



HAL
open science

Le concept d'art comme opérateur négatif

Frédéric Pouillaude

► **To cite this version:**

Frédéric Pouillaude. Le concept d'art comme opérateur négatif. Wilfried Laforge; Jacinto Lageira. A la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne., Mimésis, 2018, 978 88 6976 175 1. hal-02513077

HAL Id: hal-02513077

<https://hal.science/hal-02513077>

Submitted on 20 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le concept d'art comme opérateur négatif

Frédéric Pouillaude

S'il ne fallait retenir qu'un passage de la fameuse conférence d'Adorno de 1967, « L'art et les arts », ce serait à mes yeux le suivant :

« Ce qu'il faut congédier, c'est la logique naïve selon laquelle l'art serait simplement le concept subsumant les arts, un genre qui les contiendrait comme ses espèces. Ce schéma est anéanti à même la non-homogénéité de ce qui est ainsi subsumé. [...] Il n'y a pas, entre ce qu'on appelle les arts, un continuum qui autoriserait à penser le tout en un concept dont l'unité ne souffre d'aucune discontinuité. Sans qu'ils le sachent, les arts s'effrangent peut-être aussi pour abolir cette absence de dénominateur commun à ce qui a cours sous le même nom. [...] Néanmoins, le concept d'art a sa vérité [...]. Face aux arts, l'art est en formation, potentiellement contenu dans chaque art singulier, dans la mesure où chaque art doit s'efforcer de se libérer de l'aléatoire de ses éléments quasi-naturels en les traversant. *Une telle idée de l'art dans les arts n'est toutefois pas positive, rien qui soit en eux simplement là présent : elle doit être exclusivement appréhendée comme négation*¹. »

S'accomplit ici, en un véritable tour de force, la conciliation de deux mouvements apparemment opposés. D'un côté, il s'agit de récuser la logique taxinomique héritée du système des Beaux-arts, de disqualifier le concept d'art s'il se réduit à n'être qu'un outil de maîtrise et de résorption (illusoire) de l'hétérogène, de le congédier comme opérateur définitionnel et classificatoire (et, ce faisant, de refuser également la représentation naïve du concept comme genre statique et naturalisé à laquelle s'adosse cette logique de la classification). Mais, dans le même temps, et de manière parfaitement indispensable, il s'agit aussi bien de récupérer ce concept comme opérateur négatif, de percevoir sa puissance corrosive de déstabilisation et de mise en mouvement des pratiques, de restaurer sa pertinence descriptive pour penser l'histoire même des arts, pour saisir ce qui les meut à titre de manque ou de « pas encore », bref, de reconduire sa force, tout à la fois descriptive et dialectique, et d'affirmer, par-delà toutes les illusions du taxon, son caractère strictement inéliminable pour

¹ Theodor W. ADORNO, « L'art et les arts », in *L'art et les arts*, trad. fr. par Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 65-67 ; « Die Kunst und die Künste », in *Ohne Leitbild – Parva Aesthetica*, in *Gesammelte Schriften*, 10/1, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1977, p. 447-448.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Wilfried Laforge et Jacinto Lageira (dir.) *À la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne*, Mimésis, 2018, p. 101-112.

la philosophie de l'art. C'est ce double mouvement de récusation et de restauration du concept que je voudrais ici déployer, depuis un terrain et un contexte philosophiques sensiblement différents de celui d'Adorno.

Dissolutions analytiques

L'idée que le concept d'art n'est pas un genre subsumant des espèces, ou encore, qu'il n'existe pas de réel dénominateur commun traversant de manière continue l'ensemble des arts particuliers, n'est sans doute pas propre à Adorno, ni même à l'esthétique continentale. Elle relève d'un simple empirisme de bon sens et se retrouve, par exemple, chez le philosophe américain Morris Weitz, dans un texte de 1956 intitulé « Le rôle de la théorie en esthétique² ». Empruntant à Wittgenstein la notion de « concept flou³ » ou « ouvert », Weitz vise à démontrer dans cet article l'impossibilité d'une définition philosophique de l'art procédant par identification de propriétés nécessaires et suffisantes. L'hétérogénéité des pratiques désignées sous le terme d'art ne peut se réduire à un ensemble fini de propriétés communes et spécifiques ; s'y manifeste plutôt un réseau de « ressemblances de famille » (nouvel emprunt à Wittgenstein), où x peut ressembler à y sous tel aspect, y à z sous tel autre, sans qu'il y ait pourtant nécessairement ressemblance ou partage de propriétés entre x et z . Si le concept d'art est structuré selon ce modèle des « ressemblances de famille », aucune propriété nécessaire et suffisante ne peut être dégagée et la sagesse philosophique serait alors de se tourner vers d'autres questions, peut-être plus humbles ou plus spécifiques, en tout cas plus aptes à accroître notre connaissance et notre compréhension des arts particuliers : telle est au final la sagesse de Weitz, tout à la fois empiriste et sceptique⁴.

Le moins que l'on puisse dire est que la tradition analytique a fort peu écouté Weitz sur ce point et que la question de la définition philosophique de l'art y a pris, et y occupe encore, une place tout à fait considérable. Aux traditionnelles définitions par la fonction, reposant sur la notion matricielle d'« artefact à fonction esthétique », que l'on retrouve chez des

² Morris WEITZ, « The Role of Theory in Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), p. 27-35 ; trad. fr. par Danielle Lories, « Le rôle de la théorie en esthétique », in Danielle LORIES (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 27-40.

³ Cf. Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, trad. fr. collective, Paris, Gallimard, 2005, § 65-75.

⁴ « Dans le présent essai, je veux plaider pour le rejet de ce problème, et montrer que nous ferions mieux, en tant que philosophes, de substituer à la question "Quelle est la nature de l'art ?" d'autres questions, auxquelles les réponses nous procureront toute la compréhension des arts à laquelle on puisse prétendre. », Morris WEITZ, « Le rôle de la théorie en esthétique », art. cit., p. 27.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Wilfried Laforge et Jacinto Lageira (dir.) *À la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne*, Mimésis, 2018, p. 101-112.

théoriciens comme Monroe Beardsley⁵ ou Gérard Genette⁶ et qui, à certains égards, les place en parfaite continuité avec l'esthétique continentale, se sont ajoutées de nouvelles démarches définitionnelles qui visent moins à élucider le sens de la notion qu'à fournir une procédure quasi-mécanique propre à opérer la subsomption correcte des objets sous le concept. C'est le cas de la définition institutionnelle proposée par Georges Dickie⁷ (que je résume cavalièrement de la manière suivante : « l'art n'est rien d'autre que ce que le monde de l'art décide d'accepter comme tel ») ou de la définition historique proposée par Jerrold Levinson⁸ (que je résume, à nouveau fort cavalièrement, de la manière suivante : « l'art n'est rien d'autre que ce que l'histoire de l'art a été »). Sans entrer dans les détails, assez techniques, de l'une et l'autre de ces définitions, qui ont d'ailleurs connu plusieurs versions, on notera simplement le fait que chacune repose sur une procédure de renvoi qui permet au philosophe de proposer une définition sans avoir à assigner au concept un réel contenu substantiel – ce qui s'atteste dans l'allure franchement circulaire de ces démarches – et qui transfère vers d'autres instances, telles que la sociologie ou l'histoire de l'art, la charge de déterminer un contenu positif, sur un mode cette fois nécessairement factuel et contextuel, radicalement dés-essentialisé. Comme le faisait remarquer Richard Shusterman dès le début des années 1990, ces définitions sont des « définitions-emballages » : tels des sacs plastiques ou des papiers cadeaux, elles contiennent parfaitement ce qu'elles doivent contenir, elles le séparent et l'isolent du reste, mais ne nous apprennent rien (si ce n'est de manière indirecte) sur ce qu'elles enveloppent⁹. Et si l'on veut apprendre quelque chose quant au contenu, c'est alors vers d'autres disciplines, factuelles et empiriques, qu'il convient de se tourner¹⁰.

⁵ Cf. Monroe BEARDSLEY, « An Aesthetic Definition of Art », in Hugh CURTLER (dir.) *What is Art?*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 15-29.

⁶ Cf. Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art*, t. 2, *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

⁷ Cf. Georges DICKIE, « Defining Art », *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, n° 3, 1969, p. 253-256 ; « Defining Art II », in Matthew LIPMAN (dir.), *Contemporary Aesthetics*, Boston, Allyn & Bacon, 1973, p. 118-131, trad. fr. « Définir l'art », in Gérard GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 9-32 ; *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974 ; *The Art Circle*, New York, Haven Publications, 1984. Sur les évolutions de la théorie institutionnelle entre *Art and the Aesthetic* (1974) et *The Art Circle* (1984), voir Georges DICKIE, « The New Institutional Theory of Art », *Proceedings of the 8th Wittgenstein Symposium*, n° 10, 1983, p. 57-64, trad. fr. par B. Turquier et P. Saint-Germier, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de sciences humaines*, n° 17, 2009, p. 211-227.

⁸ Cf. Jerrold LEVINSON, « Defining Art Historically », *British Journal of Aesthetics*, 19 (1979), p. 21-33 ; trad. fr. par J.-P. Cometti et R. Pouivet, « Pour une définition historique de l'art », in Jerrold LEVINSON, *L'art, la musique, l'histoire*, Paris, L'Éclat, 1998, p. 18-43.

⁹ Cf. Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991, p. 66-69.

¹⁰ Je fais ici abstraction d'une manière plus récente de contourner l'aporie de Weitz : l'approche du concept d'art en termes de « cluster », de « faisceau » de propriétés dont aucune ne serait à elle seule suffisante ni même nécessaire, mais qui, saisies conjonctivement, selon des combinaisons qui peuvent être extrêmement variables, deviennent des indices raisonnablement fiables. Cette approche, développée en premier par Berys GAUT (cf.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Wilfried Laforge et Jacinto Lageira (dir.) *À la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne*, Mimésis, 2018, p. 101-112.

L'ouvrage récent de Dominic Lopes, *Beyond Art* (2014)¹¹, prolonge ce geste de renvoi ou de « défaussement », mais d'une manière telle que s'y organise également, et paradoxalement, la dissolution même du concept d'art au profit des seuls arts particuliers. Lopes désigne sa théorie au travers d'une métaphore anglo-américaine assez délicate à traduire en français en la qualifiant de « *buck passing theory* ». Au poker, l'expression « *to pass the buck* » renvoie au fait de passer à son voisin le jeton qui désigne la personne chargée de distribuer les cartes, et donc, de transmettre la charge de la distribution. Elle est devenue assez rapidement, notamment dans le champ de la théorie politique, une métaphore pour désigner le fait de fuir ses responsabilités, ou à tout le moins, de se défausser sur d'autres instances de décisions à prendre ou d'actions à réaliser. En français, on pourrait suggérer comme équivalent « botter en touche » ou, plus familièrement, « refiler la patate chaude ». Par contraste, l'expression « *the buck stops here* » désigne le lieu du réel pouvoir décisionnel et, donc, de l'imputation de responsabilité. Le président Harry Truman possédait sur son bureau à la Maison Blanche un petit écriteau, bien en vue de ses interlocuteurs, sur lequel était écrit « *The Buck Stops Here* », signifiant que c'était à lui qu'incombaient les décisions ultimes et qu'il en était du même coup responsable.

En quoi la théorie proposée par Lopes est-elle une « *buck passing theory* », une théorie qui organise son propre défaussement en transférant à d'autres instances son champ de compétence et de responsabilité ? Il s'agit pour Lopes de transférer en direction des différentes théories des arts particuliers la charge de définir le concept d'art dans son ensemble. Pour ce faire, il soutient deux thèses : (1) « être une œuvre d'art » signifie toujours « être une œuvre d'art dans tel ou tel art particulier » (une œuvre d'art x est toujours une œuvre d'art dans un art particulier A) ; (2) les raisons qui font que x est une œuvre d'art dans A sont différentes des raisons qui font d'une œuvre d'art y une œuvre d'art en B : les raisons qui font qu'une peinture est de l'art, et non une simple décoration murale, ne sont pas du même type, voire n'ont rien en commun, avec les raisons qui font qu'un ballet est de l'art, et non une fête ou une surprise-partie. Le partage entre art et non-art traverserait chaque art particulier selon des raisons et des cartographies propres à chaque domaine, sans qu'une critériologie unique ou un ensemble de raisons communes et surplombantes puisse être identifié. Dès lors, il incombe aux différentes théories des arts particuliers de dire ce que c'est

« "Art" as a Cluster Concept », in Noël CARROLL (dir.), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, p. 25-44), ne fait à certains égards que renverser positivement l'aporie de Weitz en adaptant le modèle des « ressemblances de famille » au projet définitionnel lui-même.

¹¹ Dominic McIver LOPES, *Beyond Art*, New York, Oxford University Press, 2014.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Wilfried Laforge et Jacinto Lageira (dir.) *À la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne*, Mimésis, 2018, p. 101-112.

qu'« être de l'art » pour tel ou tel art, et elles le diront d'une manière d'autant plus informative et précise que les vains espoirs d'une théorie générale de l'art auront été abandonnés.

Cette proposition de Dominic Lopes constitue selon moi la forme la plus radicale et la plus contemporaine de dissolution du concept d'art au profit des arts particuliers : l'art n'a pas d'existence, ni même de contenu conceptuel, au-delà de ce que sont les différents arts. Une telle position ne fait, d'une certaine manière, que tirer les conséquences de l'argument sceptique de Weitz en les formalisant. Elle réduit la théorie générale à n'être qu'une procédure de renvoi en direction des diverses théories particulières. Elle nous enjoint, dans sa forme même, à « passer à autre chose », à délaissier la question « qu'est-ce que l'art ? » au profit de questions plus locales telles que « qu'est-ce que la musique ? » ou « qu'est-ce que la littérature ? », à examiner au sein de ces pratiques la manière dont se construit le partage entre art et non-art et à identifier les critères qui font d'un objet sonore une œuvre musicale ou d'un objet verbal une œuvre littéraire, étant entendu que ces critères peuvent fort bien demeurer hétérogènes et incommensurables.

Empirisme et (in)détermination des arts

Bien qu'issue d'un paysage philosophique fort éloigné d'Adorno, la proposition de Dominic Lopes prolonge et radicalise l'attaque portée contre le concept d'art entendu comme genre subsumant des espèces, et débouche, dans son versant positif ou constructif, sur une réduction stricte de la philosophie de l'art à une série d'études locales consacrées aux arts particuliers. Il y a dans cette réduction quelque chose d'indéniablement séduisant, qui n'est pas sans écho avec certaines manières de faire – résolument empiristes – aujourd'hui à l'œuvre en philosophie de l'art. Les travaux mêmes de Dominic Lopes, sur la compréhension des images¹², sur l'art numérique¹³ ou sur les pratiques photographiques¹⁴, semblent d'ailleurs parfaitement s'inscrire au sein de ce virage empiriste, dont on trouverait l'équivalent

¹² Dominic McIver LOPES, *Understanding Pictures*, Oxford, Oxford University Press, 1996, trad. fr. par L. Blanc-Benon, *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2014.

¹³ Dominic McIver LOPES, *A Philosophy of Computer Art*, New York, Routledge, 2010.

¹⁴ Dominic McIver LOPES, *Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy*, Chichester UK, Malden MA, Wiley-Blackwell, 2012.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Wilfried Laforge et Jacinto Lageira (dir.) *À la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne*, Mimésis, 2018, p. 101-112.

continental chez des auteurs tels que Bernard Sève¹⁵ ou Jacqueline Lichtenstein¹⁶. Aussi différents que soient par ailleurs ces travaux du point de vue de leurs modes argumentatifs ou de leurs champs de références, un même geste méthodologique semble les traverser : limiter l'investigation philosophique au niveau d'un art particulier, réduire pour ainsi dire la « voilure théorique » et espérer gagner en précision et en information historique et technique ce que l'on perd en généralité. De ce point de vue, *Beyond Art* serait peut-être à même d'offrir à ce tournant empiriste en philosophie de l'art le cadre méthodologique qui lui manque encore, constituant à cet égard son versant métathéorique.

Je dis bien « peut-être ». Car la position de Lopes demeure fragile, à la mesure même de sa radicalité. Je pointerai ici trois difficultés principales. (1) Le gain théorique escompté par la « *buck passing theory* » réside tout entier dans l'hypothèse selon laquelle il serait plus facile de circonscrire l'identité de chaque art pris individuellement que de définir l'art comme tel, dans toute sa généralité, surplombant les différents arts. Or, comme le fait malicieusement remarquer Stephen Davies dans son compte rendu dans l'ouvrage¹⁷, rien n'est moins sûr. Les vifs débats qui traversent la philosophie contemporaine de la musique ou de la littérature démontrent aisément qu'une simple descente dans l'échelle des généralités ne constitue nullement en soi une garantie de clarté et de détermination univoque de l'objet, et que les difficultés rencontrées au niveau de la définition du genre risquent vraisemblablement de se reproduire, *mutatis mutandis*, au niveau de la définition des espèces. Des questions telles que « Qu'est-ce que la musique ? » ou « Qu'est-ce que la littérature ? » sont à peu près aussi vertigineuses que la question « Qu'est-ce que l'art ? », et l'idée que l'on puisse apporter des réponses satisfaisantes aux premières en se dispensant totalement d'un traitement de la seconde relève plus d'un pari méthodologique que d'une thèse réellement démontrée. À moins qu'il faille pousser d'un cran l'argument et abandonner la problématique définitionnelle elle-même : admettre, en empiriste conséquent, l'irréductible part d'arbitraire et de sédimentation historico-sociale constitutive de l'identité et du périmètre de chaque art, se donner cette délimitation (partiellement) obscure comme un fait institutionnel, c'est-à-dire aussi bien comme un point de départ et d'arrêt pour l'investigation conceptuelle, et travailler

¹⁵ Bernard SEVE, *L'altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe* [2002], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2013 ; *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2013.

¹⁶ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* [1989], Paris, Flammarion, 2013 ; *Les raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2014.

¹⁷ Stephen DAVIES, « Dominic McIver Lopes. *Beyond Art*. Oxford University Press, 2014 », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72:3, été 2014, p. 329-332.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Wilfried Laforge et Jacinto Lageira (dir.) *À la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne*, Mimésis, 2018, p. 101-112.

alors, dans cet espace que l'on considère comme un donné, à l'élucidation d'autres types de questions. Bref : prendre en marche le train de l'histoire, s'insérer dans les genres et les pratiques qu'elle a engendrés, et travailler en eux sans chercher à les engendrer conceptuellement depuis un improbable point de vue de nulle part, hors contexte et hors temps. Par rapport à cet empirisme radicalement assumé, Dominic Lopes semble pour ainsi dire rester au milieu du gué, ne faisant que reconduire la problématique définitionnelle en la faisant simplement descendre d'un degré. (2) La proposition de réduire la philosophie de l'art aux différentes théories des arts particuliers a une allure indéniablement intempestive, voire anachronique, dans un moment que l'on dit avant tout être celui de la dématérialisation de l'art, de l'hybridation généralisée et de la dissolution des genres, bref, dans un moment que l'on pourrait qualifier, en reprenant l'expression de Rosalind Krauss, de « condition post-médium¹⁸ ». Or c'est bien une telle notion de médium qui est au fondement de l'entreprise de Lopes. Une fois assumée l'idée que l'« art-en-général » est intégralement réductible à la somme des arts particuliers, reste encore à déterminer ce qu'est « un art », et ce sans mobiliser de manière circulaire la notion d'art elle-même. C'est alors le médium qui apparaît comme un candidat privilégié. Une pratique artistique consisterait dans l'usage d'un certain médium, usage encadré par un certain nombre de règles de production et d'appréciation. Certes, la notion de médium déployée par Lopes est particulièrement complexe et raffinée : elle ne se limite pas aux ressources matérielles utilisées mais inclut également la ou les techniques employées. Un médium, pour Lopes, c'est un ensemble de ressources auquel s'ajoutent des techniques d'utilisation. Et ce médium, en tant qu'ensemble de ressources et de techniques donc, ne constitue à son tour un « art » qu'à partir du moment où il donne lieu à une pratique régulée par des normes d'appréciation spécifiques. De sorte qu'« un art », c'est un médium, auquel s'ajoute un ensemble de règles (productives et appréciatives) constitutives de la pratique¹⁹. Aussi raffinée et élaborée que puisse être la théorie de Lopes, elle n'en rend pas moins un son étrange pour quiconque dispose d'une connaissance minimale des pratiques artistiques contemporaines. Taillée pour le temps long de la tradition, elle ne s'ajoute qu'avec bien des difficultés au contemporain, à ses multiples phénomènes d'effrangement, d'hybridation, voire de suppression, du médium. (3) Cette inadaptation de la théorie au contemporain (ou du moins à ce qui nous paraît tel) prend la forme d'une objection plus précise à travers la figure que Lopes propose de baptiser « agent libre » (*free agent*). « Un

¹⁸ Rosalind KRAUSS, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999, et *Perpetual Inventory*, Cambridge MA, MIT Press, 2010.

¹⁹ Cf. l'ensemble du chap. 7 « Appreciative Kinds and Media », *Beyond Art, op. cit.*, p. 125-162.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Wilfried Laforge et Jacinto Lageira (dir.) *À la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne*, Mimésis, 2018, p. 101-112.

agent libre est une œuvre d'art qui n'appartient à aucun art en particulier²⁰. » Si de tels « agents libres » existent effectivement, c'est alors l'ensemble de la théorie qui se verrait réfutée, puisque la prémisse initiale selon laquelle « être une œuvre d'art » équivaut strictement à « être une œuvre dans un art donné » se révélerait purement et simplement fausse. Et Lopes de s'objecter alors à lui-même le très attendu *Fountain* de Duchamp, le non moins attendu *4'33''* de John Cage, et l'à peine moins attendu *Inert Gas Series* de Robert Barry²¹. Pour chacune de ces œuvres, il semble difficile d'identifier à proprement parler le médium dont elles font usage et, ce faisant, l'art auquel elles se rattachent. Étant « de l'art » sans appartenir à aucun art en particulier, elles exemplifieraient ce que la théorie doit absolument repousser, à savoir la possibilité d'un « art générique », d'un art entendu au singulier et sans spécification particulière de domaine. Lopes répond à l'objection en soutenant que ces œuvres relèvent bel et bien d'un art déterminé, à savoir l'« art conceptuel », lequel disposerait d'un médium spécifique fait avant tout « de mots et d'idées » et d'un ensemble de règles d'appréciation que Duchamp aurait précisément contribué à fonder²². Je ne crois pas que cette solution soit satisfaisante. D'une part, elle obligerait vraisemblablement soit à élargir la catégorie d'« art conceptuel » bien au-delà de son ancrage historico-artistique (en amont comme en aval), soit à créer des catégories *ad hoc*, de « nouveaux arts », face à tout cas un tant soit peu difficile (quid de l'art relationnel, de la performance, de l'*in situ*, du land art, etc. ? faut-il y voir à chaque fois l'irruption d'un « nouvel art » ou seulement différentes versions d'un seul et même « art conceptuel », désormais pensé de manière élargie ?). D'autre part, dans le cas de Duchamp et de Cage, cette solution ne rend pas vraiment justice à des œuvres dont l'ambition n'est pas tant de fonder un art particulier que de faire jouer réflexivement le concept même d'art contre les conventions apparemment constitutives de tel ou tel art particulier (en l'occurrence, la sculpture et la musique).

L'art n'est rien d'autre que la réflexivité des arts, autrement dit, leur négativité

Et c'est là que la position de Lopes est au final intenable. Car les trois difficultés que j'ai énumérées se ramènent en définitive à un seul et même présupposé : l'idée selon laquelle

²⁰ Dominic McIver LOPES, *Beyond Art*, *op. cit.*, p. 190 : « A free agent is a work of art that does not belong to an art ». Ma traduction.

²¹ Cf. l'ensemble du chap. 10 « Much Ado about Art », *Beyond Art*, *op. cit.*, p. 185-202.

²² *Ibid.*, p. 199 : « Many features of conceptual art are explained on the hypothesis that it is an appreciative practice centered on language and ideas as its medium. Many features of the alleged free agents are explained on the hypothesis that they are works of conceptual art ».

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Wilfried Laforge et Jacinto Lageira (dir.) *À la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne*, Mimésis, 2018, p. 101-112.

le concept d'art serait étranger aux pratiques artistiques elles-mêmes, qui se contenteraient volontiers de n'être que « peinture » ou « musique » ou « littérature », etc., et se dispenseraient fort bien d'un si pesant et si confus concept. Lopes fait comme si le concept général d'art n'était rien d'autre qu'une pathologie intra-philosophique à laquelle il faudrait substituer la solidité empirique des arts particuliers, comme si le concept d'art ne concernait pas en premier chef les artistes eux-mêmes, et comme si ces derniers n'agissaient et ne faisaient œuvre qu'à l'intérieur de l'espace clos et restreint de « leur » art, sans s'inscrire dans un espace, certes plus vague mais néanmoins actif, qui les met en relation avec l'ensemble des autres arts. Lopes postule une stricte étanchéité entre la théorie philosophique et les pratiques artistiques, alors même que, depuis la Renaissance au moins, celles-ci sont transies de théories quant à ce qui fait tout à la fois le commun et le multiple des arts, et que les cas-limites proposés (entre autres) par l'art conceptuel constituent la forme paroxystique d'une telle porosité²³.

C'est pourquoi il faut revenir au second versant de la citation d'Adorno par laquelle j'avais commencé :

« Face aux arts, l'art est en formation, potentiellement contenu dans chaque art singulier, dans la mesure où chaque art doit s'efforcer de se libérer de l'aléatoire de ses éléments quasi-naturels en les traversant. *Une telle idée de l'art dans les arts n'est toutefois pas positive, rien qui soit en eux simplement là présent : elle doit être exclusivement appréhendée comme négation*²⁴. »

Le concept d'art conserve une pertinence et une vérité, non pas comme un objet que la philosophie devrait définir de l'extérieur, mais comme concept dialectique travaillant de l'intérieur chaque art. Sans ce concept dialectique qui, reliant chaque art à tous les autres, est aussi bien ce qui met tout art en question ou en crise, on ne peut comprendre ni les phénomènes inter-artistiques par lesquels un art en vient parfois à rivaliser avec (ou se modeler sur) un autre, ni les phénomènes transgressifs ou destructifs par lesquels un art attaque son propre médium au nom d'une appartenance plus générale et plus fondamentale à l'art tout court.

²³ Cf. Arthur DANTO, *L'assujettissement philosophique de l'art* [1986], trad. fr. par Cl. Harry-Schaeffer, Paris, Seuil, 1993.

²⁴ Theodor W. ADORNO, art. cit., p. 67.

Dernière version avant épreuves ; version définitive parue dans Wilfried Laforge et Jacinto Lageira (dir.) *À la frontière des arts. Lectures contemporaines de l'esthétique adornienne*, Mimésis, 2018, p. 101-112.

Cette puissance négative du concept peut s'entendre de bien des manières et agir selon bien des directions. Elle relève cependant toujours d'un moment réflexif par lequel un art donné en vient à interroger ses modalités d'appartenance à l'art tout court. Tantôt il peut s'agir de jouer l'appartenance à l'art en général contre les limites contingentes et sédimentées du médium (dépasser « l'aléatoire des éléments quasi-naturels ») : « puisque c'est d'abord de l'art que je produis, cessez de (me/vous) demander dans quelle mesure c'est encore également de la peinture (ou de la musique, ou de la littérature, ou de la danse) ». Tantôt, au contraire, il peut s'agir de prendre appui sur les spécificités radicales du médium pour contrer certaines attentes issues d'une représentation réifiées de l'art en général : « puisque c'est d'abord de la peinture (ou de la musique, ou de la littérature, ou de la danse) que je produis, cessez de (me/vous) demander dans quelle mesure c'est également de l'art, quand bien même ce produit ne correspondrait que très lointainement à l'image que vous vous faites habituellement de l'art ». Et chacun de ces jeux (de l'art contre un art, d'un art contre l'art) est lui-même susceptible d'une double réalisation : par soustraction ou par adjonction. Par *soustraction* : « Qu'est-ce qui dans ma pratique d'artiste n'est pas essentiellement artistique (et doit dès lors être abandonné) ? », « Qu'est-ce qui dans ma pratique de peinture n'est pas essentiellement peinture (et doit dès lors être abandonné) ? ». On trouverait dans le modernisme de Greenberg l'exemple paradigmatique d'une telle téléologie soustractive. Par *adjonction* : « Jusqu'où puis-je aller dans ma pratique d'artiste sans pour autant cesser de "faire de l'art" ? » ; « Jusqu'où puis-je aller dans ma pratique de peinture sans pour autant cesser de "faire de la peinture" ? ». En amont et aval du modernisme greenbergien, Dada et le postmodernisme nous ont habitués à ce genre de stratégies procédant par transgressions et élargissements successifs.

L'art n'est rien d'autre que la résultante réflexive de chaque art particulier, sa mauvaise conscience utopique, sa puissance désirante et déstabilisante, et tout aussi bien, dans un renversement qui n'est qu'apparent, son surmoi tyrannique. Comme en toutes choses, il s'agit de ruser : s'arracher lorsqu'il le faut à l'être-là, mais ne pas non plus s'interdire d'en jouir, quitte alors à bastonner quelque peu le surmoi.