

Séance du 30 octobre 2023

« L'idée moderne d'art est-elle finie ? »

Carole TALON-HUGON

Académie des Sciences et Lettres de Montpellier

MOTS CLÉS

Art, paradigme moderne de l'art, désartification, artification, déprofessionnalisation de l'artiste, désœuvrement de l'œuvre, dé-spectatorisation du spectateur.

RÉSUMÉ :

L'art est sorti de son « régime d'objet » pour devenir événement inclusif, immersif et participatif, flirtant avec l'industrie culturelle, le divertissement, le luxe, la finance et les préoccupations sociétales, ce qui rend sa définition impossible. La désartification a pour corollaire paradoxal une artification généralisée.

Faut-il en conclure à la mort de l'art, ou bien que l'art demeure parce qu'il est institutionnellement reconnu ? Je défends ici une troisième voie. Si peindre, sculpter, danser ou faire de la musique sont, depuis la nuit des temps, des activités anthropologiquement attestées, toutes les époques n'ont pas mis la même chose sous le mot d'art ; or, ce qui est mis en cause aujourd'hui c'est le paradigme *moderne* de l'art, constitué autour des notions saillantes d'artiste, de talent, de génie, de beaux-arts, de valeur esthétique, de goût et de contemplation désintéressée.

Un homme qui, après un sommeil d'un demi-siècle, se réveillerait aujourd'hui, serait profondément déconcerté par les profondes transformations du paysage de ce qui est à présent désigné sous le nom d'art. Il serait dérouter d'apprendre que c'est un cuisinier, Ferran Adrià, et non un artiste, qui a été choisi en 2007 pour représenter l'Espagne à la *Dokumenta* de Kassel (2007) ; que les jeux-vidéo ont droit à un département au *Museum of Modern Art* de New-York ; que le graffiti, devenu *Street art*, est passé du statut de pratique délictueuse à celui de locomotive du marché de l'art contemporain ; que le prix Nobel de littérature a été attribué à Bob Dylan en 2017 ; que Jeff Koons dessine des sacs pour Vuitton, rendant ainsi poreuse la frontière de l'art et de l'industrie du luxe ; que Ryoji Ikeda réalise des partitions musicales qui génèrent des images vidéo dont le flux peut être modifié par le déplacement des visiteurs de l'œuvre-installation, celle-ci constituant des objets non identifiées, nées du croisement de la musique, de la science, des nouvelles technologies, du design et du divertissement ; qu'une œuvre, *Break Down* de Michael Landy, peut consister en l'inventaire, le démontage et la réduction en granulé de l'ensemble des objets dont on est propriétaire¹ ;

¹ « L'artiste a passé un an à inventorier tout ce qu'il possédait. Il était propriétaire, apparemment, de 7 006 choses différentes, qu'il a classées en dix catégories : habits, meubles, appareils électroniques, denrées périssables, automobile, etc. Les 7 006 objets furent mis sous sacs

que des œuvres littéraires peuvent être composées par l'IA comme dans le cas de *I in the road*, un roman de 144 pages, dont le titre fait référence à *On the Road* de Kérouak, mais qui a été généré par un ordinateur placé dans une Cadillac se déplaçant sur une longue route étasunienne, connecté à un GPS, à une horloge, à une caméra de surveillance et à une imprimante ; que des tableaux peuvent avoir la même source artificielle, comme c'est le cas de *The next Rembrandt 2015*, un portrait inédit ayant toutes les apparences d'un Rembrandt, obtenu en mobilisant des analyses statistiques et des algorithmes d'apprentissage profond portant sur des scans de 346 peintures du maître hollandais ; qu'une œuvre peut consister en une enquête sur des crimes de guerre permettant d'entreprendre des poursuites judiciaires dans les tribunaux internationaux comme *Rafah: Black Friday*, un reportage sur des opérations de guerre à Rafah, du groupe *Forensic Architecture* (qui réunit des architectes, des artistes, des cinéastes, des journalistes et des juristes) ; que l'activisme peut se mêler à l'art comme dans *Super Symbiont* d'Andrea Conte, une performance collective itinérante réalisée à Venise en 2022 à l'occasion de la Marche pour le climat.

Bref, la définition paradoxale que Thierry de Duve donnait de l'art contemporain s'applique bien ici : « une œuvre d'art est contemporaine – par opposition à moderne, ancienne, classique, tout ce que vous voudrez – tant qu'elle demeure exposée au risque de n'être pas perçue comme de l'art »².

Un constat tout aussi déconcertant concerne, non plus les œuvres, mais les lieux de l'art. Les musées ne ressemblent plus aux mausolées silencieux et solennels que décrivait Valéry, mais à des lieux commerciaux de loisir avec boutiques, bars et restaurants, offrant des activités de médiation, d'action culturelle et d'éducation. Ils sont en outre fortement concurrencés par de nouvelles institutions (les fondations privées) et par de nouveaux lieux (friches industrielles, squats artistiques, fabriques, espaces éphémères, etc.). Les expositions deviennent des spectacles, relèvent du genre de l'installation ou de l'événement, et le scénographe d'exposition remplace le conservateur.

Un exemple montpellierain offre un bon exemple de cette nouvelle donne : la Zone Artistique Temporaire (ZAT) qui en est à sa 15^{ème} édition et que le site <https://zat.montpellier.fr/> décrit en ces termes :

« Depuis quinze éditions, la ZAT – Zone Artistique Temporaire invite petits et grands à se rassembler et à découvrir et habiter la ville autrement. Grâce au regard et à l'imagination des artistes, grâce à leurs propositions, l'espace public acquiert de nouvelles dimensions, de nouveaux usages ; les imaginaires se déploient, se rencontrent, se confrontent ; habitants et visiteurs d'occasion se côtoient et arpentent la ville, se laissent surprendre et émerveiller [...].

plastiques, dont une étiquette indiquait le numéro de série sous lequel il les avait enregistrés dans une première base de données. L'ultime et publique phase de *Break Down* s'est déroulée, avec la même rigueur diligente, dans un grand magasin désaffecté en plein centre du quartier commercial de Londres. Landy y a installé une chaîne de montage où, durant les quinze jours de l'installation, une équipe d'ouvriers (*operatives*), habillés en bleu de travail, a procédé au démontage méthodique des objets. Tous les jours, un nouveau lot d'articles fut chargé sur le transporteur à courroie afin que les opérateurs démontent tout ce qui pouvait l'être, puis triant les éléments selon leur matériau (métaux, papier, céramiques, etc.) qu'ils ont ensuite déchetés, granulés etc. ». Stephen Wright, « Le dés-œuvrement de l'art », *Mouvements*, 2001/4 (n°17).

² « Petite théorie du musée », dans l'ouvrage dirigé par Élisabeth Caillet : *L'Art contemporain et son exposition*, 2007).

Pour sa 15^e édition, la ZAT va donc s’immiscer dans les tramways et les bus, s’installer en stations, aller au-devant des voyageurs, pour créer la surprise et faire surgir l’extraordinaire au cœur du quotidien urbain : des artistes offriront des gestes, souffleront des poèmes et provoqueront la rencontre.

Comme à chaque édition, la ZAT créera aussi de grands moments de rassemblement, de transports collectifs, festifs, poétiques, et de rêve inoubliable [...] Ici, à la faveur de ce rendez-vous exceptionnel du 21 décembre, devrait se produire un impressionnant phénomène “atmosphérique” : une aurore boréale ! Une autre grande surprise de cette 15^e ZAT sera à découvrir dans les allées du Jardin du Champ de Mars où la célèbre compagnie Carabosse allumera des milliers de flammes.

Également au programme : sept créations, dont deux textes commandés à deux autrices montpelliéraines, Natyot et Marion Aubert, quatre trams métamorphosés, des textes poétiques imaginés et portés par 97 lycéens, des origamis poissons volants où 500 jeunes ont écrit leur rêve d’avenir, des taupes géantes en liberté, une licorne fantomatique. Et encore une dizaine d’autres invitations au voyage ».

La ZAT dit bien que l’art est sorti de ce qu’Yves Michaud nommait son « régime d’objet » pour devenir événement inclusif, immersif et participatif, flirtant avec le divertissement, le spectacle, la fête, rendant de plus en plus indéfinissables les frontières de l’art et de la vie.

Tous ces phénomènes perçus de manière discontinue font sens lorsqu’on les relie. Un mot permet de le faire : celui de *désartification*. J’emprunte de mot à Adorno qui parlait d’*Entkunstung der Kunst* pour désigner le fait que l’art, au cours du XX^e siècle, a progressivement été « privé de son caractère artistique ». La logique nous rappelle en effet que l’extension d’un concept varie en sens inverse de sa compréhension. Si les frontières de l’art sont à ce point poreuses et indéfinissables, elles ne sont plus vraiment des frontières, et l’art se dissout toujours plus sûrement au fur et à mesure que son périmètre s’élargit. L’art est ainsi travaillé par un principe endogène de dissolution. Le mot de *désartification* permet de nommer, et par conséquent de rendre manifeste, cette nouvelle donne que tout le monde à sous les yeux mais qui passe largement inaperçue, à la fois parce qu’on a affaire à des phénomènes dispersés, et parce que d’autres phénomènes entretiennent la croyance dans la pérennité de l’Art. Lesquels ? J’en retiendrai trois.

Les institutions

Ce sont d’abord les institutions. Considérons ici le cas de la France. Depuis le début des années 1980, l’État a mis en place une politique affirmée de soutien à l’art contemporain sous la forme d’incitations fiscales au mécénat artistique, d’augmentation de la participation de la puissance publique aux acquisitions des musées (hors musée national), de la multiplication des commandes d’État qui sont passées de 5,5 millions de francs en 1981 à 46,5 millions de francs en 1988, ou encore par l’extension de la loi du « 1 % artistique » qui, depuis les années 1950, prévoyait de réserver 1 % du prix de construction d’un bâtiment scolaire ou universitaire à une œuvre plastique contemporaine, et qui concerne à présent les constructions des bâtiments de l’ensemble des ministères et des collectivités locales. Ont été également mises en place des résidences d’artiste, des aides à la création, à l’installation, à la première exposition, des bourses de voyage et de séjours pour les jeunes artistes. Mais surtout, ont été créées de nouvelles institutions : en 1982, a été mise en place la Délégation aux Arts plastiques (DAP), qui réunit le Fonds d’Incitation à la Création (Fiacre), vingt-deux Fonds

régionaux d'Art contemporain (FRAC), et les Fonds régionaux d'acquisition par les musées (FRAM). Se sont multipliés les centres d'art, et aussi de nouveaux lieux : galeries associatives, friches industrielles, squats artistiques, espaces éphémères (dont on trouve le détail dans l'ouvrage de Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France* (1995)).

Ces institutions supposent de nouveaux acteurs. Aux protagonistes modernes du monde de l'art (conservateurs, galeristes, commissaires-priseurs...) se sont ajoutés de nouveaux intermédiaires : chef de service d'accueil, responsables des services des public, chargé de missions éducatives, médiateurs, etc.

Comme tout corps constitué, ces institutions et leurs acteurs sont animées d'un conatus propre, autrement dit, d'une tendance à persévérer dans l'être, qui protège l'art contemporain des effets du principe de dissolution qui le travaille de l'intérieur.

Le marché

Autre élément apportant un fort soutien à la croyance en l'art : le marché, et plus précisément la financiarisation du marché de l'art en général, et de l'art contemporain en particulier. À ce jour, les performances du marché de l'art reposent en grande partie sur les prix des transactions des œuvres d'art contemporain, et plus précisément sur le segment haut et très médiatisé de ce secteur. Il suffira ici de rappeler quelques exemples : en 2007, « Lullaby Spring » de Damien Hirst a été vendu 12 millions de dollars à Londres et « Hanging Heart » de Jeff Koons, 21 millions de dollars à New York ; « Him » de Maurizio Cattelan, 15 millions d'euros à New York en 2016 ; l'année suivante « Untitled » (1982) de Jean-Michel Basquiat, 110,5 millions de dollars, à New York encore, et en 2019, la sculpture en acier inoxydable « Rabbit » de Jeff Koons a atteint la somme de 91,1 millions de dollars.

Quoique le commerce de l'art et la spéculation sur les œuvres ne soient pas choses récentes, leurs modalités ont revêtu des formes très différentes selon les époques, comme Raymonde Moulin l'a étudié dans son ouvrage classique, *L'Artiste, l'institution et le marché* (1992). Le marché de l'art n'a évidemment rien à voir aujourd'hui avec ce qu'il était au Moyen Âge, époque où l'art et l'artisanat étaient encore indistincts ; il n'a rien à voir non plus avec le régime moderne de l'art, dans lequel l'Académie détenait le monopole de l'évaluation artistique et décidait de la valeur marchande. L'infléchissement décisif se produisit vers 1860-1870, lorsque s'est mis en place le régime de consommation de la société moderne ; le système de marché devint alors la forme nouvelle d'organisation de la vie artistique dans laquelle la nouvelle figure du marchand, Paul Durand-Ruel ou Daniel-Henry Kahnweiler par exemple, devint l'intermédiaire obligé entre le peintre et l'acheteur, puisque c'est désormais de lui dont dépend non seulement la découverte et la reconnaissance de nouveaux artistes, mais aussi la publicité et la diffusion de leurs œuvres. Un siècle et demi plus tard, ce système de marché s'est à la fois amplifié et complexifié, principalement par la mondialisation des échanges et le jeu des réseaux de communication. Le marché de l'art est lui aussi devenu planétaire, comme en témoignent ses grandes foires internationales réparties sur la terre entière, et dont l'importance se mesure au nombre de grandes galeries présentes : Art Basel en Suisse (depuis 1970), FIAC à Paris (depuis 1974 et jusqu'à son remplacement par *Art Basel Paris* il y a deux ans), *Frieze Art Fair* à Londres (depuis 2002), *Dubai Fair* (depuis 2006), *Hong-Kong Art Fair* ou *India Art Fair* à New Delhi (toutes deux depuis 2008). Ce sont là des lieux de vente.

Cette financiarisation de l'art contemporain et l'investissement spéculatif dont il fait l'objet, est symbolisé par *Le Kunst Kompass* (« le compas de l'art ») inventé par

l'économiste allemand Willy Bougard. Le *Kunst Kompass* doit être mis en regard de l'ouvrage de Roger de Piles, *La Balance des peintres* (1708) dans laquelle ce conseiller de l'Académie de Peinture et de Sculpture évaluait le talent des peintres - et donc la valeur de leurs réalisations - en notant leurs habiletés respectives dans ce qu'on appelait alors les « parties » de la peinture : l'invention, la composition, le dessin, le coloris et l'expression. Le *Kunst Kompass*, lui, établit un Top 100 des artistes, selon une échelle de notoriété établie, non en fonction du talent et du savoir-faire, mais de la présence de leurs œuvres dans les musées et dans les grandes collections privées, du nombre de monographies qui leur sont consacrées, de la quantité de mentions de leur production dans les ouvrages spécialisés, etc. Le but de Willy Bougard, à la différence de Roger de Piles, n'est pas de renseigner le public sur la valeur artistique des œuvres, mais de donner à l'acheteur la côte de l'artiste établie à partir de données factuelles extra-artistiques, autrement dit de lui fournir « l'équivalent pour l'art du rapport cours/bénéfice des actions boursières ».

Certains artistes comme Henri Cueco et Pierre Gaudibert (*L'Arène de l'art*, 1988) condamnent l'exploitation de l'art par le capitalisme financier ; d'autres s'en accommodent ; et pour les stars du marché ouvertement familières du monde des affaires, le succès commercial n'est plus synonyme de compromission, comme le relève Nathalie Heinich dans *Le Paradigme de l'art contemporain* (2014). Dans tous les cas, par les intérêts économiques qu'elle implique comme par les effets de sidération qu'elle produit sur le grand public lors de ventes fortement médiatisées, cette financiarisation de l'art crée, ce que Jean-Pierre Cometti appelait une « nouvelle aura » (*La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, 2016), qui constitue un puissant antidote au processus interne de dissolution qui travaille l'art depuis un siècle.

Dispositifs discursifs

La troisième chose qui entretient ce qu'on pourrait appeler la croyance en l'art, est la production discursive qui accompagne l'art d'aujourd'hui. Par production discursive, il faut comprendre une abondante documentation qui rassemble des archives (suppléant à la dématérialisation de l'œuvre, ou à son impermanence dans le cas des installations périssables, des performances ou des happenings éphémères), des catalogues, des livrets d'exposition, des discours de promotion, des articles et des interviews d'artistes dans la presse écrite plus ou moins spécialisée, et dans les autres média (radio, télé, internet). Il n'est qu'à regarder la multiplication des titres de la presse artistique depuis les années 1960 en France, (*Opus international*, *Chronique de l'art vivant*, *Art Press...*) ; elle atteste l'importance grandissante du commentaire de l'activité artistique.

Mais on n'est plus au temps des Manifestes artistiques, qui furent si nombreux à la fin du XIX^e et dans la première moitié du XX^e siècles (*Manifeste du futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti (1909), *Manifeste du rayonisme* de Mikhaïl Larionov (1913), *Manifeste du suprématisme* de Malevitch (1915), *Manifeste De Stijl*, coordonné par Theo van Doesburg (1917), *Manifestes du surréalisme* de Breton (1924 et 1930), pour ne citer que quelques-uns). Ce que la production discursive contemporaine est destinée à fournir ce sont des *explications* sur les intentions de l'artiste, sur la signification de l'œuvre ; elle donne des sortes de *modes d'emploi* permettant une prise discursive sur ce qui est donné à voir, aussi déroutant soit ce qui est donné à voir (Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux*, 2003). Cette forme contemporaine du dispositif discursif est particulièrement bien incarnée par la figure nouvelle du *médiateur*, nouvel acteur des mondes de l'art ainsi que je le disais plus haut, dont la tâche est de servir d'intercesseur – et peut-être de réconciliateur – entre les visiteurs et les œuvres exposées dans les centres d'art contemporain.

Expliquer et montrer la valeur, donc. Mais quelle valeur ? On notera au passage que se sont beaucoup développés depuis quelques décennies des discours d'accompagnement relevant moins de l'esthétique que de l'éthique, au sens large du terme : les artistes et leurs œuvres « interrogent », « questionnent », « remettent en cause », « invitent à réfléchir » sur le genre, la condition féminine, le sort des migrants ou la surexploitation de la planète. À la Biennale de Venise de 2017, Anna Halprin, entendait célébrer l'amour du prochain par sa chorégraphie collaborative *Planetary danse*, Ernesto Neto installait dans le site de l'Arsenal un espace sacré dédié aux rituels chamaniques afin de manifester son engagement en faveur des Indiens d'Amazonie et aussi de réparer la planète par la puissance thaumaturgique de leurs danses. En 2015, Maurizio Cattelan allongeait neuf corps taillés dans le marbre et alignés sur une plage pour dénoncer la tragédie des migrants (*All*, 2009) ; Ai Weiwei sculpte des menottes dans du jade pour dénoncer le totalitarisme chinois. L'art écologique explose. Il se donne sous la forme d'œuvres glorifiant la nature : Les gros œufs de marbre de Nils-Udo (*La Couvée*, 2018), la monumentale statue d'Adrian Villar Rojas, *The most beautiful of all Mothers (The Bison)*, 2015, les photos de nuages d'Abraham Poincheval (*Walk on Clouds*, 2020), ou dans des collaborations avec des scientifiques ou des groupes politiques. Comme le résume le titre du numéro de mai 2023 du magazine *Connaissance des arts*, « Les artistes s'engagent pour la nature ».

Que retenir de tout ceci ? Que le jugement de valeur esthétique ou artistique est démonstré au profit de valeurs d'une autre nature. Que certains de ces propos relèvent de ce que Gilles Lipovetsky nomme l'« éthique indolore des nouveaux temps démocratiques » (*Le Crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, 1992) ne change rien au fait que ces déclarations d'intentions confèrent aux œuvres une dimension morale valorisante. Par une sorte de transfert axiologique, la valeur éthique se substitue à la valeur esthétique et confère légitimité et consistance à ces œuvres et, au-delà, à l'art contemporain.

Ainsi donc, la conception procédurale de l'art qui s'est mise en place au cours de la première moitié du XX^e siècle, et qui fait qu'est de l'art ce qu'un artiste reconnu par le monde de l'art présente comme une œuvre d'art, qui a été et continue à être exploitée *ad nauseam*, est un puissant principe de dissolution que seule l'action conjuguée des institutions, du marché et des discours peut endiguer. Mais ceci ne peut pas masquer le fait qu'on est dans une situation de *désartification*, autrement dit que l'art est en train de se métamorphoser sous nos yeux en autre chose.

Ici surgit une question décisive : comment comprendre ici le mot art ? Comme une essence ? C'est une question centrale et décisive que de savoir si l'art est un par-delà la diversité de ses incarnations historiques. Mais il est en tout cas certain que toutes les époques et toutes les civilisations n'ont pas mis la même chose sous le mot d'*art*. C'est ce que je voudrai montrer à présent.

L'idée d'art et ses devenir

Appréhender un objet comme étant *de l'art* suppose d'avoir fait siennes certaines conventions ou idées sur ce que l'art est, peut ou doit être. Inversement, leur refuser le label « art », c'est encore se référer de manière plus ou moins consciente à une autre manière de penser ce que l'art est, peut ou doit être. En bref, il n'y a pas d'œuvre *en soi* qui pourrait être identifiée et appréciée comme telle sans l'interposition d'une nébuleuse théorique. Un objet n'est jamais une œuvre d'art par ses seules propriétés sensibles ; il

le devient par le biais de catégories mentales qui commandent son appréhension, sa compréhension et son appréciation. Entre l'objet sensible offert à nos sens et l'appréhension que nous en avons, s'intercalent des médiations. Ce sont ces médiations que je désigne par l'expression, d'*idée d'art*. Précisons-la.

Cette idée de l'art n'est pas seulement faite de concepts ; elle est aussi composée de croyances concernant les *finalités*, les *usages* et les *valeurs* de ces objets, et elle suppose également une certaine manière de penser leurs producteurs, ceux auxquels ils sont destinés, ou encore les lieux et les institutions où ils se font et où ils s'exposent. Par conséquent, cet ensemble de représentations implicites n'affecte pas seulement l'attente des récepteurs, mais concerne encore la pratique de tous les acteurs des mondes de l'art (l'Église, les Princes, les responsables politiques, les mécènes, les directeurs d'institutions et, plus près de nous, les galeristes, marchands, commissaires d'exposition, conservateurs, critiques, médiateurs, etc.). L'*idée de l'art* est donc constituée d'une nébuleuse de représentations liées entre elles de manière souterraine mais étroite.

Ce sont ainsi succédés au cours de l'histoire des *paradigmes artistiques* c'est-à-dire des ensembles de présupposés, de pensées, de croyances et de valeurs qui guident le rapport des hommes aux objets de l'art ainsi conçu. Mais la situation contemporaine a ceci de singulier qu'elle est l'héritière de l'idée moderne d'art et qu'elle est confrontée à la montée en puissance de pratiques artistiques qui en contestent l'héritage. Considérons donc d'abord en quoi consiste cet héritage, et ensuite en quel sens il est contesté.

L'idée moderne d'art

L'idée moderne d'art s'est constituée en Europe entre la Renaissance et la fin du XVIII^e siècle. Rappelons à grands traits quelles furent les principales étapes de sa constitution.

La Renaissance italienne ne fut pas seulement l'époque d'une extraordinaire floraison artistique dans le domaine des arts plastiques, mais aussi le moment où apparut, pour la première fois dans l'histoire de l'Occident, le mot – et la catégorie – d'artiste, ainsi distinguée de celle d'artisan, et où furent écrits les premiers traités sur l'art et sur les artistes qui n'étaient plus des manuels de savoir-faire, ni des écrits philosophiques ou théologiques traitant de la légitimité de la représentation du divin, de la beauté, des effets de la tragédie ou de l'édification par l'art.

Ce fut l'époque où la peinture et la sculpture furent anoblies et devinrent des arts libéraux ; où certains artistes comme Michel-Ange, Léonard ou Raphaël sortirent de l'anonymat de l'artisanat, devinrent les égaux des poètes et connurent la gloire ; où la création de l'Académie des arts du dessin, en 1563 à Florence, signifia une intellectualisation de ces pratiques.

La possibilité théorique de la mise en place d'une nouvelle notion d'art, différente de celles contenues dans les mots latin d'ars et grec de techné, était ouverte. Le développement du système académique des arts à l'âge classique ainsi ses grandes querelles artistiques propices au développement de réflexions critiques sur les pratiques artistiques, y contribuèrent. Elle fut réalisée au XVIII^e siècle par l'invention, dans différents pays d'Europe, de la catégorie de « beaux-arts » ainsi que d'autres concepts qui forment système : ceux de goût, d'expérience esthétique, de plaisir désintéressé ; celui de génie, qui, entendu comme « le talent qui donne ses règles à l'art », signifie à la fois la montée en puissance de l'idée d'originalité, et l'affaiblissement corrélatif de celles de transmission et de tradition. Le XIX^e siècle, notamment avec ses théories de l'art pour l'art, acheva le processus d'autonomisation de la sphère artistique.

On voit ainsi à quel point les catégories conceptuelles qui sont encore les nôtres (celles d'artiste, de goût, de désintéressement, d'Art au singulier, d'indépendance de l'artiste, d'autonomie des arts...), nos institutions (écoles et musées de beaux-arts, salons et foires), nos champs disciplinaires liés à l'art (l'esthétique – la philosophie de l'art –, l'histoire de l'art, la critique d'art) ne seraient pas ce qu'ils sont sans ce dispositif à la fois très complexe et très cohérent qui s'est progressivement mis en place entre la Renaissance et les Lumières. Ce paradigme moderne de l'art demeure la référence implicite, comme en atteste la permanence de l'usage de ses concepts, la continuité de ses institutions et la persistance de sa valorisation. Mais ce paradigme moderne craque de toutes parts : en fait, il ne vaut largement plus. Je vais l'établir en analysant plus précisément comment la nouvelle donne de l'art qui se fait aujourd'hui et dont j'ai donné quelques exemples pour commencer, sape trois concepts-clé de l'idée moderne d'art : ceux d'artiste, d'œuvre et de spectateur.

Le désœuvrement de l'œuvre

L'art s'est *désœuvré* au sens où il ne se donne souvent plus sous forme d'*œuvre*, c'est-à-dire de totalité sensible achevée, fruit d'une intentionnalité, incarnation d'expérience et de valeurs.

Ouvrant la voie à ce désœuvrement, étaient apparus au cours du XX^e siècle des installations éphémères, des actions plus ou moins brève, des événements, des performances et des happenings. Les *performances*, inventées dans les années 1950, ne consistent pas dans l'exécution d'une œuvre – texte ou partition – préalablement composée et autosuffisante, mais, comme on le voit dans le cas de la pièce 4'33'' de John Cage, dans l'accomplissement d'actions plus ou moins préméditées, individuelles ou collectives. Pensons à l'iconique performance dé-organisée au *Black Mountain College* en 1952, dans laquelle le danseur Merce Cunningham évoluait en même temps qu'étaient projetés des films et des diapositives, qu'était diffusé de la musique enregistrée, des programmes radio, qu'était déclamée de la poésie et qu'étaient exposées des peintures blanches de Robert Rauschenberg.

Baptisé par Allan Kaprow en 1958, le *happening* est défini par lui comme « Un assemblage d'événements exécutés ou perçus sans unité de temps et de lieu. L'environnement matériel dans lequel il a lieu peut être construit, pris directement de ce qui est disponible, ou modifié légèrement ; de la même manière, ses activités peuvent être inventées ou communes. Contrairement à une pièce de théâtre, un happening peut se produire dans un supermarché, lors d'un trajet sur l'autoroute, sous une pile de chiffons, dans la cuisine d'un ami, en une seule fois ou en plusieurs. S'il a lieu en plusieurs fois, la temporalité peut s'étendre et dépasser un an. Le happening suit un plan prédéterminé mais il n'y a pas de répétitions, de public ou de reprises. C'est de l'art mais cela ressemble davantage à la vie » (« The Legacy of Jackson Pollock », 1958).

Le terme d'*événement* a également fait une entrée remarquée dans le lexique de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle. George Brecht donne de l'un de ces *événements* intitulé *Three Chairs Events, from Water Yam* (1963), la description suivante : « Lors de l'exposition à la galerie Martha Jackson, j'ai montré trois chaises. C'était la réalisation d'une partition : une noire, une blanche, une jaune. La blanche était présentée sous un projecteur, de façon très théâtrale, comme une œuvre d'art. La chaise noire était dans les toilettes, et j'ai l'impression que personne n'a remarqué qu'elle faisait partie de l'exposition. Mais le plus bel événement s'est produit avec la chaise jaune, qui était dehors sur le trottoir devant la galerie. Quand je suis arrivé, il y avait une charmante dame portant un imposant chapeau assise confortablement dans la chaise, elle bavardait

avec des amis. Devinez qui c'était. La mère de Claes Oldenburg. (« *An interview with Irmeline Lebeer* », 1978)

Enfin est apparu dans le vocabulaire des arts plastiques le terme d'*installation* pour désigner des juxtapositions d'objets plus ou moins hétéroclites (pensons à *Exposition of Music – Electronic Television* (1963), de Nam June Paik), ou des aménagements d'espace dont *L'Exposition du vide* (1958) à la galerie Iris Clert de Paris par Yves Klein (qui, comme l'indique son titre donnait à voir la galerie entièrement vide), et deux ans plus tard *Le Plein*, réalisé par Arman dans la même galerie cette fois entièrement remplie par le contenu de deux camions d'ordures, constituent des exemples mémorables.

La postérité de ces différentes pratiques qui ont pour point commun l'absence de production d'œuvre est nombreuse et multiforme. Partout se multiplient de telles *activités* artistiques ouvertes : je citais pour commencer *Break Down* de Michael Landy, mais pensons aussi *Musée de la rue* du collectif de jeunes artistes colombiens *Colectivo Cambalache*, qui consiste en un marché de troc dans un quartier de Bogota.

La déprofessionnalisation de l'artiste

Il y a près de trente ans déjà, Allan Kaprow se déclarait « non artiste » et affirmait : « Autrefois, la tâche de l'artiste était de faire de l'art de bonne qualité ; maintenant, c'est d'éviter de faire de l'art d'aucune sorte [...] Un Un-artiste est quelqu'un qui est engagé dans le changement de métier, dans la modernisation. » (*L'Art et la vie confondus*, 1996). Cette mise en cause paradoxale du statut d'artiste par des artistes se retrouve dans la formule de Robert Filliou selon laquelle « l'artiste est tout le monde », ou dans celle de Joseph Beuys selon laquelle « tout homme est un artiste ». Le notion neuve de créativité, qui occupe une place de choix dans le lexique de l'art à partir des années 1960, vint à point nommé pour étayer l'idée que la pratique artistique ne requiert aucun savoir préalable, aucun talent exceptionnel, aucune compétence préliminaire, mais est affaire de flux vital et de désir. En attaquant la profession d'artiste et en lui substituant le maître mot de créativité, on en vient à vider la catégorie d'art de son sens ordinaire.

Un événement inédit est récemment venu remettre en cause d'une autre manière et plus radicalement encore, la fonction *auteur*. Je veux parler des dispositifs contemporains d'intelligence artificielle, essentiellement fondés sur l'apprentissage machine, qui au-delà même des fonctions d'optimisation et de prédiction qui étaient les leurs, possèdent un caractère génératif leur permettant désormais de produire des fictions littéraires et plastiques. Le logiciel *Dream* produit des tableaux, Chat GPT 3 des textes – j'en donnais quelques exemples en commençant – ; d'autres des morceaux de musique : pensons ici au programme « *Experiments in musical Intelligence* » (EMI) capable de produire de nouveaux morceaux dans un style musical donné (celui de Bach, de Beethoven, etc...). L'IA n'est pas un auteur : elle n'a pas l'initiative de la création ; elle ne peut ni l'adresser, ni l'assumer. Elle représente donc un défi considérable : l'art que le dictionnaire *Robert des noms communs* définissait encore récemment comme « production de la beauté par les œuvres d'un être conscient », est-il encore de l'art lorsque l'« être conscient » et son intentionnalité expressive n'est plus à l'origine de la création ?

La dé-spectatorisation du spectateur

Vilain mais parlant barbarisme, le mot de *dé-spectatorisation* dit bien comment la figure du récepteur de l'œuvre est, elle aussi, mise à mal. Déjà, les happenings

associaient les spectateurs, qui, par le fait même de leur implication, n'étaient précisément plus de simples spectateurs ou de simples auditeurs, comme on le voit dans l'expérience mémorable au *Black Mountain College* en 1952, dans laquelle l'auditoire, placé au centre, était invité à réagir comme il le souhaitait. Par ses pratiques participatives, interactives et socialement engagées, le collectif international Fluxus conférait aussi au spectateur – qui n'en est précisément plus vraiment un – un rôle actif.

L'idée d'œuvre *participative* n'a jamais été plus vivace qu'aujourd'hui ; pensons aux installations de Ryoji Ikeda dont je parlais plus haut, dans lesquelles c'est le déplacement des visiteurs qui modifie le son et le flux des images vidéo. Les nouvelles évolutions technologiques du xx^e siècle invitent à aller plus loin encore. Ainsi, dans *Dernières nouvelles du spectacle. Ce que les médias font à la littérature* (2017), Vincent Kaufmann montre comment l'hypersphère numérique a rendu possible l'écriture collective ou assistée par algorithme, entraînant par là même une déprofessionnalisation de la fonction de l'auteur.

Artification généralisée

C'est une caractéristique très notable du xx^e siècle que d'avoir vu le label « art » appliqué à des productions qui n'en relevaient pas auparavant : photographie, cinéma, masques tribaux, peintures pariétales, graffitis urbains, etc.

Tel est le phénomène essentiel, que Roberta Shapiro a appelé « artification », et qu'elle définit comme « le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets et des activités » (*De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, 2015). L'artification transforme ainsi l'objet en œuvre, son producteur en artiste, son activité en art, et ceux qui la considèrent en spectateurs ou en public ; l'ensemble institue un nouveau monde de l'art.

L'artification de ces pratiques a signifié une considérable extension des frontières de l'art, qui, depuis, s'est poursuivie et amplifiée, jusqu'aux « performances olfactives » de Sissel Tolaas, ou aux *Macarons* de Marina Abramovic, qui font respectivement appel à deux sens : l'odorat et le goût, qui n'avaient jamais été des sens de l'art (pas plus que le toucher). Cette expansion, résultat de la remise en question de tous les traits définitionnels de l'art est sans limite. Pour le dire autrement : l'artification généralisée est le résultat paradoxal de la désartification de l'art.

Conclusion

Faut-il en conclure à la mort de l'art, et dire avec Yves Michaud « *L'Art, c'est bien fini* » (2022) ? Ou au contraire soutenir que tout ceci, aussi surprenant que cela paraisse, demeure de l'Art ? Ma position n'est ni la première, ni la seconde ; ni essentialiste, ni relativiste.

Elle n'est pas essentialiste car ce qu'on entend par « art » n'a pas une nature universelle et transhistorique qui ferait que certains objets seraient artistiques en tout temps et en tous lieux, alors que d'autres ne le seraient nulle part et jamais. Si la beauté d'un Kouros grec, la sérénité de la *Vierge au chardonneret* de Raphaël, ou l'harmonie de la Villa Rotonda de Palladio, demeurent beauté, sérénité et harmonie « *quod semper, quod ubique, quod ab omnibus* » (selon la célèbre formule de Longin), il n'en reste pas moins que le cadre mental dans lequel ces qualités se donnent et que nous nomons « art », lui, varie considérablement. Aussi, même si le Parthénon, l'Aurige de Delphes, l'*Illiade* et l'*Odyssée*, les tragédies d'Eschyle, Le *Laocoon*, les vitraux de la cathédrale

de Chartres, les tapisseries dites de *La dame à la licorne*, constituent des archétypes de notre imaginaire artistique, l'idée de l'art qui était celle des périodes où ces œuvres ont vu le jour nous est partiellement étrangère.

Mais justement, elle nous est *partiellement* étrangère, et c'est là l'indice que, par-delà ces évolutions et ces différences, il reste suffisamment de consistance au concept d'art pour que nous continuions à parler d'histoire de l'art au singulier. Pas plus que l'essentialisme, le relativisme radical appliqué à l'art est intenable. L'art n'est pas que l'idée que chacun s'en fait.

L'art est une sorte d'appel chevillé à la nature humaine, qui se déploie dans formes d'incarnations historiques diverses. Ce que Baudelaire, dans « Le peintre de la vie moderne » (1863-69), exprimait lorsqu'il écrivait : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». De même qu'il faut qu'il y ait une vérité pour qu'on puisse parler de ses incarnations historiques, il faut de l'art pour que ses incarnations historiques existent.

Il faut donc en conclure que nous assistons bien à la fin de quelque chose, mais que cette chose est l'idée moderne d'art. C'est contre ce paradigme moderne de l'art constitué autour des notions saillantes d'artiste, de talent, de génie, de beaux-arts, de valeur esthétique, de goût, de contemplation désintéressée, de musée et des Salons, que l'art du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle s'est, en grande partie, développé. C'est ce paradigme que les avant-gardes radicales avaient en ligne de mire, sans pour autant réussir à le liquider : comme l'a montré Peter Bürger (*Théorie de l'avant-garde*, 1974), le succès des avant-gardes au sein de ce qu'il nomme « l'Institution art » et leur fortune commerciale a signé l'échec de leur projet de révolution. Le monde de l'art a survécu ainsi à la disparition des normes esthétiques. Mais la dé-définition occasionnée par les expérimentations variées et multiformes de l'art au XX^e siècle, déclinées en désœuvrement de l'œuvre et en déprofessionnalisation de l'artiste, et en déspectatorisation du spectateur, a eu pour effet d'autoriser une artification généralisée qui augmente indéfiniment l'extension du concept d'art en même temps qu'il en rend toute définition impossible.