

ETC



Parutions

Arthur Danto, *L'art contemporain ou la clôture de l'histoire*. Seuil, collection « Poétique », 2000, 343 pages

Griselda Pollock, *Differencing The Canon. Feminist Desire and Writing of Art's Histories*, London and New York, Routledge, 1999, 345 p.

Luce Lefebvre and Édith-Anne Pageot

Number 54, June–July–August 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35609ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lefebvre, L. & Pageot, É.-A. (2001). Review of [Parutions / Arthur Danto, *L'art contemporain ou la clôture de l'histoire*. Seuil, collection « Poétique », 2000, 343 pages / Griselda Pollock, *Differencing The Canon. Feminist Desire and Writing of Art's Histories*, London and New York, Routledge, 1999, 345 p.] *ETC*, (54), 74–77.



Arthur Danto, *L'art contemporain ou la clôture de l'histoire*, Seuil, collection « Poétique », 2000, 343 pages.

Cet essai d'Arthur Danto est issu du cycle de conférences Mellon données à la National Gallery of Art de Washington au printemps 1995, sous le titre *L'art contemporain ou la clôture de l'histoire*.

Le propos de Danto est relié à une thèse que le philosophe soutient depuis la publication de *La transfiguration du banal* (1989) et porte sur l'idée de la fin des grands récits qui ont caractérisé la modernité. Si ceci semble rejoindre sensiblement les positions de Jean-François Lyotard quelques vingt ans plus tôt, Danto radicalise l'hypothèse, en postulant que « l'art contemporain ne peut plus être représenté par quelque grand récit que ce soit » : en fait, il annonce la fin des grands récits comme tels.

Reprenant à Hegel le terme « clôture de l'histoire », Danto spécifie que ce qui caractérise le moment contemporain de l'art, ce qu'il nomme le « moment post-historique », suppose que n'existe plus ce concept hégélien de fin de l'histoire. Du moins dans son sens de clôture narrative, qui impliquerait que le récit forme une totalité structurée selon des règles propres, et du fait que ce récit a un terme. Corrélativement, nous vivons donc un moment qui est lié à une post-histoire d'où rien ne serait exclu : « un moment de pluralisme profond et de tolérance complète ».

À travers cette théorie qui se veut « post-historique », Danto prend ses distances par rapport à ce qu'il considère comme les deux grands récits dominants de l'histoire de l'art depuis la Renaissance : celui du pro-

grès constant, instauré par Giorgio Vasari au XVI^e siècle et le récit *moderniste* de Clément Greenberg, axé sur la matérialité de l'œuvre d'art, c'est-à-dire un art libéré de toute fonction figurative et centré sur sa propre essence.

En se dégageant de ces critères esthétiques, l'auteur propose donc un moment historique et théorique autre que la problématique des ruptures propre à la modernité – à travers les avant-gardes historiques et contemporaines –, et que le dogmatisme représenté par le formalisme greenbergien. C'est aussi en ce sens que l'actuelle période « post-historique », analysée par le philosophe, se caractérise par le fait « qu'il n'existe plus de clôture de l'histoire » : ce postulat de Danto se comprend en tant que fin de toute exclusion ou dans les termes de ce que le philosophe nomme « la mort de la pureté ». Il faut noter que l'hypothèse de considérer l'art contemporain comme impur ou hétérogène n'a effectivement de sens, comme l'écrit Danto, que par rapport « au souvenir lancinant du modernisme dans toute sa virulence d'idéal artistique ».

Est-ce que cela veut dire, possible interrogation pour le lecteur, que ce qui fait désormais office d'art de pointe fonctionne à l'inclusion, et que cela explique, en partie tout au moins, la prégnance de la relecture dans les pratiques actuelles ? Danto y répond indirectement, en développant son concept de « la fin de l'art » – partagé avec Vattimo et repris de celui de « la mort de l'art » chez Hegel, dans le sens « de la société de la métaphysique réalisée » – présenté dans ses ouvrages précédents : *La transfiguration du banal* (1989), *L'Assujettissement philosophique de l'art* (1993) et *Après la fin de l'art* (1996). Cette notion suppose que le statut de l'art devient constitutivement ambigu, puisque « l'art contemporain n'est pas en rupture avec l'art du passé[...] et se définit au contraire, entre autres choses, par le fait que l'art du passé est à la disposition des artistes et qu'ils peuvent l'utiliser à leur guise », ce qui accrédite la pratique de la relecture. Cependant, « ce qui n'est pas à leur disposition, c'est l'esprit dans lequel cet art a été créé ». L'art serait donc contextuel et tributaire d'un à présent. Ainsi, pour Danto, « l'art désigne moins une pratique qu'un mouvement, ou même une période possédant des limites temporelles bien définies ».

Cependant, pour Danto, la fin de l'art signifie qu'aucun type d'art ne répond plus qu'un autre à un impératif historique. En d'autres termes, l'art est contextuel mais dégagé de toute forme d'impératif, qui serait le propre de l'âge révolu des manifestes. Ainsi, Danto, pour asseoir son postulat d'ouverture absolue de l'art actuel, élabore et affine sa notion première de

« la fin de l'art », au moyen de son concept de « l'art après la fin de l'art », qui désigne cette fois l'art produit à partir de la fin des années soixante. Il stipule qu'il n'existe pas d'art qui soit plus vrai qu'un autre, et qu'il n'y a pas de manière particulière à laquelle l'art devrait se conformer : tout art est également et indifféremment de l'art. Cela ne veut pas dire que tout art se vaut. Ce constat fait plutôt échec à un schème linéaire, en favorisant ce que les post-structuralistes nommaient déjà une approche horizontale à connexions multiples.

De la sorte, le fait qu'il y ait un art qui a existé avant « l'époque de l'art » et un art qui continue d'exister après « la fin de l'art » montre, selon Danto, que le lien entre art et esthétique est une affaire de contingence historique, et qu'il ne fait pas partie de l'essence de l'art. Pour reprendre les mots de Danto, l'art et ceux qui le produisent sont historiques de part en part. Plus précisément, comme le précise Danto, l'essence en soi et l'essence de l'art ne sauraient comprendre des éléments historiquement ou culturellement contingents. Ainsi, l'essence, pour Danto, n'a rien à voir avec la politique sociale ou morale. Il écrit que « cette découverte philosophique (tout art est également et indifféremment de l'art) a eu lieu à un moment bien précis de l'histoire de l'art. On peut donc dire qu'en un sens la philosophie de l'art a été l'otage de l'histoire de l'art, étant donné que la forme pertinente de la question philosophique concernant la nature de l'art n'aurait pu être posée avant qu'il ne fut historiquement possible de la poser – c'est-à-dire avant qu'il ne fut historiquement possible de créer des œuvres telles que la *Brillo Box* de Warhol. Aussi longtemps qu'une telle situation n'était pas une possibilité historique, elle n'était pas non plus une possibilité philosophique. »

Danto fait un important retour sur les jalons historiques qui l'ont conduit à son constat sur l'art de notre temps et particulièrement sur la coupure que représente pour lui le pop art américain. On ne peut qu'être d'accord avec lui lorsqu'il souligne le recul de la mimésis comme théorie définitoire de l'art. Il semble par contre que les positions de Danto par rapport au pop art (qu'il met en exergue) se définissent essentiellement par son opposition aux théories dogmatiques de Greenberg, qui ne voyait d'art véritable qu'à travers la peinture abstraite et plus encore, à travers sa planéité. Pour Danto, « le modernisme toucha à sa fin dès lors que le dilemme entre œuvres d'art et simples objets réels ne pouvait plus être articulé en termes visuels, en sorte qu'il devenait urgent d'abandonner une esthétique matérialiste pour une esthétique de la si-

gnification ». Cela a eu lieu pour Danto avec les artistes du pop art, qui furent, selon lui, les premiers à mettre l'art en contact avec la réalité et avec la vie : à travers ses conditions de possibilité, le pop a ainsi conduit à la possibilité de tous les possibles en art. Ceci explique la focalisation de l'auteur sur ce mouvement en lequel il voit « une transformation historique majeure ». En fait, si pour Danto, l'œuvre d'art a des significations et incarne ses propres significations, le pop est le paradigme de l'incarnation des significations propres à son lieu et à son moment historique. Et ceci, en reprenant à Hegel l'idée que l'art est au sujet de quelque chose et qu'il incarne sa propre signification.

* * *

Danto se définit comme essentialiste en philosophie. Pour lui, « l'art est éternellement le même » et « il existe des conditions nécessaires et suffisantes qui font qu'un objet est une œuvre d'art, indépendamment du moment et de l'endroit ». C'est l'idée d'une identité artistique stable et universelle. Mais en même temps et paradoxalement, il a également un point de vue historiciste, selon lequel « ce qui est une œuvre d'art à une époque donnée ne peut pas en être une à une autre » et plus particulièrement, « il existe une histoire, mise en œuvre à travers l'histoire de l'art, dans laquelle l'essence de l'art – ses conditions nécessaires et suffisantes – accède à la conscience ». Plus précisément, pour Danto, en tant que concept essentialiste, le concept d'art est intemporel. Mais l'extension du terme est historiquement indexée, comme si l'essence se révélait à travers l'histoire.

* * *

La contribution de Danto est de proposer une définition qui non seulement serait compatible avec l'ensemble radicalement hétérogène de la classe des œuvres d'art, mais encore permettrait de l'expliquer. Il insiste particulièrement sur la fin du rôle exclusif de la peinture pure comme vecteur de l'histoire de l'art, et sur l'entrée dans une période post-narrative.

Pour accréditer son postulat, Danto établit un parallèle entre le formalisme de Greenberg et celui des positivistes anglo-saxons, chez qui il repère le même type de pensée fonctionnant à l'exclusion : exclusion de tout ce qui est autre que le médium pour les formalistes, exclusion de la métaphysique pour les positivistes. Cette valorisation de l'inclusion est très proche du pluralisme structurel tel que décrit par Danto à propos de « la fin de l'art », qu'il définit comme « une Babel de conversations artistiques non-conver-

gentes », et accrédi-te sa thèse selon laquelle la perception que nous avons de l'art est historique. Cette observation positive des non-convergences et de l'éclatement des genres ne pouvait être possible qu'au moment précis où elle était aussi philosophiquement possible. Plus précisément, la thèse de Danto est donc apparentée aux thèses déconstructionnistes. Avec Vatimo, on aurait là une des rares références continentales qu'il avoue, évacuant systématiquement les artistes européens ayant travaillé, avant le pop art, sur le lien entre objet et vie réelle.

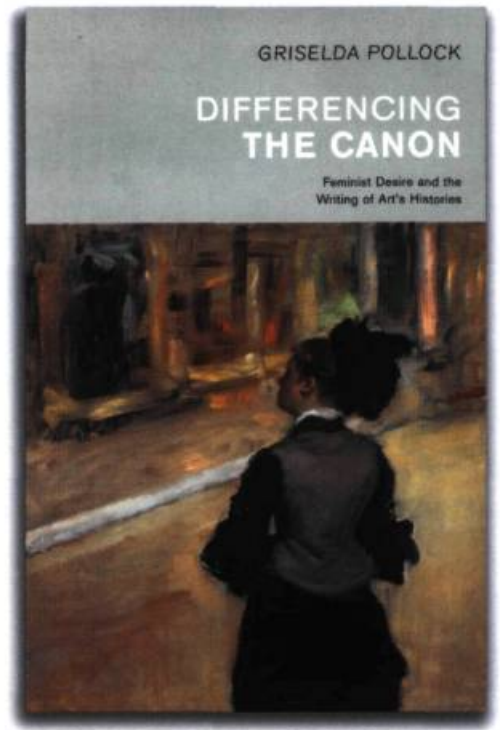
Par ailleurs, passer, comme le fait Danto, de la notion de nécessité chez les modernistes à la notion de possibilité post-historique est, me semble-t-il, une idée sue et intégrée depuis longtemps dans la théorie de l'art et laisse un peu l'impression que l'auteur enfonce des portes ouvertes.

En effet, si « le tout est possible » de Danto, compatible avec son « tout n'est pas possible » suppose, pour lui, que ce « tout est possible » signifie « qu'il n'existe plus de contraintes aprioriques relatives à l'esprit des œuvres », et que le « tout n'est pas possible » signifie, pour reprendre l'historicisme de Danto, que le rapport à l'œuvre est contextuel, cela n'est pas sans rappeler, entre autres, les débats de la dernière décennie sur l'art contemporain, sur la valeur et la définition de l'œuvre d'art. Mais plus encore, la pensée de Danto se réfère beaucoup à celle de Vattimo (*La fin de la modernité*), dans la mise en évidence de la genèse de cet éclatement général de l'esthétique, qui s'actualise dans des formes d'auto-ironie de l'opération artistique auxquelles Danto rattache, comme cas exemplaire, le pop art. C'est peut-être évacuer un peu vite l'adéquation du pop art avec le politique en place à son époque : l'identification du pop art aux médias a des connotations aussi idéologiques.

En somme, on pourrait dire oui (malgré la réserve émise) pour le propos principal d'une préoccupation philosophique à l'endroit des modalités historiques : les questions de possibilité, impossibilité et nécessité. Oui encore pour une appréhension de la notion de possibilité post-historique, qui stipule que tout est possible comme forme d'art, dans le sens d'une fin des *a priori*. Mais un bémol à l'idée que le « *free for all* », tel que décrit par Danto, n'est pas un récit ou un nouveau récit : ainsi, son schème de progression vers une « fin de l'art », de plus en plus finie, laisse perplexe. De même que la conjonction paradoxale essentialiste/historiciste dans sa pensée. Un bémol encore à poser à l'affirmation que tout peut être une œuvre d'art (même en tenant compte de sa notion du possible), car sans vouloir tomber dans le normatif ou dans une

critériologie, et rajouter à la querelle sur l'art contemporain, force est d'admettre que si tout peut être une œuvre d'art, alors rien n'est une œuvre d'art et, en ce sens, c'en est effectivement fini de la notion. Et non pour vouloir nommer, d'une manière définitive, le moment présent...

LUCE LEFEBVRE



Griselda Pollock, *Differencing The Canon. Feminist Desire and Writing of Art's Histories*, London and New York, Routledge, 1999, 345 p.

Tout en approfondissant les outils théoriques et méthodologiques développés dans les ouvrages qui le précèdent, *Differencing the Canon* vient élargir la contribution déjà remarquable¹ de Griselda Pollock aux études féministes et faire fléchir, une fois de plus, les certitudes de l'histoire de l'art. Le livre se présente comme un ensemble d'études de cas puisés principalement dans le corpus moderne (Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Degas, Cassatt et Manet) mais aussi plus ancien (Artemisia Gentileschi) et contemporain (Lubaina Himid). Comme elle l'avait fait dans ses études sur Degas et Cassatt, l'auteure s'engage délibéré-

ment sur le terrain de l'histoire de l'art et évite de se retrancher dans le champ pourtant plus accueillant des *Cultural Studies*. L'argumentation se fonde autant sur les relations de pouvoir en jeu dans l'image que sur les différentes utilisations de la tradition iconographique, le traitement formel et les aspects techniques propres au médium dont il est question. D'aucuns se souviendront des *Old Mistresses*²; non sans ironie, l'expression voulait mettre en évidence l'impossibilité idéologique d'inclure l'art des femmes dans le « grand Art », c.-à.-d. dans le panthéon des chefs-d'œuvre artistiques de l'Occident. Ainsi, ces « vieilles maîtresses » mettaient à nu les partis pris de la canonicité. On montrait qu'au sein de la « grande » histoire de l'art, le canon, défini comme une stratégie discursive de production et de reproduction de la différenciation sexuelle, rend légitime l'identification exclusivement masculine à la créativité et à la culture et, du coup, marginalise tout en le dévaluant systématiquement l'art des femmes et le féminin en général. Ici, l'enquête est portée au-delà des intérêts socio-économiques d'un groupe dominant, pour s'intéresser à l'espace psycho-symbolique sur lequel le canon s'élabore. Se distinguant clairement de la lecture « psychologisante », l'étude concerne plutôt les modalités d'inscription d'une subjectivité se constituant au sein d'une formation culturelle, artistique et littéraire précise. Délaissant les oppositions binaires simples, Pollock opte pour une analyse complexe et dialectique des structures de la différenciation sexuelle, une exploration des images multiples de la masculinité et de la féminité. Ainsi, différencier le canon signifie ici une quête de la *différance*, au sens de Derrida. S'appuyant sur l'interprétation de Sarah Kofman³ des thèses freudiennes sur l'esthétique, Pollock montre que la configuration du discours valorisant les « grands Maîtres » correspond en fait à une forme de narcissisme, masculin cela va sans dire, qui fait intervenir toute une généalogie patrilinéaire de pères, héros et rivalités œdipiennes. L'utilisation transgressive des thèses freudiennes permet à l'auteure d'indiquer les désirs et fantasmes masculins tout en révélant, dans l'espace même du discours dominant, la figure de la mère qu'elle suppose non entièrement refoulée. Ainsi, par exemple, les corps des paysannes chez Van Gogh porteraient les traces structurales d'un « sacrifice » manqué, en ce qu'ils rendent visibles le processus de négation du corps maternel par lequel devait, à l'époque, s'élaborer l'identité masculine bourgeoise. Tandis que le fétichisme de la jambe chez Toulouse-Lautrec révélerait une position psychique fondamentalement ambivalente, oscillant entre la re-

présentation du corps maternel et celle des corps de femmes ouvrières. L'interprétation joue avec et échappe aux interprétations et aux déterminations phallogocentriques, rendant ainsi possible l'inscription tantôt d'une présence, tantôt d'un espace ou d'un regard féminins. Toutefois, c'est bien à partir de ce qu'offre la culture dominante que les femmes auraient été susceptibles de construire des subjectivités hybrides. Tel est le cas des *Suzanne*, *Judith* et *Cléopâtre* d'Artemisia Gentileschi qui opèrent, selon l'auteure, un déplacement profond sur des motifs traditionnels. Les dispositifs mis en œuvre par Artemisia dans les thèmes de la décapitation ou de l'héroïsme féminin, loin d'être des reflets d'un récit biographique, marqueraient sa propre différence par rapport aux références obligatoires que sont Orazio Gentileschi et le Carravage. L'écriture de Griselda Pollock, inévitablement provocatrice, parfois sarcastique, place le lecteur dans une situation inconfortable et sans doute menaçante pour les historiens d'art. Pollock montre que le désir s'imisce inévitablement non seulement dans tous les récits de l'histoire de l'art, le sien compris, mais aussi qu'il constitue l'un des enjeux principaux de toute production artistique. L'analyse est intelligemment argumentée et les démonstrations s'appuient sur des observations pertinentes de certaines réalités historiques péremptoires. Or ce va et vient continu entre le désir et la déduction logique, ce choix de rester dans les interstices de différentes formes discursives sont autant de moyens de pratiquer l'histoire de l'art sans « amincir la représentation d'art » mais plutôt en l'opacifiant, en lui donnant un supplément de sens possible et logiquement défendable, tout en la débarrassant adroitement du jugement esthétique.

ÉDITH-ANNE PAGEOT

NOTES

- ¹ Entre autres : Griselda Pollock, *Mary Cassatt*, Londres, Jupiter Books, 1980; Griselda Pollock et Richard Kendall, *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Visions*, London, Pandora Press, 1992; Griselda Pollock, *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London and New York, Routledge, 1988, réédité en 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994.
- ² Rozika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981.
- ³ Sarah Kofman, *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1988.