'artification », [En ligne], *Sociétés & Représentations*, vol.1, n° 25, p. 97-106. Dans *Cairn.info pour Publications de la Sorbonne*, <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations.htm>. Consulté le 29 janvier 2013.

HEINICH, Nathalie (2008). « Malaises dans la culture : Quand rien ne va plus de soi », [En ligne], *Le débat*, vol.5, n° 152, p. 58 à 74. Dans *Cairn.info pour Gallimard*, <http://www.cairn.info/revue-le-debat-2008-5-page-58.htm>. Consulté le 29 janvier 2013.

HEINICH, Nathalie (2005). « L'art du scandale : indignation esthétique et sociologie des valeurs », [En ligne], *Politix*, vol.3, n° 71, p. 121-136. Dans *Cairn.info pour De Boeck Supérieur*, <http://www.cairn.info/revue-politix.htm>. Consulté le 29 janvier 2013.

JIMENEZ, Marc (2009). « Sur quelques défis de la philosophie et de l'esthétique contemporaines à l'ère de la mondialisation », [En ligne], *Inter : art actuel*, n° 102, p. 4-7. Dans *Érudit*, <http://id.erudit.org/iderudit/45454ac>. Consulté le 25 février 2013.

JOURNET, Nicolas (2004). « Nathalie Heinich. Un regard singulier sur l'art », [En ligne], *Sciences humaines*, vol.11, n° 154, p. 1-10. Dans *Cairn.info pour Sciences humaines*, <http://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines.htm>. Consulté le 6 janvier 2013.

MATTÉI, Jean-François (2004). « L'art de l'insignifiance ou la mort de l'art », [En ligne], *conférence organisée par Arte-filosofia, Cannes, 19 mars 2004*. <http://www.artefilosofia.com>. p. 1-12. Consulté le 13 octobre 2013.

NORTON, Louise (1917). « The Richard Mutt Case », [En ligne], *The Blind Man*, n° 2, May 1917, p. 5-6. Dans *The University of Iowa Libraries*, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/>. Consulté le 23 janvier 2014.

TOLSTOÏ, Léon (1918). *Qu'est-ce que l'art ?*. Traduit du russe par Teodor de Wyzewa, Paris : Librairie académique

VINCENT, Jean-Marie (1995). « Le désenchantement du monde : Max Weber et Walter Benjamin », [En ligne], *Revue européenne des sciences sociales*, t. 33, n° 101, p. 95-106. Dans JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40370102>. Consulté le 21 janvier 2014.

