

L'artification : les enjeux philosophiques d'un concept sociologique

Anne Elisabeth Sejten

Université de Roskilde

sejten@ruc.dk

Résumé

Par le terme d'« artification », un nouveau concept fut lancé en sociologie de l'art pour désigner les processus sociaux grâce auxquels l'art devient art. Repérant ainsi de nombreux passages du non-art à l'art dans l'histoire de l'art, les études sur l'artification non seulement documentent l'admission de nouvelles formes d'art, mais portent atteinte à toute conception « essentialiste » de l'art. Le *quand est-il art* fait détrôner l'idée d'un être stable de l'art. En vue de discuter cette confrontation renouvelée de la sociologie de l'art avec la philosophie de l'art, l'article revisitera d'une part « l'artification » qu'André Malraux accomplit en transformant l'histoire de l'art dans son « Musée Imaginaire » (1946), d'autre part le double processus ambigu de désartification et d'artification dont relève le ready-made, rejeté pour être canonisé, de Marcel Duchamp (1917). Il s'avéra qu'on ne se défait pas si facilement de l'idée de l'art.

Mots-clés : art, esthétique, musée imaginaire, ready-made, relativisme versus universalisme

Abstract

With the term "artification", a new concept was launched in the sociology of art to designate the social processes through which art becomes art. Identifying numerous passages from non-art to art in the history of art, research in artification not only documents the admission of new forms of art, but undermines "essentialist" conceptions art. When is art? dethrones the classical philosophical question what is art? To discuss this renewed confrontation of the sociology of art with the philosophy of art, the article revisits, on the one hand, the "artification" that André Malraux accomplished by transforming the history of art into an "Museum without Walls" (1951), on the other hand the double ambiguous process of disartification and artification which was the case of Marcel Duchamp's ready-made, rejected to be canonized (1917). It turns out that one does not get rid of the idea of art so easily.

Keywords: art, aesthetics, museum without walls, readymade, relativisme versus universalisme

1. Introduction

Depuis l'intérêt tardif porté à l'esthétique en philosophie, le concept d'art a connu bien des avatars : d'orientation épistémologique dans sa fondation esthétique au XVIII^{ème} siècle chez Baumgarten et Kant, l'art sera ensuite au service des grands projets idéalistes menés par Hegel et Schopenhauer, avant que Nietzsche ne réclame, aux grands bruits de son marteau-penseur, la fusion de l'art et de la philosophie. À ces repères fondamentaux succèdent les conceptions qui dégagent plutôt des potentialités ontologiques de l'art, tel l'art saisi comme ouverture de l'Être chez Heidegger ou comme expression utopique du singulier chez Adorno.

Évoquer « l'artification » n'en revient qu'à renforcer la complexification générale du concept d'art. Heureux néologisme d'origine anglophone, le mot dit bien ce dont il est question

en misant sur « le passage du non-art à l'art » (Shapiro, 2012, p. 20). S'intéresser aux processus de transformation où quelque chose qui n'était pas art en vient à le devenir invite certainement à croiser les non-dits les plus refoulés de la philosophie de l'art. Confronter le concept d'art avec ses variations historiques considérables, c'est rendre suspecte toute prétention universaliste qui l'habite. S'ajoutent, à cette déstabilisation de l'idée même qu'on peut se faire de l'art, les manifestations indociles de l'art contemporain, surtout celles qui œuvrent en faveur d'une « dé-définition de l'art » (Rosenberg, 1972). Sans souscrire à la thèse d'une fin de l'histoire de l'art, telle qu'elle a été soutenue par Arthur Danto (1989)¹, on doit admettre que les artistes ont fait de leur mieux pour récuser toute exigence conventionnelle de l'art depuis la rupture des impressionnistes avec le classicisme académique et surtout à partir des avant-gardes au début du vingtième siècle, ce qui a élargi considérablement l'espace de ce que peut être considéré l'art, des premiers ready-mades aux happenings de tout genre.

L'originalité du nouveau concept d'artification, lancé par un groupe pluridisciplinaire sous la direction de la sociologue Nathalie Heinich, est précisément qu'il se situe par rapport à cette redoutable extension du domaine de l'art pour étudier les processus de transformation qui font que quelque chose qui n'était pas art au départ en vient à être qualifié comme un art, et ses praticiens comme des artistes, par exemple l'art primitif et l'art brut qui dans leur propre historicité n'étaient pas considérés des arts, ou bien dans un contexte contemporain le cirque, le break-danse et le street art. Dans l'ouvrage collectif qui recueille les études, les deux éditrices, Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, donnent bien le ton, sinon antiphilosophique, du moins pragmatique auquel les enquêtes se confient. Le titre de leur préface – « Quand y a-t-il artification ? » – se calque, rappellent-elles, sur le fameux article de Nelson Goodman « When is Art ? » (1977), texte qui précisément marquait le tournant descriptif que la philosophie analytique allait poursuivre dans le domaine esthétique. Selon Goodman l'art ne peut être défini par son essence – ce qui reviendrait à répondre à la question « qu'est-ce que l'art ? » – mais seulement en rendant compte des contextes, des pratiques et des usages. D'une manière similaire, l'équipe de recherche sur l'artification s'efforce, dans la tradition d'une sociologie de l'art fondée par Pierre Bourdieu, non pas de définir ou de penser ce qu'est l'art, mais de décrire comment et dans quelles circonstances l'art apparaît comme art en traçant des processus de déplacement, de re-nomination, de re-catégorisation, de changements institutionnels etc.

¹ « Je pense que [...] toutes les possibilités de l'art ont été réalisées, et que [...] l'histoire de l'art est finie. » (Danto, 1989, p. 25).

Pourtant, face à l'approche résolument descriptive et pragmatique – les éditrices souscrivant explicitement à une « posture désubstantialisante » (Heinich et Shapiro, 2012, p. 299) – on s'aperçoit que les modalités de classement et de catégorisation aboutissent tous à sanctionner l'énoncé « ceci est de l'art » – comme le fait toute une série d'« opérateurs » (ibid.), qualifiés de juridiques, institutionnels, marchands, médiatiques, discursifs etc. Toujours est-il que les transformations qui font entrer dans le monde de l'art des objets qui ne s'y trouvaient pas avant se soldent sur le dénominateur commun de l'art. On ne cesse de retomber sur la notion de l'art. Or, que les objets d'art changent, que de nouveaux arrivent et d'autres disparaissent, cela ne veut pas forcément dire que l'art se dissout sous ces variations. Peut-être même le contraire : au lieu de subir le sort du relativisme, l'art afficherait une transversalité au moyen de la permanence avec laquelle il se résume à lui-même.

C'est ainsi que là où les recherches sociologues sur l'artification réclament de contourner, voire d'éluder la question philosophique de ce qu'est l'art, elles ne cessent en réalité de la poser, et de la poser avec urgence. Non seulement une certaine idée de l'art flotte autour des artifications accomplies, aussi variable soit-elle, mais toute désignation d'art demeure tributaire d'un noyau stable – noyau certes opaque et difficile à saisir, mais qui relèverait de ce qu'est l'art dans une perspective plutôt universelle.

Autrement dit, on ne se défait pas si facilement du concept de l'art. Artification ou non, toujours est-il que l'art se mesure à l'art ; que l'art retourne à lui-même. L'art est reçu et se réclame en son nom propre. L'art égal l'art, donc tautologie nominaliste, peut-être, mais c'est là une raison de plus pour s'interroger sur ce nominalisme et d'aller chercher ce que les processus d'artification pourraient nous enseigner sur la nature de l'art. Voilà les enjeux philosophiques qui se posent et que j'aimerais à peine signaler en évoquant deux cas d'artification, celui d'Andre Malraux qui réécrit l'histoire de l'art en projetant son « Musée Imaginaire », et celui du ready-made de Marcel Duchamp, œuvre iconique de 1917 qui marque la rupture avec la tradition, mais qui du même coup inaugure une nouvelle tradition, celle des avant-gardes artistiques.

2. Revisiter le Musée Imaginaire d'André Malraux

L'artification renvoie effectivement à un phénomène qui est bien documenté dans l'histoire de l'art. Les sociologues le soulignent fortement en invoquant comme exemple d'artification l'élargissement considérable qui eut lieu au cours de la Renaissance aussi bien par rapport à ce

qui pouvait être considéré comme art qu'en ce qui concernait les personnes qui avaient droit au titre d'artiste, telle la peinture qui sortait artificielle, lorsqu'elle passe, dans les années 1660, de son statut « mécanique », liée à l'artisanat, au statut « libéral » (Heinich et Shapiro, 2012, p. 282). Il est évident que le concept d'art, lui non plus, ne demeure pas indemne de telles transformations profondes dans ce qui va constituer un monde de l'art de plus en plus sécularisé d'un côté et de plus en plus idéalisé de l'autre.

La façon très particulière dont fait preuve André Malraux pour écrire – ou plutôt réécrire – l'histoire de l'art constitue pour le sujet d'artification un cas intéressant, puisque son « Musée Imaginaire » se construit entièrement sur des « métamorphoses » grâce auxquelles divers objets artisanaux, religieux, populaires qui à leur époque n'ont pas joui de la reconnaissance d'être art ont pu rejoindre l'univers de l'art. D'où la sentence éloquente qui ouvre son premier gros ouvrage d'histoire d'art : « Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même la *Pallais Athéné* de Phidias n'était pas d'abord une statue » (Malraux, 1951, p. 11). On sait l'importance qu'accorde Malraux aux vrais musées comme condition historique matérielle pour que cette artification d'objets religieux en choses d'art – tableaux, statues et sculptures – se poursuive et se radicalise dans ses propres montages conçus comme des musées imaginaires. L'essentiel, cependant, c'est que le concept d'art qui y prend forme renvoie aux affirmations que les œuvres d'art s'apportent les unes aux autres, lorsqu'elles se côtoient dans l'espace muséal comme tableaux, sculptures, statues. Les œuvres s'y reconnaissent les unes dans les autres, agissent comme choses de l'art en se juxtaposant par ce que Malraux qualifie de « styles », bien distincts des écoles historiques (classicisme, romantisme ou autre). Parlant le même langage à travers tous les âges, elles se consomment en ces « voix de silence » qu'il associe à la nature de l'œuvre d'art.

Malraux s'oppose donc aux théoriciens d'art ultérieurs qui conçoivent le musée comme un dispositif purement pragmatiste et institutionnel. Selon la théorie « institutionnelle », les œuvres d'art apparaissent telles quelles grâce aux cadres institutionnels autour d'elles, non à cause d'une quelconque qualité qui leur soit intrinsèque (voir Dickie, 1974). Infiniment plus dynamique, la conception du musée chez Malraux repose sur les montages qu'il fait d'œuvres venant de toutes les périodes de l'histoire de l'art pour construire ses Musées Imaginaires successifs présentés sous forme de livres d'art illustrés durant une période de plus vingt ans. Non seulement cette approche fait tomber les murs chronologiques établis par l'histoire de l'art en démontrant la similitude entre des œuvres d'art qui proviennent des époques et des

civilisations fort différentes, mais, plus radicalement, les assemblages de Malraux l'incitent à concevoir une certaine universalité de l'art. Déstabiliser les frontières qui ont défini ce qu'est art à des périodes historiques bien distinctes les unes des autres revient curieusement à libérer les œuvres d'art dans un espace esthétique qui les contient toutes. Tous les efforts de Malraux consistent à mettre en scène comment les œuvres se mettent à se reconnaître tacitement entre elles pour devenir en quelque sorte esthétiquement actives. Intemporel et pourtant contemporain au regard qui se pose sur l'art ici et maintenant, l'art venant des tous temps et du monde entier parle le même langage silencieux de l'art, un langage qui n'en est proprement pas un, puisque pures voix.

Ce basculement qui frôle au pathétique n'en repose pas moins sur une confrontation presque technique, mais fondamentale qui résume le musée global de l'art au plus près de l'art, à savoir cette « confrontation des métamorphoses » (Malraux, 1951, p. 12) soulignée fortement par Malraux. Il n'est pas simplement une question d'établir la similitude ou la différence dans l'espace du musée imaginaire, mais, grâce à cette méthode éclectique, de permettre aux œuvres de se métamorphoser en images d'art proprement dites, au lieu d'être des images de représentation. Dans le vaste projet d'ouvrir un Musée Imaginaire « qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées » (p. 16), c'est notamment l'art impressionniste, et celui de Manet par excellence, qui est parvenu à déclencher les secousses violentes qui traversent le monde de l'art non seulement en élargissant, mais en repeuplant autrement sa carte artistique. Le triomphe de Manet consiste précisément à faire montrer de façon rétrospective, c'est-à-dire au nom de *tout art* (préhistorique, religieux etc.), que l'art avant d'être autre chose est essentiellement *artistique*. La rupture des impressionnistes avec l'Académie traduit en réalité la lutte non seulement pour l'art impressionniste, mais au nom de tout art.

Malraux semble en effet réécrire l'ensemble de l'histoire de l'art à partir des impressionnistes. La leçon esthétique qu'il tire de la peinture impressionniste touche précisément à sa mise en question de la fonction représentative et narrative de l'art. Car si « jusqu'au XIXe siècle, toutes les œuvres d'art ont été l'image de quelque chose qui existait ou n'existait pas, avant d'être de œuvres d'art », l'impressionnisme porte atteinte à cette conviction en montrant qu'essentiellement « la peinture était peinture » (p. 12), et c'est à partir de cette révélation qu'il allait transformer le musée entier. Certes, les œuvres d'art sont des images de quelque choses – « des images des choses » – mais en même temps constitutivement différentes

des choses mêmes », « différence spécifique » d'où elles tirent « leur raison d'être » (ibid). Les fameuses « métamorphoses » dont se réclame Malraux renvoient précisément à cette énergie intrinsèque inhérente aux images d'art, lorsque par exemple une Madone romane, une peinture de El Greco et une céramique de Picasso se ressuscitent mutuellement, comme *art*.

Sans doute une telle conception de l'art se dérobe-t-elle, elle aussi, à l'art, puisque l'art y apparaît immanent aux « résurrections » d'œuvres d'art au sein de la reconnaissance qu'elles se livrent réciproquement. Aussi un indéniable élan idéaliste traverse-t-il les titres plutôt prétentieux que par la suite Malraux attribue aux ouvrages prolongeant et radicalisant son Musée Imaginaire : *Le Surnaturel* en 1957, *L'Irréel* en 1974, *L'Intemporel* en 1976 – les trois volumes qui composent *La Métamorphose des dieux*. Cela n'empêche pas que la revendication métaphysique inhérente à ces titres résulte d'un immense travail sur les œuvres rassemblées dans des constellations et thématiques transversales. Mais, ce qui est peut-être plus intéressant, les « métamorphoses » qui en résultent joignent en dernière instance l'artiste, non pas dans le sens romantique du génie ou d'une souveraineté innée de tout artiste digne de ce nom, mais par rapport à l'artiste au travail, en train de peindre, de sculpter, bref, de *faire de l'art*.

Les propos de Malraux donnent effectivement à entendre que la figure de l'artiste qui exerce son art constitue un fond secret de sa pensée esthétique. En évoquant le paradigme de la représentation qui régnait durant les siècles avant le XIX^{ème} siècle, il fait allusion à une sorte de contre-savoir propre aux artistes, comme si eux seuls savaient ce qu'est l'art à des époques qui considéraient les artistes plutôt comme des artisans d'un métier : « Aux yeux du peintre seul, la peinture était peinture » (p. 12). De même, en traitant l'importance de l'esquisse en peinture, il souligne l'attachement que les artistes portaient intuitivement à leurs esquisses. Là aussi, il est question d'un savoir partagé par les artistes, savoir qui va du refoulé au révélé – « Les peintres le savaient bien — le savaient de mieux en mieux » (Malraux, 1965, p. 63). Or, si les peintres peuvent préférer aux grands tableaux achevés leurs esquisses, c'est précisément parce que l'esquisse était plus proche des « expressions picturales complètes » (ibid.) et non pas soumises à la représentation, laquelle en revanche risquerait de les affaiblir ou même détruire. Juxtaposant les esquisses qu'avaient tenu à conserver Rubens et Velasquez, avec celles de Delacroix, ensuite avec les ébauches de Donatello et de Michel-Ange jusqu'à Constable qui expose un « style d'esquisse » (ibid.), Malraux ne cesse de retracer le même conflit : « L'art entre en conflit avec le « fini », avec le témoignage de nos sens, avec la peinture en tant que représentation des spectacles » (p. 64). Toujours est-il qu'il faudra arracher l'art à ses fonctions

de services externes – sociales, politiques, religieuses, rituelles – liées à la représentation pour que l'art devienne l'art, savoir qu'aurait partagé tout véritable artiste, que son temps historique disposait de la catégorie ou non.

On voit donc bien que cet éloge de l'art ne se cantonne pas dans quelque théorie esthétique éloignée des œuvres d'art, même pas celle pourtant proche de *l'art pour l'art*, mais puise sa seule légitimité au plus près des œuvres elles-mêmes, dialoguant avec elles et surtout en les faisant dialoguer entre elles. Du coup, l'espace muséal, imaginé et travaillé du dedans par l'art qui y entre, est transformé lui-même jusque dans sa logique institutionnelle, mortuaire. Au lieu de considérer le musée comme le coup de grâce qui fait enterrer l'art – ce que maints penseurs ont soutenu, de Valéry à Merleau-Ponty – le musée imaginaire permet une artification sanctionnée par les œuvres d'art. Malraux le souligne fortement : « Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il rassemble, une interrogation sur ce qui les rassemble » (p. 13).

En fin de compte, le Musée Imaginaire qui repose sur une historiographie éclatée de l'art finit presque par renverser l'approche sociologique, puisque Malraux puise la seule légitimité de ce qui peut être nommé art en compagnie des œuvres d'art elles-mêmes, en dialoguant avec elles et, surtout, en faisant dialoguer les œuvres entre elles. Du coup, ce qu'est l'art, ses limites et ses potentialités, ne cesse d'être interrogé, mais l'art ne peut être affirmé que dans sa contemporanéité, vivifié, lorsqu'il parle son propre langage tacite – ces voix du silence évoquées par Malraux. On se demande alors qu'elle serait l'impact d'un art dialoguant avec notre actualité d'esthétisation généralisée.

3. Revisiter la *Fountain* de Marcel Duchamp

Les avant-gardes artistiques nous situent effectivement plus proche de la condition actuelle traversée par le double phénomène d'esthétisation et d'artification. Car, si rebelle vis-à-vis de l'ambition artistique, si engagé à vouloir casser l'idée d'une nature authentique de l'art – et pour cette raison ayant posé aux théoriciens de l'art démesurément de problème – l'art avant-gardiste finit lui aussi par servir d'exemple d'artification. Au lieu de se défaire de l'art et de le discréditer, les œuvres des avant-gardes sont revenues tout aussi triomphalement que l'art impressionniste aux musées d'art pour y établir le trésor de leurs collections d'art moderne.

Le cas emblématique de Marcel Duchamp le montre sans équivoque. Lorsque Duchamp en 1917 signait son fameux urinoir et le présentait sous le titre de *Fountain* à l'exposition de la

Société des artistes indépendants à New York, il allait en réalité mettre en marche une logique d'artification. Bien qu'il visât probablement autre chose, cet œuvre d'art qui ne voulait pas en être un allait jusqu'à inaugurer un tout nouveau genre en art, celui des ready-mades. Pour provoquer et pour faire rire, Duchamp avait mis l'urinoir profane à la place de l'œuvre d'art, objet autrefois sacré. Préfabriqué, cet objet industriel ne pouvait être conçu comme une œuvre d'art à l'époque, même pas par le comité de la Société qui devait pourtant veiller à l'indépendance des artistes. Son refus fut aussi mémorable que la grande colère de Duchamp.² N'empêche que par la suite l'intégration de l'œuvre au musée sera totale. Même si l'original de Duchamp avait disparu et n'existait que grâce à une photographie d'époque, celle de Stieglitz devenue tout aussi illustre, l'œuvre va réapparaître au cours des années soixante sous forme de réplique parmi les musées d'art moderne les plus prestigieux, Tate Modern et bien d'autres. Œuvre disparue ou non, l'original ou non, *Fountain* écrit histoire de l'art, car prodigieusement artificielle, l'institution muséale l'a consacrée comme « œuvre », neutralisant par là son agression contre l'art.

En ce qui concerne cette élévation au statut de l'œuvre, véritable « métamorphose » dans le sens de Malraux, le philosophe allemand Peter Bürger l'avait déjà implicitement décrite en termes d'artification. Dans l'analyse qu'il propose dans son ouvrage de référence sur l'avant-garde, Bürger montre qu'au cours de la période post-avant-gardiste « la catégorie de l'œuvre a été restaurée et les démarches conçues par les avant-gardes pour s'opposer à l'art sont employées à des fins artistiques » (Bürger, 1974, p. 78). L'attaque des avant-gardes historiques contre l'art institutionnalisé a échoué, dans la mesure où les œuvres antiartistiques des avant-gardes accèdent elles-mêmes au statut d'œuvres autonomes, si bien qu'à l'époque des néo-avant-gardes elles finissent par être créées exprès pour le musée, d'où la conclusion de Peter Bürger : « La néo-avant-garde institutionnalise l'*avant-garde comme art*, niant les intentions authentiquement avant-gardistes » (ibid., p. 80).

Le ready-made de Duchamp montre effectivement qu'il n'est pas si simple d'échapper à l'art. Reste à savoir de quel art il s'agit, de l'Art-institution ou de l'art tout court ? Les avatars avant-gardistes n'affichent pas seulement un processus d'artification ambigu et contradictoire, ils nous font buter encore une fois sur le concept d'art qui s'y implique tacitement. Il est vrai que Thierry de Duve, évoquant « la résonance du readymade », pense qu'il s'agit d'un « art à

² Sur l'histoire complexe et lacunaire de *Fountain*, voir Camfield, 1989.

propos de l'art » (Duve, 1989, p. 15) et que l'artification spectaculaire de *Fountain* va en quelque sorte contre la volonté de l'artiste pour démasquer le mythe du métier artistique et la conformité du public. Est-ce dire que Duchamp a dû se méprendre sur ce qu'il a réellement fait ; qu'avec *Fountain* il a réussi à faire une œuvre d'art sans le viser ? En effet, si le destin du ready-made prouve qu'il n'est pas si simple d'échapper à l'art, la raison la plus profonde n'en est pas qu'il est récupéré par l'institution, mais que ce nouvel objet, aussi insolite soit-il, s'impose comme œuvre et qu'il agit en œuvre d'art. Si minimes que soient les opérations de Duchamp – mettant l'urinoir à l'envers et le munissant d'une signature – ces écarts auront suffi pour créer une certaine intensité esthétique. Or, dès qu'il y a écart, il y a possibilité de faire œuvre d'art. C'est d'ailleurs la définition de l'art qu'Adorno retenait de Paul Valéry. L'écart renvoie aux nouveaux langages artistiques créés par les artistes, de sorte qu'on y peut repérer leurs styles particuliers. Cela explique également l'aisance avec laquelle on distingue les ready-mades signés Duchamp pour y reconnaître un style bien propre à lui. Comme chez Malraux, il s'agit d'une stylisation singulière, différente d'autres artistes.

Là où Duchamp aurait voulu faire acte de désartification, il nous montrerait en réalité, bien que ce soit négativement et dans l'après-coup, ce sans quoi il n'existerait pas d'œuvre d'art, à savoir cette résistance étrange, belle ou repoussante, qui scelle les œuvres d'art. Dans son parcours spectaculaire, *Fountain* ne cesse de croiser une sorte de degré zéro de l'esthétique artistique qui fut le sien dès le départ. Ce qui pouvait choquer alors et ce qui peut nous saisir encore, si on y est sensible, ce n'est pas qu'une œuvre d'art se voyait remplacée par un produit industriel, c'est son dépouillement, sa nudité désarmante. Tout comme Duchamp avait expérimenté avec le nu en peignant à sa façon cubiste le *Nu descendant un escalier*, *Fountain* donne un nu radicalement nouveau. L'urinoir résiste par sa nudité industrielle pour se convertir en petite sculpture en-deça de toute sculpture. On dirait que cet objet si trivial finirait par être candidat au beau naturel là où il le nie.

Au moyen de cette résistance, il semble que Duchamp a réussi à opérer une sorte de « déterritorialisation » dans le sens que Gilles Deleuze (1981) apporte à ce mot. Cette œuvre qui n'en est pas une, l'est pourtant dans la mesure où il a créé des écarts dans tout le champ social et culturel qu'il traverse, historicité dont il fait partie et qu'il fuit. Pris dans sa posture isolée d'objet isolé, tout se passe comme s'il se mettait à vibrer, comme s'il disait : « Mais vers où pensez-vous que je suis en train de me mettre en route ? Avec quelles forces je peux croître en intensité, d'autant plus que je vous surprends ? » Sans doute Duchamp expose-t-il

l'expérience esthétique à une sorte de blocus sensible, comme s'il voulait anesthésier les sens pour aiguïser l'esprit. D'ailleurs, c'est probablement ce que fait tout art « difficile ».

On se demande finalement si Duchamp avec cette œuvre tellement usée, artificielle à mesure même de sa désartification, ne fait pas preuve d'art contemporain comme l'ont fait avant lui – et après lui – bien des artistes, tous ces artistes refusés ou méconnus au long de l'histoire de l'art, comme Duchamp l'avait été lui-même cinq ans auparavant avec son *Nu descendant un escalier*, œuvre devenue tout aussi fameuse mais refusée elle aussi (d'ailleurs par le groupe des peintres cubistes). Tout comme André Malraux affirmait que Manet et les impressionnistes en vertu de leur rupture avec l'Académie revendiquaient l'autonomie de l'art, non seulement pour leur propre compte, mais au nom de tout art, on pourrait voir en Duchamp une figure de seuil sur lequel l'art à la fois se retire, se reconfigure et se rassemble. Si la métamorphose que Manet accomplit dans le musée imaginaire de Malraux était de montrer qu'une peinture est essentiellement de la peinture, la métamorphose accomplie par Duchamp au nom de tout art, nous invite à penser enfin l'art contemporain, non pas comme une période historique, mais comme une catégorie esthétique. En tout cas, *Fountain* ne se dérobe pas à une période historique qui fait ses adieux à l'art, mais surplombe un art qui renonce à toute détermination a priori de ce qu'est l'art, de ce que l'art peut être, pour expérimenter avec l'art autant que possible.

4. Conclusion

C'est ainsi que Duchamp peut joindre le musée imaginaire de Malraux : prodigieux *performer* en avant de son temps, Duchamp se révèle un vrai *transformer* : il transforme le champ de l'art et de la culture (Lyotard, 1977), mais il le fait sur le terrain esthétique de l'art. La désartification en ce qu'elle comporte d'éloignement par rapport à l'art serait peut-être même ce par quoi l'art peut s'affirmer dans sa différence incommensurable avant de rejoindre son propre domaine.

Une conviction similaire se manifeste chez le philosophe allemand Adorno, entièrement penché sur les questions philosophiques soulevées par l'art, dans la mesure où dans sa grande œuvre posthume de *Théorie esthétique* il adopte également une approche rétrospective pour construire une sorte de musée imaginaire propre à lui, fort sélectif, qui fait éclater, comme chez Malraux, la linéarité chronologique. Pour Adorno ce sont les œuvres du présent qui ouvrent celles du passé. La puissance critique de Schönberg revitalise les tensions vibrantes dans Beethoven. Mais si la relation entre le passé, le présent et le futur n'est pas linéaire et si ce sont les œuvres du présent qui sont capables de rouvrir – ou de faire ressusciter – les œuvres du

passé, que ce soient celles figées en monuments historiques ou celles méconnues, c'est parce qu'elles nous saisissent à partir d'une contemporanéité que nous ne maîtrise pas, parce qu'elle est marquée par le futur.

Sur cette note d'une temporalité marquée par le « déjà plus » et le « pas encore » du futur antérieur, on mesurait à quel point l'inspiration pragmatiste aux théorisations sociologiques de l'artification s'avère réellement antiphilosophique. S'aligner sur le fameux « quand » grâce auquel Nelson Goodman accomplissait le tournant descriptif de la philosophie analytique permet certainement de substituer à la question essentialiste – « Qu'est-ce l'art ? » – la question conditionnelle : « Quand y a-t-il art ? » (Goodman, 1978, p. 79-95). Mais la démythification nominaliste de l'essentialisme n'en vient pas à bout de l'expérience esthétique en art qui, elle, résiste à se faire convertir en « opérateur » d'artification.

Références

- Bürger, P. (1974). *Théorie der Avantgarde (La Théorie de l'avant-garde)*. Suhrkamp.
- Camfield, W. A. (1989). *Fountain*, Menil Collection.
- Danto, A. (1989). *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. Cl. Hary-Schaeffer. Éditions du Seuil.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Éditions de la Différence.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press.
- Duve, T. de (1989). *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Éditions de Minuit.
- Goodman, N. (1977). "When Is Art?" *The Arts and Cognition*. (Eds. David Perkins and Barbara Leondar). Johns Hopkins UP.
- Heinich, N. et Shapiro, R. (2012). « Postface », *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art* (éd. N. Heinich, R. Shapiro et F. Brunet). Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (col. Cas de figure).
- Liotard, J.-F. (1977). *Les transformateurs Duchamp*. Gallilée.
- Malraux, A. (1951). *Les Voix du silence*. Gallimard.
- Malraux, A. (1965). *Le Musée Imaginaire*. Gallimard.
- Rosenberg, H. (1972). *The De-definition of Art*. University of Chicago Press.
- Shapiro, R. (2012). "Avant-propos", *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art* (éd. N. Heinich, R. Shapiro et F. Brunet). Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (col. Cas de figure).