



HAL
open science

**Effrangement, altération, dissolution des genres : pour
une autre lecture de l'art moderne et de ses suites : à
partir de Theodor W. Adorno**

Wilfried Laforge

► **To cite this version:**

Wilfried Laforge. Effrangement, altération, dissolution des genres : pour une autre lecture de l'art moderne et de ses suites : à partir de Theodor W. Adorno. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2015. Français. NNT : 2015PA010594 . tel-01793394

HAL Id: tel-01793394

<https://theses.hal.science/tel-01793394>

Submitted on 16 May 2018

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.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 - Arts et sciences de l'art
Institut ACTE, UMR 8218 – CNRS

Laboratoire *Æsthetica – art et philosophie*

Doctorat en Sciences Humaines - Arts et Science de l'Art

Spécialité Esthétique

Wilfried Laforge

**EFFRANGEMENT, ALTÉRATION, DISSOLUTION DES GENRES : POUR UNE
AUTRE LECTURE DE L'ART MODERNE ET DE SES SUITES**

À partir de Theodor W. Adorno

Thèse dirigée par M. le Professeur Jacinto Lageira

Jury :

M. Marc Jimenez, Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

M. Daniel Payot, Professeur des universités, Université de Strasbourg

M. Jacinto Lageira, Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Mme Antonia Birnbaum, Maître de conférences HDR, Université Paris 8

M. Christian Malaurie, Anthropologue, Habilité à Diriger des Recherches en Sciences
de l'Art

EFFRANGEMENT, ALTÉRATION, DISSOLUTION DES GENRES : POUR UNE
AUTRE LECTURE DE L'ART MODERNE ET DE SES SUITES.

À partir de Theodor W. Adorno

Résumé

Le présent travail se fixe pour objet d'étude l'effondrement des limites entre les arts au milieu des années 1960, son lien avec la naissance des avant-gardes et la chute du système des Beaux-Arts. En remontant un fil tendu par Adorno, nous verrons que celle-ci semble suspendre la dialectique de la raison en tant qu'elle met à mal la division de l'art en genres — pendant de la division du travail dans le monde administré. L'ensemble du processus étudié, que nous avons choisi de nommer *dissolution* des limites entre les arts, nous conduit à remonter en amont des événements liés à ce changement de paradigme, afin d'en repérer les éléments déclencheurs — lesquels semblent contenus, comme en germe, dans les motivations à l'origine de l'éclosion des avant-gardes. Croisant la lecture d'Adorno et de Greenberg, cette analyse cherche, pour ce faire, à isoler des moments structurants, dont certains apparaissent comme des résonances, des échos amplifiés des autres, comme une manière d'en accuser réception : le contexte des années dix, par exemple, dans lequel les constructions cubistes de Picasso font d'ores et déjà trembler les lignes de démarcation des arts en sortant de l'espace confiné de la toile pour visiter celui de la sculpture ; puis celui des années cinquante et soixante, marqué par la catégorie des *Specific Objects* de Judd, mais aussi par les œuvres de Morris et Rauschenberg. Notre analyse porte également sur les années qui ont suivi cet effondrement des frontières entre les arts et tente de suivre une perspective herméneutique, en empruntant une voie esquissée notamment par Adorno dans *L'art et les arts*, lequel a observé que cette tendance à « l'effrangement » a fini par jouer un rôle dans l'antagonisme entre le public et l'art contemporain — anticipant les débats qui eurent lieu bien après sa mort, et que l'on retrouve sous le terme de « crise de l'art contemporain » dans les années 1990. Cet axe de recherche nous amène à poser à nouveaux frais la question de l'autonomie de l'art, devenue problématique depuis le passage des Beaux-Arts à l'art, tout particulièrement au cœur de la réception anglo-saxonne de l'esthétique d'Adorno, auteur d'une définition de l'autonomie de l'art tout à fait singulière — paradoxale. Il s'agit donc de commencer à procéder à l'exégèse de textes anglais et américains, qui, remettant au travail cette problématique classique, entendent montrer que la définition qu'en propose Adorno reste opérante lorsqu'on la confronte aux œuvres d'art actuelles.

INFRIEGEMENT, ALTERATION, DISSOLUTION OF THE GENRES: ANOTHER LOOK ON MODERNITY - *Abstract* :

This thesis is aiming at analyzing the link between the arts and between the art and what is extrinsic to art. The issue is to expand and refine Adorno's analysis in his book *The art and the arts*. We will aim to provide a theoretical overview of the collapse of the artistic genres in the mid-sixties, and consider its link with the birth of French Avant-Garde and with the decline of the system of Fine Arts. The whole process that we would like to analyse starts with a mere imbrication of the arts, and reaches its culmination with a proper dislocation of its boundaries, as a result of successive stages that are locatable in the past. This will lead us to examine the stages before the outright collapse of artistic genres, to identify the triggers that ultimately result in this paradigmatic change. Can we consider that the seeds of this *dissolution* are already planted in what led to the birth of the Avant-Garde? Is it reasonable to think that the postmodernity was already part of the modernity, as an inevitable shift which finds its fulfillment in the early sixties? Does the movement from the specific to the generic (de Duve) render the Adornian notion of *Verfransung* obsolete? What kind of "generic alterations" can we identify within the contemporary art? What is the status of non-art in regard to the Adornian negative dialectics? Can one consider that it represents a "stopped dialectics" — a moment of freedom in the dialectics of enlightenment? We will identify some structuring phases — some of which would appear as amplified echos of the others. We wish to continue our analysis from a hermeneutical perspective, and see how this dissolution has played a key role in the antagonism between contemporary art and the public. The issues related to the dissolution of boundaries between the arts will lead us to evaluate and interpret the Adornian arguments regarding the need for autonomy in art. Can we nowadays defend the idea of an autonomy of art? Is it then necessary to adapt its definition in the light of current works of art? Does the adornian conception of autonomy remain relevant? Can we consider that installation or performance perpetuate the exigences of modernism and create what could be called a new and "non-modernist" Avant-Garde?

Mots clefs :

Adorno, Theodor Wiesengrund

Greenberg, Clement

Duchamp, Marcel

Avant-garde(s)

Effrangement

Genre

Médium

Modernisme

Modernité

Autonomie de l'art

Système des Beaux-Arts

Division du travail

Je remercie infiniment Monsieur Jimenez et Monsieur Lageira d'avoir accepté de conduire cette thèse à soutenance.

Je remercie aussi vivement Monsieur Thierry de Duve, qui m'a reçu à plusieurs reprises et m'a encouragé à suivre certaines pistes relatives à l'histoire du modernisme, développées dans le présent travail.

Que soit également remerciée Lydia Goehr, Professeur de philosophie à l'Université Columbia, qui m'a accueilli très chaleureusement en qualité de *Research fellow* au sein de son département au cours de l'année universitaire 2010-2011, pour mener à bien un travail de recherche consacré aux similitudes entre Adorno et Greenberg.

Sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité — au risque de la dispersion, je remercie l'ensemble des enseignants-chercheurs anglais et américains qui m'ont encouragé et se sont intéressés à mon travail, et tout particulièrement Monsieur David Cunningham, de l'Université de Westminster, Messieurs Huhn et Hullot-Kentor, directeurs de la *School of Visual Arts* de New York dont les conseils ont été déterminants dans la découverte de textes anglo-saxons consacrés à l'héritage de l'esthétique d'Adorno outre-Atlantique — et dont l'exégèse complète, bien qu'abordée brièvement dans le présent travail, reste à entreprendre.

Que soit remercié Bertrand pour nos échanges et ses conseils de lecture.

Toute ma gratitude va à Cyril, dont le soutien n'a jamais failli et qui a fait preuve d'une infinie patience. Ses conseils et son travail de relecture ont été précieux.

INTRODUCTION	10
0.1 L'art occidental au lendemain de la Seconde Guerre mondiale	10
0.1.1 Spécificité américaine et situation lessingienne	10
0.1.2 Du système des Beaux-Arts à <i>l'Art in general</i>	11
0.2 Hypothèses de travail	16
0.2.1 Une brève archéologie du phénomène de dissolution des frontières entre les arts	16
0.2.2 Un constat unanime, des réactions idéologiques contrastées.	17
0.3 Pour une relecture de <i>L'art et les arts</i>	20
0.3.1 La <i>Verfransung</i> , une problématique dépassée ?	20
0.3.2 Une visée palliative	23
0.3.3 La problématique de la <i>Verfransung</i> , ou le dernier maillon de la chaîne	26
0.4 Clement Greenberg et le spectre de Marcel Duchamp	28
0.4.1 Chaque art est-il <i>intermédiat</i> par essence ?	30
0.5 <i>Verfransung</i> et autonomie de l'art	32
PREMIÈRE PARTIE – PENSER L'EFFRANGEMENT AVEC ADORNO	37
Chapitre 1 – Convergence des arts et phénomènes d'effrangement	38
1.1.1 La problématique classique de la différence des arts chez Adorno	38
1.1.2 Le moment du nominalisme musical	43
1.1.3 Refus de la synthèse des arts	46
1.1.4 Analogies entre musique et peinture	48
1.1.4.1 Sur quelques correspondances entre Adorno, Schönberg et Kandinsky	49
1.1.4.2 De la convergence de la musique et de la peinture en tant qu'elles sont langage	56
Chapitre 2 – La <i>Verfransung</i>, un outil pour l'art de notre temps	58
1.2.1 Arts, genres, et <i>Verfransung</i>	58
1.2.1.1 <i>Materialbeherrschung</i> , « intermédiatité » et « <i>Vernetzung</i> »	59
1.2.2 Le devenir intermédiat des genres artistiques	61
1.2.2.1 Altérations génériques	68
1.2.3 L'effrangement, caractéristique de la modernité ?	76
1.2.4 Effrangement et conception adornienne de la mimésis	82
1.2.5 <i>Verfransung</i> et œuvre d'art total	85
Chapitre 3 – L'effrangement des arts, ou la dialectique de la raison à l'arrêt	89
1.3.1 Système des Beaux-Arts, <i>Verfransung</i> et division du travail	89
1.3.1.1 Force des mouvements historiques : <i>Théorie Esthétique</i> et dialectique de la Raison	89
1.3.1.2 La division technique du travail, de Platon à Marcuse	91
1.3.2 L'effrangement des arts à l'aune de la <i>Dialectique de la raison</i>	96
1.3.2.1 Sur quelques œuvres musicales	102
1.3.3 Allan Kaprow et la division du travail : art, expérience et participation	111

1.3.3.1 Sortir du modernisme avec Kaprow et les minimalistes. Syntaxe spatiale <i>vs</i> syntaxe temporelle	113
1.3.3.2 Kaprow & Dewey : un contrepoint pragmatique	135
DEUXIÈME PARTIE – DU DISCOURS DE LA SPÉCIFICITÉ À L'ART <i>IN GENERAL</i> : LE DIAGNOSTIC GREENBERGIEN	140
Chapitre 1 – Sur quelques similitudes entre Adorno et Greenberg	141
2.1.1 Adorno et Greenberg, défenseurs des avant-gardes	141
2.1.1.2 L'hypothèse d'une influence réciproque	142
2.1.1.3 L'autonomie de l'art	144
2.1.1.4 Médium, matériau, modernisme et tradition	151
2.1.1.5 Modernisme & marxisme	155
Chapitre 2 – Vers un Laocoon moderniste	178
2.2.1 La naissance d'un critère de la spécificité	179
2.2.1.1 <i>L'ut pictura poesis</i>	179
2.2.1.2 Les prémisses d'une spécificité du médium. De Piles et l'argument de la spécificité	182
2.2.1.3 La coupure sémiotique lessingienne (à partir de Jean Petitot)	187
2.2.3 Une situation lessingienne : « Towards a Newer Laocoon » (de Duve)	197
Chapitre 3 – Une démonstration duchampienne ?	219
2.3.1 Greenberg face au <i>test</i> de Marcel Duchamp	219
2.3.2 De la création de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au Salon des Indépendants. Archéologie de mort du système des Beaux-Arts	224
2.3.3 L'effrangement des arts, un phénomène repérable dans les années 1910 ?	237
TROISIÈME PARTIE – AUTONOMIE DE L'ART ET PRIMAT DE L'OBJET	243
Chapitre 1 – Analyse immanente à l'ère de l'Art <i>in General</i>	244
3.1.1 Connecter la pensée adornienne aux enjeux sociaux et esthétiques actuels ?	244
3.1.2 Une théorie de l'art ancrée dans la concrétude. Adorno contre Hegel et Kant	252
3.1.2.1 Les potentialités des systèmes hégéliens et kantiens	254
3.1.2.2 Effrangement des genres et eschatologie esthétique	259
3.1.3 Une théorie de l'objet	260
Chapitre 2 – Orientations esthétiques après Adorno – Prolégomènes	268
3.2.1 Actualité d'Adorno dans le monde Anglo-saxon	268
3.2.1.1 Le cœur battant de la doctrine adornienne de l'autonomie de l'art	269
3.2.1.2 Les voies du retour à Adorno	271
3.2.1.3 Contenu rédempteur de l'autonomie de l'art (Jay M. Bernstein et Andrew Bowie)	274
3.2.1.4 Une promesse de bonheur renouvelée	276
3.2.1.5 Pour une <i>autonomie étendue</i> ? La « normativité complexe » chez Lambert Zuidervaart et Peter Osborne	278
CONCLUSION	289
INDEX	294

BIBLIOGRAPHIE	298
Écrits de T. W. Adorno	298
Œuvres complètes en allemand	298
Traductions françaises	298
Écrits sur l'œuvre de T. W. Adorno	299
Écrits de Clement Greenberg	302
Écrits sur Clement Greenberg	303
Ouvrages sur la problématique de la différence des arts	303
Écrits d'artistes & catalogues raisonnés	305
Ouvrages, d'esthétique, d'histoire de l'art et de musicologie	305

Introduction

0.1 L'art occidental au lendemain de la Seconde Guerre mondiale

0.1.1 Spécificité américaine et situation lessingienne

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la modernité qui se développe outre-Atlantique paraît véritablement singulière. Cette spécificité de l'art américain est telle qu'elle fera dire au critique d'art Clement Greenberg, au mois de mars 1948, dans l'article intitulé « The Decline of Cubism¹ » qui fut publié dans *Partisan Review*, que l'art américain avait alors consommé sa rupture avec Paris, et, en même temps, que celui-ci était devenu primordial pour la culture occidentale. Pour Greenberg, les forces qui avaient fait naître le cubisme à Paris avaient disparu pour émigrer aux États-Unis ; dès lors, l'indépendance de New York vis-à-vis d'un Paris qui, autrefois « Capitale du XIX^e siècle² », apparaissait désormais véritablement affaibli, essoufflé et semblait avoir perdu son monopole s'imposa aux yeux du critique — dans un but qui serait la survie de la culture moderne. En outre, le Modernisme semblait alors — à première vue à tout le moins — se trouver dans une situation que Lessing avait appelé de ses vœux lorsqu'il avait procédé à une grande coupure sémiotique visant à séparer les arts du temps et ceux de l'espace : en effet, dans les années 1940 « les arts campent désormais dans leurs frontières légitimes, et le régime du libre échange a été remplacé par celui de l'autarcie³ », écrit un Greenberg se réclamant explicitement des théories lessingiennes, cinquante années après une formule de Maurice Denis qui résumait déjà la nécessité que chaque art soit reconduit à son propre médium⁴. Ainsi, dans son « Towards a Newer Laocoon » Greenberg nous montre, comme Denis, que les arts — et plus particulièrement la peinture — ne se sont pas seulement émancipés de la tutelle du langage : ils se sont également affranchis de la dictature du sujet et de la *mimèsis*,

¹ Clement Greenberg, « The Decline of Cubism », in *Partisan Review* n°3, 1948, p. 369.

² Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993.

³ Nous traduisons. « Towards a Newer Laocoon », in *The Collected Essays and Criticism, Volume I : Perceptions and Judgments, 1959-1944*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 29.

⁴ Pour lui, un tableau, « avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote », est essentiellement « une surface plane de couleurs en un certain ordre assemblées. » Voir Maurice Denis, « Définition du Néo-traditionalisme », in *Art et Critique*, 30 août 1890.

nécessité de représenter le monde, en suivant l'exemple de la musique qui, par essence, présente un plus haut degré d'abstraction. Les arts, en effet, n'ont-ils pas tendu, dès la Renaissance, vers la condition de la musique sans compromettre leur médium, comme le suggère Lydia Goehr dans une récente étude sur la question des *sister arts*⁵ ?

0.1.2 Du système des Beaux-Arts à *l'Art in general*

On observe cependant, peu de temps après, un autre phénomène, qui cette fois est commun à l'Europe et aux États-Unis, et ne tarde à devenir un motif récurrent chez les critiques, les historiens de l'art et les philosophes. Leur constat est unanime et sans appel : ils s'accordent sur le fait que les limites qui avaient jusque là assuré la séparation entre les genres artistiques se sont brutalement effondrées, à l'aune d'une série d'événements dont il nous appartiendra de dégager l'événementialité. Au milieu des années soixante — et au moins pendant une décennie — le débat sur cette *dissolution* des frontières entre les arts, ayant abouti à la disparition pure et simple des limites qui les circonscrivent, gagne les milieux universitaires. Mais aussi ceux de la critique, et l'on en retrouve les termes au sein des écrits d'artistes concernés par les prémisses d'un glissement vers la postmodernité, comme Judd ou Kaprow. Les interrogations portent alors sur le concept d'art — son unité, son autonomie —, sur les rapports de l'art aux arts, et les altérations génériques décelables entre les arts. Cette interrogation est parfois doublée d'une certaine inquiétude relative à l'épuisement de leurs médiums respectifs, qui peut aller jusqu'à leur dislocation : ainsi entrerait-on, selon Rosalind Krauss, dans une ère « post-médiumnique ». La dissolution des frontières entre les arts cristallise de nouveaux débats : dans ce contexte, il est frappant de voir qu'Adorno et Greenberg, personnalités différentes, issus d'une tradition philosophique distincte, poursuivent, de part et d'autre de l'océan, un travail d'analyse du phénomène d'éclatement des limites entre les arts qui présente un certain nombre de similitudes, bien que les auteurs divergent sur certains points théoriques précis, voire se retrouvent (diamétralement) opposés dans leurs conclusions : Greenberg reste, en dépit des glissements, des ajustements de sa pensée et des « tremblés de sa réflexion », pour le dire avec Thierry de Duve, attaché à une forme de pureté et à une conception immuable du Modernisme, alors qu'Adorno est véritablement un penseur de *l'impur* qui analysera les « phénomènes d'effrangement » dans les arts des années soixante en restant fidèle à la méthode dialectique qu'il hérite de Hegel.

⁵ Lydia Goehr, « All art constantly aspires to the conditions of music — except the art of music. Reviewing the contest of sister arts. » Conférence à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 24 avril 2014.

Nous voudrions montrer que, trop souvent résumée à une défense du matériau et à un rejet de la synthèse des arts, la réaction adornienne vis-à-vis de l'effrangement apparaît en vérité extrêmement nuancée, et bien plus bienveillante à l'égard des phénomènes qui éclosent alors, que ses propres conceptions philosophiques ne le laissaient imaginer. C'est au sein de deux textes pratiquement contemporains, issus l'un comme l'autre d'une conférence, que l'on peut toutefois trouver plusieurs points de convergence dans le constat de nos auteurs: « L'art et les arts⁶ » d'Adorno, prononcée en 1966 et publiée un an plus tard (puis traduite en français et prononcée par l'auteur lui-même, en 1967, aux Rencontres Internationales de Genève⁷, dans une version réduite et légèrement modifiée, puisqu'Adorno y évoque cette fois une *dislocation* des limites entre les genres) et « Avant-Garde Attitudes⁸ », de Greenberg, en 1968. À cette époque, l'idée communément admise est qu'il est désormais possible d'être artiste sans pratiquer nécessairement un art en particulier, mais surtout, que le choix de pratiquer un art sans s'en remettre à un matériau spécifique est devenu institutionnellement légitime. Le travail sur l'institution, parfois doublé de sa critique au sein même de la pratique artistique, ou encore l'émergence de certains courants (le Minimalisme, l'art conceptuel, le Pop'art), constituent les symptômes d'une tendance puissante qui témoigne du passage à un système différent, système dans lequel les œuvres ne s'inscrivent plus dans le cadre du système des Beaux-Arts. Thierry de Duve le définit comme le passage du « spécifique » — des arts, au pluriel ; autrement dit des Beaux-Arts — au « générique » — c'est-à-dire à l'art, au singulier. Dans « Le monochrome ou la toile vierge⁹ », l'auteur attribue à Marcel Duchamp un rôle de « messenger » dans ce glissement vers un paradigme nouveau. L'œuvre duchampienne, et en particulier le ready-made *Fountain*, aurait été porteuse d'un message rappelant aux modernes l'obsolescence du système des Beaux-Arts et sa conséquence directe : la possibilité de faire de « l'art en général » — terme qu'il emprunte à Clement Greenberg (*Art in general*).

⁶ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, textes réunis, trad. de l'allemand et présentés par Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

⁷ Cette conférence, enregistrée et retranscrite, est notamment disponible sur : http://www.letterier.net/adorno/adorno_1967_lart_et_les_arts.mp3

⁸ Clement Greenberg, « Avant Garde Attitudes », The John Power Lecture in Contemporary Art, Université de Sydney, 17 mai 1968. Disponible sur <http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>.

⁹ Thierry de Duve, « Le monochrome et la toile vierge », in *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, pp. 193 à 202.

Giuseppe Di Liberti nous rappelle¹⁰ que la nécessité que les arts soient classés est la conséquence d'une double exigence, qui correspond à deux phases historiques qui ont partie liée avec la naissance de l'esthétique comme discipline autonome. La première, qui trouve sa source dans l'Antiquité, a pour visée l'organisation des savoirs en systèmes ; la seconde, qui naît au XVIII^e siècle, a pour enjeu d'établir les différences et les similitudes au sein même des Beaux-Arts. Dans l'Antiquité, la notion d'art (*technè*) renvoyait à toutes les productions soumises à un respect de règles et de conventions, en d'autres termes à toutes les disciplines qui pouvaient faire l'objet d'un apprentissage. Bien antérieure au système des Beaux-Arts, la première classification s'opère sur la base d'une distinction des fins des disciplines concernées : celles-ci sont alors, pour les sophistes, utiles, ou agréables. Platon s'approprie une autre classification qui, cette fois, oppose les arts libéraux et les arts mécaniques et la précise en tenant compte du rapport que ces différents arts entretiennent avec le réel : certains sont productifs, d'autres sont reproductifs. C'est le cas de la peinture, vigoureusement condamnée par Platon dans la mesure où, se restreignant à la production d'images par un procédé mimétique, celle-ci s'éloigne du monde des Idées. Cette distinction est à nouveau reprise par Aristote qui ne conserve néanmoins pas ce rejet platonicien de la *mimèsis*. Au Moyen-Âge, diverses tentatives de classer les arts voient le jour : celle de Rodolphe de Longchamp, qui distingue les *ars victuaria* (l'art d'alimenter), les *ars lanificaria* (l'art du vêtement), les *ars architectura* (l'architecture), les *ars suffragatoria* (les arts du transport), les *ars medicinaria* (la médecine), les *ars negotiatoria* (le commerce) et les *ars militaria* (les arts militaires). Hugues de Saint Victor opère à son tour une classification différente — *lanifium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatrica* — où peinture et sculpture appartiennent à la catégorie de l'*armatura*. Si la séparation platonicienne des arts a cours jusqu'au Moyen-Âge, on doit à Martianus Capella l'introduction des arts libéraux à ce schéma, qui restera en vigueur jusqu'à la Renaissance — au cours de laquelle le statut social de l'artiste est profondément bouleversé, et tout particulièrement celui des peintres et des sculpteurs, qui, d'artisans qu'ils étaient, accèdent au statut d'artistes qui créent et pensent leur création. Cette accession de la peinture et de la sculpture au rang d'arts libéraux — permettant donc que s'opère, légitimement, une rencontre des deux arts avec ceux qui jouissaient déjà de cette position — a été hautement

¹⁰ Giuseppe Di Liberti, « Beaux-Arts », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 67-68.

accélérée par le changement de statut de l'artiste renaissant. Dominique Chateau¹¹ suggère toutefois l'idée que la conception moderne de l'artiste a déjà été ébauchée dans *l'Ion*¹² de Platon, *l'Histoire naturelle*¹³ de Pline, ou encore dans les *ekphrasis* de Philostrate. C'est encore à la Renaissance que la première académie artistique voit le jour en Europe, l'*Accademia delle Arti del Disegno*, laquelle opère, pour la première fois, une forme de classement des arts, puisque la peinture, la sculpture et l'architecture y sont des *arti del disegno* : cette classification est établie en fonction des similitudes dans le processus créatif des différents arts qu'elle regroupe. Mais le terme de Beaux-Arts est absent du vocabulaire renaissant, même si la notion y semble, on le voit, déjà en germe. C'est à Charles Batteux, qui publia en 1746 son ouvrage *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*¹⁴ que revient le mérite d'avoir, pour la première fois dans l'histoire de l'art, réuni les arts en fonction d'un principe commun qui sera mis à mal par les avant-gardes un siècle plus tard : l'imitation. Il reprend la classification héritée des sophistes, laquelle regroupe désormais sept arts : le privilège d'être à la fois utiles et agréables revient alors à l'architecture et à l'éloquence, quand peinture, musique, poésie et arts du geste ne sont qu'agréables. Dubos et Diderot se fixeront alors pour objectif, à la suite de Batteux, de mettre en évidence les similitudes et les différences entre ces différents arts ; tâche reprise par Lessing, opérateur d'une véritable coupure sémiotique qui confère une portée doctrinale à cette séparation radicale des arts du temps et des arts de l'espace. Di Liberti rappelle que Mendelssohn, quant à lui, pointera l'insuffisance de la *mimèsis* comme principe à même de regrouper les arts en proposant de le remplacer par une approche ancrée dans l'analyse des signes et des sentiments. Kant procédera à son tour à une classification des arts dans sa *Critique de la faculté de juger*¹⁵, séparant les arts de la parole, représentés par la poésie, et l'éloquence ; les arts figuratifs, parmi lesquels la plastique et la peinture ; et enfin l'art du jeu des sensations qui comprend musique et arts des couleurs. La classification hégélienne s'arc-boute quant à elle sur la notion d'histoire même si « la division en art symbolique ; classique et romantique s'avère davantage un cadre de représentation pour l'autodéveloppement des formes du

¹¹ Dominique Chateau, *La philosophie de l'art, fondation et fondements*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 91. Ces sources attestent que « dans le contexte grec, puis gréco-romain, d'une manière peu ou prou épisodique, des signes ou de traits significatifs qui tendent à constituer, une fois réunis, une totalité comparable au sens moderne de l'art. »

¹² Platon, *Ion et autres textes*, trad. du grec par Fabrice Midal, Paris, Pocket, 2008.

¹³ Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, trad. du grec par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

¹⁴ Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1989.

¹⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, F. Alquié, trad. de l'allemand par A. J.-L. Delamarre, H. Wismann, J.-M. Vaysse, J.-R. Ladmiral, L. Ferry et M. de Launay, Paris, Gallimard, 1989.

beau qu'un système des pratiques artistiques¹⁶ ». À la suite de Hegel, prédomine une tendance nette à classer les arts de manière scientifique, ou encore à intégrer les nouvelles pratiques émergeant alors : c'est le cas d'Alain ou d'Étienne Souriau, pour qui il importe davantage de relever les correspondances qui s'établissent entre les diverses pratiques.

Face à l'hétérogénéité des pratiques des avant-gardes et de l'art contemporain, ces différents systèmes paraissent peu adaptés. En vérité, Thierry de Duve suggère l'idée que les modernes n'auraient pas pris acte immédiatement de la fin du système des Beaux-Arts — ni même lorsque Duchamp émit son message en 1917 — mais bien dans les années soixante, lorsque ses ready-made ont été exposés à Pasadena, en Californie, puis reproduits un an plus tard par la Galerie Schwarz à Milan.

C'est ce passage qui constitue l'horizon de notre questionnement ; c'est plus précisément le passage d'un moment à l'autre au sein de ce même processus — de « l'effrangement » des arts à l'éclatement de leurs limites — que le présent travail s'appliquera à penser : en effet, l'idée que la *Verfransung* n'est pas en soi un changement de paradigme, mais bien un *moment* de celui-ci (mais pas seulement), circonscrit dans le temps, possédant ses propres caractéristiques, semble n'avoir jamais été évoquée. La littérature consacrée à ce sujet se contente bien souvent de rappeler l'attachement adornien envers une différence des arts et son engagement pour la sauvegarde d'une création artistique autonome, ou, à l'inverse, prend *L'art et les arts* comme point de départ pour élaborer une justification théorique des pratiques qui naissent alors et se confirment au cours des décennies qui suivent en rappelant — à juste titre, mais avec une inflexion de lecture parfois trop marquée — qu'Adorno s'y montre plus ouvert qu'auparavant. C'est le cas de Christine Eichel et Juliane Rebentisch, dont nous discuterons les ouvrages au cours de ces pages : les auteurs font de *L'art et les arts* un ouvrage véritablement prophétique, une analyse qui n'offrirait rien de moins qu'une vision prémonitoire des pratiques artistiques à venir, et d'Adorno un philosophe mettant en place une théorie justifiant lesdites pratiques tout en fournissant les critères à même de juger de leur contenu de vérité.

Le phénomène de dissolution des genres, d'abord observable comme une récurrence, devient progressivement remarquable, amené à la visibilité principalement dans les œuvres de Judd, de Morris, et, plus généralement, chez les artistes concernés par la catégorie juddienne des Objets Spécifiques — opératrice d'une véritable opération

¹⁶ Giuseppe Di Liberti, « Beaux-Arts », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, op.cit.*, pp. 67-68.

disjonctive. Les artistes cessent alors de travailler selon des normes technico-esthétiques, des conventions, sous la « contrainte d'un matériau » spécifique, en suivant une tradition, ou encore, pour le dire avec Greenberg, selon « le respect du médium ». Ou plutôt : les contraintes sont désormais *personnelles* et ceux qui veulent reconstituer une tradition ont recours à la filiation.

0.2 Hypothèses de travail

0.2.1 Une brève archéologie du phénomène de dissolution des frontières entre les arts

L'étude de Greenberg et d'Adorno ici entreprise voudrait s'inscrire dans le contexte d'une réflexion plus générale sur un phénomène que nous avons choisi de nommer « dissolution des frontières entre les arts ». L'enjeu sera d'analyser les spécificités de cet effondrement des limites entre les arts, en montrant notamment en quoi il se distingue d'une simple *hybridation* des arts et du projet wagnérien d'œuvre d'art totale. En effet, si le terme d'interdisciplinarité a surtout été évoqué pour faire une place à des pratiques nouvelles et variées, qui n'entraient pas dans le cadre des différents arts — qui n'en respectaient pas les conventions, les normes — quelque chose de plus sérieux semble se jouer dans cette dissolution : le processus a parfois pu consister en un emprunt aux structures des autres arts, dont la visée ne fut autre qu'une efficacité renforcée, ou, plus précisément : il s'est agi de rechercher, dans la confrontation avec les structures et les procédures techniques des autres arts, un « instrument d'exploration » de celles-ci, comme l'écrit Gilles Moutot :

L'enjeu est précisément de chercher, [...] non pas une solution aux difficultés rencontrées dans le domaine où l'on travaille, mais bien plutôt un instrument d'exploration de celles-ci. C'est à cette condition que les emprunts et les effrangements ont une valeur autre que décorative : faire que la reconnaissance de l'horizon aporétique de la création artistique — reconnaissance inévitable dès lors que les œuvres sont mesurées à l'aune de leur égalité formelle spécifique et non de ce qui est « socialement confirmé » — devienne le principe même de sa continuation¹⁷.

Avant que ce phénomène d'imbrication des altérités — où la peinture se faisait réceptacle de la sculpture et *vice versa*, l'architecture de la sculpture, la musique de procédés graphiques, etc. — ou encore la création de disciplines à part entière, n'appartenant à aucun genre préexistant, n'aboutisse *in fine* à l'effondrement pur et simple de la limite entre les arts. L'enquête qui est ici dépliée s'intéressa donc à la fois aux raisons qui ont mené à cette disparition des frontières entre les arts et tentera d'en localiser l'origine dans le temps.

¹⁷ Gilles Moutot, *Essai sur Adorno*, Payot & Rivages, 2010, p. 360.

L'ensemble du phénomène ici étudié — de ses prémisses jusqu'à l'effondrement des genres qui en constitue l'aboutissement ; d'une simple imbrication des arts à, en dernière instance, la disparition complète des limites qui les séparent — semblant orphelin de toute nomination spécifique, nous avons choisi de le nommer *dissolution* des genres artistiques, parce que le phénomène n'a pas un caractère de soudaineté : il est la conséquence d'évènements successifs repérables dans une antériorité. Il est peu courant, en effet, que des œuvres se posent en pierres fondatrices d'une esthétique, d'un courant et opèrent une véritable *tabula rasa*. Même s'il est difficile d'écrire une histoire des avant-gardes, et même si une entreprise généalogique risque d'être partiellement vouée à l'échec, il nous faudra toutefois remonter en amont des évènements liés à l'effondrement des limites entre les arts au milieu des années soixante, en suivant une perspective pour ainsi dire archéologique, afin de saisir les prémisses de cette abolition des frontières entre les arts — qui, à défaut d'une analyse minutieuse, pourrait prendre les traits d'une rupture soudaine. Nous isolerons, pour se faire, deux moments structurants — dont le second apparaît comme une résonance, un écho amplifié du premier, une manière d'en accuser réception : le contexte des années dix, dans lequel Picasso, Gauguin et Matisse opèrent un premier ébranlement des lignes de démarcation des arts ; puis le contexte des années cinquante et soixante, marqué par la catégorie des *Specific Objects*, ainsi que par les œuvres de Morris et Rauschenberg. Il existe en outre un lien évident — des similitudes formelles, donc, mais aussi un écho qui prend cette fois les traits d'un hommage — entre les œuvres constructivistes de Tatline et les constructions des artistes minimalistes, notamment celles de Dan Flavin.

0.2.2 Un constat unanime, des réactions idéologiques contrastées.

Aborder la question de la réception critique du phénomène permettra de mettre en exergue la singularité des discours greenbergien et adornien. Dans ce contexte, les analyses pertinentes, brillantes, qui suivirent le phénomène qui est l'objet de notre enquête, ne manquent pas : celles de Michael Fried, Arthur Danto ou encore Harold Rosenberg, par exemple, et pour ne citer que les plus célèbres. Le choix d'Adorno et de Greenberg n'est pas, on le comprend, le fruit du hasard : nombreuses sont les raisons, qui ont au contraire orienté la sélection de deux auteurs qu'*a priori* tout oppose. À cette époque, bien que le constat semble unanime, les réactions sont, quant à elles, relativement contrastées — voire diamétralement opposées. D'aucuns adoptent une position eschatologique et pensent, à la suite de Hegel, assister à la fin de l'art et au début d'un art « post-historique ». C'est le cas

d'Arthur Danto, qui présente, lui aussi, un certain nombre de similitudes avec Adorno — notamment une interprétation de l'histoire de l'art en termes kantien et un engagement philosophique fort envers une séparation de l'art et de la nature¹⁸. D'autres, qui ne joignent pas leur voix au *lamento* sur la fin de l'art, alors maintes fois répétée, y voient un changement de définition de l'art et s'inquiètent que celui-ci ne perde sa capacité à écrire l'histoire, et ne cesse de « crépiter », pour le dire avec Adorno. Ou encore s'alarment de voir les artistes de la nouvelle génération, épigones souvent illégitimes de Marcel Duchamp, abandonner progressivement leur genre au profit d'un art dé- et re-contextualisé, « dé-défini ». Adorno est de ceux qui échappent aux débats pessimistes en montrant que c'est un concept spécifique d'art qui disparaît, et non l'art lui-même : la dissolution des genres n'est en effet qu'un « faux déclin de l'art » pour le philosophe — un de ces changements paradigmatiques qui scandent l'histoire de l'art —, faux déclin qui lui permet de s'ouvrir vers une interprétation de l'absurdité apparente d'un certain nombre d'œuvres d'art : même ce qui est insensé peut, en tant qu'il nie le sens, apparaître sensé, de la même manière que, dans le domaine du musical, toute forme d'inexpressivité peut devenir expression¹⁹. Ce qui disparaît, c'est un art qui « durant des millénaires a forgé le sens prétendu de la vie en le martelant auprès des hommes » et dont même les débuts de la modernité « n'ont pas mis en doute, au seuil de ce qui se produit actuellement.²⁰ » En vérité, Adorno semble accueillir avec une bienveillance certaine cet « effrangement des arts », dans la mesure où le rapport de l'art à ses genres se trouve alors dynamisé : il faut sans cesse garder à l'esprit cet arrière-plan de tout texte esthétique d'Adorno hérité de la dialectique négative ; il permet de comprendre dans ce cas précis que l'imbrication des lignes de démarcation des genres est valorisée parce que les arts se forcent alors à se définir *dialectiquement* en accueillant ce qui leur est étranger. Et c'est cet aspect dialectique de la pensée adornienne qui la rend vivante encore aujourd'hui. Contrairement à ce que soutiennent notamment Lydia Goehr ou Anne Boissière, nous le verrons, l'effrangement est bel et bien défendu, mais à la condition qu'il n'aboutisse pas à la fin d'une différence des arts, qu'il ne prenne pas les traits d'une « fausse synthèse » qu'Adorno, cette fois, récuse : en cessant de se définir les uns les autres, les arts se dilueraient dans la vie, et mourraient.

¹⁸ Pour un enquête sur les similitudes et les différences entre Adorno et Danto, voir l'ouvrage de Lydia Goehr, *Elective Affinities, Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York, Columbia University Press, 2008 — et plus particulièrement le chapitre n° 3, intitulé « For the birds, against the Birds, Modernist Narratives and the End of Art », pp. 79-107.

¹⁹ Voir Theodor W. Adorno, *Le vieillissement de la nouvelle musique*, in Rue Descartes n° 23 « Actualités d'Adorno », mars 1999.

²⁰ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op. cit., p. 69.

Favorable à la *Verfransung* dans la mesure où, d'une certaine manière, elle marque un progrès du matériau, Adorno reste indéniablement un moderniste — Marc Jimenez a fort justement rappelé qu'on sent, entre les lignes des textes d'Adorno, une certaine nostalgie envers les premières heures de la modernité, celles de la libre atonalité en musique — qui aurait sûrement été hostile à l'installation, aux *happenings* ; mais qui aurait pu se poser en défenseur de certaines formes d'opérations de déplacement, de changement de la nature du médium d'une œuvre par un « passage à la limite » : en bref d'altérations génériques telles que Philippe-Alain Michaud les décrit en reprenant l'expression aristotélicienne de *Metábasis eis állo génos*²¹. Il n'y a pas, chez Adorno, un signe d'équivalence entre la fin d'une différence des arts et les phénomènes d'effrangement ; cette distinction est essentielle pour surmonter l'apparente contradiction à laquelle le lecteur est confronté dès lors qu'il lit certaines lignes des œuvres adorniennes où le refus de toute « synthèse suspecte » est manifeste, et d'autres où certaines formes d'imbrications sont mises en valeur. Autrement dit, toute la difficulté est alors de comprendre que ces phénomènes sont défendus en raison de leurs qualités propres — dialectiques — mais pas s'ils constituent un pas de plus vers une forme de généricité. L'enjeu reste de déterminer s'il est possible que l'effrangement des genres (ou l'altération générique aristotélicienne, qui en est au fond un synonyme) tel qu'Adorno le conçoit, conserve une validité opératoire après les années soixante, en d'autres termes, si la *Verfransung*, envisagée cette fois comme une *option théorique*, peut survivre à la fin du modernisme.

Pour Harold Rosenberg, ce déclin, l'abandon de la tradition — en tant que libération d'un passé qui poussait l'art dans une direction unique — plonge l'art dans un malaise permanent, indissolublement lié à l'angoisse du possible dont souffre tout homme libre. Quelques années plus tard, s'interrogeant sur ce que l'on appelait déjà la « crise des arts visuels », Rosenberg considère que l'art est devenu une zone démilitarisée et que la culture d'opposition que l'avant-garde avait voulu incarner n'existait plus²². Toutefois, ce qui n'est qu'un constat pour certains, prend la forme d'une réaction qui semble davantage enthousiaste chez d'autres. Sous la plume d'Allan Kaprow par exemple, lequel écrivait déjà en 1958 : « les jeunes artistes aujourd'hui n'ont plus besoin de dire « je suis peintre », ou « poète », ou « danseur », il sont simplement artistes ». À la même époque, certains

²¹ Philippe-Alain Michaud, « Limelight, le cinéma géométrique d'Anthony McCall », in *Sketches, histoire de l'art, cinéma*, Paris, 2006, Kargo et l'Éclat, pp. 135-157.

²² Harold Rosenberg, *The De-definition of Art, Action Art to Pop to Earthworks*, London, Secker and Warburg, 1972.

théoriciens vont même jusqu'à prescrire le passage des arts — au pluriel — à l'art. C'est le cas de Joseph Kosuth notamment, avec *Art after philosophy*, en 1969²³.

On observe alors un double déplacement dans les méthodes d'appréhension et d'analyse de l'éclatement des genres artistiques et de ses conséquences — déplacement qui semble à la fois nouveau et relativement symptomatique de l'ampleur du bouleversement que connaissent alors les arts. En effet, certains philosophes, pourtant peu familiers avec l'analyse d'œuvres particulières, commencent à appuyer leurs réflexions sur un corpus d'œuvres précises, qui constituent des « cas-limites » ; d'autres imaginent des œuvres pour étayer leur raisonnement, comme Arthur Danto, qui décrit cinq (hypothétiques) monochromes rouges dont seul le titre différerait dans *The Transfiguration of the Commonplace*²⁴. Le philosophe qu'il est se déplace sur le terrain de la critique d'art ; ses thèses connaissant alors une résonance qui va bien au-delà de l'université et du milieu philosophique — probablement parce qu'elles parviennent à allier la rigueur de la philosophie analytique à une connaissance relativement pointue de l'histoire de l'art et des derniers développements de l'art contemporain. Le cheminement d'Arthur Danto, tout à fait assez singulier, fera dire à Robert Motherwell que le philosophe a posé sur la critique d'art actuelle l'un des regards les plus pénétrants de l'époque. Suivant le chemin exactement inverse, certains critiques commencent à développer leur propre esthétique : c'est notamment le cas de Clement Greenberg, d'Harold Rosenberg et de Michael Fried. Ce passage à la théorie ne se fait pas de manière spontanée, mais bien en réaction aux phénomènes artistiques nouveaux que sont l'art minimal, le Pop'art et l'art conceptuel, lesquels constitueraient, pour lesdits auteurs, une véritable menace pour la survie de l'art.

0.3 Pour une relecture de *L'art et les arts*

0.3.1 La *Verfransung*, une problématique dépassée ?

Choisir d'aborder la question de la dissolution des genres artistiques en prenant pour point d'ancrage — et comme référence principale — *L'art et les arts* d'Adorno peut, semble-t-il, nous exposer d'emblée à plusieurs critiques. En effet, le texte, pourtant court, n'en demeure pas moins abscons, spiral, et non exempt de contradictions, y compris après de nombreuses

²³ Voir Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After*, in *Collected Writings*, 1966-1990, Cambridge, MIT, 1991.

²⁴ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace : a Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

relectures. De surcroît, la peinture, abordée en non-spécialiste par Adorno, reste assez étrangère à l'édifice conceptuel bâti par le philosophe (il n'a dit mot, par exemple, du développement de l'expressionnisme abstrait après la Seconde Guerre mondiale, bien qu'il ait pu en suivre l'éclosion lors de son exil américain²⁵) et les descriptions d'œuvres quasi absentes, exception faite de quelques tentatives pourtant tout à fait convaincantes : Adorno se contente bien souvent de s'en remettre aux jugements de critiques dignes d'avoir sa confiance, et reste cantonné à quelques références—Klee, Mondrian ou Picasso, notamment. D'autre part, il est indéniable que la négativité, l'aspect paratactique, les apories des écrits adorniens sur l'art et son manque d'intérêt vis-à-vis de certaines problématiques qui furent mises au travail entre la fin de la modernité et le début de la postmodernité, peuvent effrayer le relecteur et l'amener à conclure hâtivement à l'impertinence des écrits adorniens pour penser les phénomènes artistiques des années soixante, comment l'ont notamment rappelé Marc Jimenez ou Pierre V. Zima. Enfin, la plus importante critique — et probablement la plus complexe à renverser — que l'on peut adresser à *L'art et les arts* est la suivante : lorsqu'Adorno rédige son texte, en 1966, il est déjà envisageable de faire ce que Greenberg nomme de « l'art en général » ; il est déjà possible, institutionnellement légitime, depuis quelques années, de faire de l'art sans être le praticien d'un art en particulier : on est d'ores et déjà passé dans le domaine que Thierry de Duve nomme, selon une terminologie propre à la construction historiographique qui est la sienne, *générique*. De ce point de vue, la problématique de la *Verfransung* — l'« effilochage » des limites entre les arts — apparaît dépassée, ou à tout le moins semble-t-elle accuser un léger retard par rapport aux phénomènes qui sont en train de se jouer au sein de l'art : Adorno se contenterait d'y évoquer une porosité des différents arts, à l'ère de *l'art in general*. On pourra alors être amené à se demander si certaines formes d'effrangement se font jour dans les pratiques artistiques contemporaines postérieures aux années 1960 : si ce phénomène, ici considéré comme l'étape d'un processus plus général, a encore une validité opératoire après les années soixante.

Telles sont les critiques auxquelles il faudra, autant que faire se pourra, tenter de répondre, en revenant sur la définition de certains concepts adorniens, en tentant de

²⁵ Un récent ouvrage vient cependant porter un éclairage nouveau sur les années d'exil d'Adorno : dans *Adorno in America* (reprenant le titre d'un article de Martin Jay), David Jenemann interroge en effet à nouveaux frais la complexité de la réaction d'Adorno vis-à-vis d'une industrie culturelle dont il constate le développement aux lendemains de la seconde Guerre Mondiale, aux États-Unis. Voir Martin Jay, « Adorno in America », *New German Critique*, vol. 31, p. 157-182 et David Jenemann, *Adorno in America*, Minneapolis ; London, University of Minnesota Press, 2007.

montrer que l'auteur garde une pertinence quasi intacte aujourd'hui, en le connectant aux problématiques actuelles. Ce travail, déjà commencé en Allemagne — par Jürgen Habermas et Albrecht Wellmer, notamment, et dont Marc Jimenez a fait l'exégèse — est l'objet de nouvelles investigations, depuis une quinzaine d'années, dans le monde Anglo-saxon. Jusqu'à une nouvelle traduction récente de la *Théorie esthétique*, l'œuvre d'Adorno n'avait qu'une place marginale au Royaume-Uni et en Amérique, probablement en raison de l'impossibilité de la connecter aux *cultural studies* qui ont pris une place d'importance dans les études universitaires anglaises et américaines. Le présent travail sera l'occasion de procéder à une première exégèse de travaux qui n'ont jusqu'à aujourd'hui qu'une résonance très limitée, voire inexistante en France.

Pour l'instant, contentons-nous de noter que l'ouvrage adornien est avant tout une *invitation* faite au lecteur... Invitation à mener une enquête dont l'auteur nous dit, très modestement, qu'il n'est pas en mesure de conduire à terme lui-même :

C'est en homme habitué à référer les expériences esthétiques au domaine qui lui est le plus familier, la musique, que je relève pareils phénomènes, avec l'arbitraire de l'observation toute fraîche ; ce n'est pas à moi de les classer. Mais il y a une telle variété et une telle insistance dans ce phénomène qu'il faudrait être aveugle pour ne pas soupçonner là les symptômes d'une tendance puissante. Il faut saisir, et si possible, interpréter le processus d'effrangement²⁶.

L'art et les arts prend ici davantage l'aspect d'un constat — le même, peu ou prou, que celui établi par ses contemporains précédemment évoqués — à ceci près qu'Adorno ne reprend pas le motif hégélien de la fin de l'art, mais se fait l'observateur d'un changement de définition, d'un « faux déclin ». Un simple constat ne saurait à lui seul constituer un outil de travail : c'est à ce stade, semble-t-il, qu'il faut dire combien Adorno — peut-être contre son gré et au-delà du simple constat qu'il entend établir — n'en n'ouvre pas moins de prometteuses perspectives, lesquelles constituent le point de départ du présent travail : c'est ce fil tendu par Adorno qu'il nous faudra attraper et remonter pour parvenir à éclaircir, via Greenberg, les origines de la dissolution des frontières artistiques.

Le premier des chemins qu'Adorno nous encourage à suivre est le suivant : ce qui fait sauter les barrières entre les arts, nous dit-il, n'est autre que le « mouvement de forces historiques qui se sont éveillées à l'intérieur des frontières des différents arts et les ont finalement submergées.²⁷ » Ceci offre un point de départ qui nous amènera à tenter d'opérer

²⁶ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op. cit., p. 44.

²⁷ *Ibid.*, p. 25.

un déplacement par rapport à la manière dont *L'art et les arts* est généralement lu, afin de montrer que ce qu'Adorno décrit dans l'effrangement des arts est à la fois un phénomène constituant une option théorique, mais aussi le *moment précis* d'un long processus, qui s'achève par l'effondrement complet des genres artistiques. Quel est ce processus ? Quand commence-t-il et pourquoi ? Quel lien entretient-il avec la chute du système des Beaux-Arts ? Quelle est donc cette « force de mouvements historiques » qui a fini par submerger les limites entre les différents arts à l'aube des années soixante ? Nous tenterons de répondre à ces questions en suivant ce processus et en y opérant une série de coupes et de relevés. Mais il apparaîtra nécessaire, en premier lieu, de s'attarder sur les spécificités philosophiques de la problématique de la *Verfransung*, en tant qu'*option théorique* autonome.

0.3.2 Une visée palliative

La moitié au moins du meilleur travail de ces quelques dernières années n'était ni de la peinture, ni de la sculpture.

— Donald Judd.

Nous verrons que *L'art et les arts* a en effet pour vertu incontestable de proposer une analyse de ce qui semble être la dernière étape de la dissolution des genres artistiques — étape qui précède leur éclatement pur et simple. Pour Adorno, au début du vingtième siècle, les arts s'étaient libérés des contraintes spécifiques à leur genre et avaient créé un vide qu'il fallait, d'une manière ou d'une autre, pallier. Ils avaient alors adopté des nouveaux principes structurels — la libre atonalité schönbergienne, à laquelle Adorno reste très attaché, avait ainsi fini par se mouvoir en dodécaphonisme — adoptant par là même une nouvelle forme de domination rationnelle. Mais au début des années soixante, cette vacuité n'est plus comblée par l'adoption de nouvelles règles rigides : il s'agit désormais d'emprunts aux structures des autres arts. Les « ismes » sont alors remplacés par l'ajout d'adjectifs au mot « art » : art cinétique, art minimal, art conceptuel, etc. Le phénomène touche l'Europe comme les États-Unis, même si, dans un premier temps, certains mouvements sont spécifiquement américains. Nous pouvons risquer l'hypothèse suivante : le phénomène qu'Adorno constate et s'efforce d'interpréter semble correspondre à un chaînon entre les derniers « ismes » artistiques du vingtième siècle et le passage à l'art — au singulier. Certaines tendances artistiques de la fin des années cinquante et du début des années soixante illustrent clairement cette hypothèse.

Intervient ici une seconde intuition importante chez Adorno, qu'on retrouve formulée à plusieurs reprises au cours de *L'art et les arts* : « La peinture, écrit-il, ne peut plus se contenter de la surface. Qu'elle ait renoncé à l'illusion de la perspective la pousse à son tour dans l'espace²⁸ » ; ou, plus loin : « sa violence est la plus grande là où il jaillit [le phénomène d'effrangement] du genre artistique lui-même ; de manière effectivement immanente.²⁹ » Adorno voit juste, puisqu'en effet le passage des arts à l'art se fait via la peinture, à tout le moins par le biais d'artistes issus du domaine pictural. Ainsi sommes-nous tentés de faire le rapprochement entre l'effrangement des arts, tel que le commente Adorno, et ce qui se joue lors des débuts de l'art minimal, en particulier dans la catégorie des *Specific Objects* créée par l'artiste Donald Judd, qui semble, eu égard à l'opération disjonctive à laquelle ils procèdent, se situer à la limite (voire au delà de celle-ci) de la problématique de la *Verfransung* : ces objets sont à la fois spécifiques, en tant qu'ils procèdent d'une volonté de fabriquer un *objet spatial*, un objet en trois dimensions qui engendre sa propre spatialité spécifique, comme l'écrit Georges Didi-Huberman ; mais ils sont peut-être également génériques, parce que leur généricité semble statuée dès lors qu'ils se projettent en trois dimensions. Pour les artistes concernés par cette nouvelle catégorie, il était devenu difficilement concevable de poursuivre la peinture moderniste dans la voie dans laquelle elle s'était engagée : comment, pour eux, surpasser la planéité des toiles noires et monochromes de Stella, marquant, d'une certaine manière, un point final ? Voire un échec, pour Judd — échec auquel a abouti la tentative faite par la peinture pour se débarrasser de l'illusionnisme ? Comment continuer l'entreprise de la peinture moderniste, lancée dans une conquête de l'espace littéral, par d'autres moyens ? Comment, pour les musiciens, aller plus loin que « 4'33 » de Cage, lui aussi insurpassable dans le sens de la réduction ? Pour autant, cette génération d'artistes n'est pas encore prête à travailler dans le cadre de *l'art in general*, dans une forme de pratique qui n'ait plus sa spécificité — à la différence d'un Allan Kaprow, pour qui ce constat de l'abolition des limites entre les arts s'assimile davantage à un cri de victoire, même s'il reconnaît s'adosser à des problèmes issus du médium pictural, reprenant certains éléments chez Pollock afin d'en prolonger les questionnements. Progressivement, ces artistes quittent alors la bidimensionnalité pour ajouter un élément tridimensionnel à leurs œuvres, transgressant délibérément la limite de leur genre en tendant vers la sculpture, tout en revendiquant cette transgression. La limite

²⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁹ *Ibid.*, p. 44.

entre les deux arts, qui paraît *a priori* aller de soi, n'est plus respectée, les arts se rapportent aux procédures relevant d'autres arts, et en font un constituant de leur propre matériau. Il en va de même, nous dit Adorno, des limites entre l'architecture et la sculpture notamment ; il a alors à l'esprit les sculptures de Fritz Wotruba, volumes issus de la pierre et empilés dans une sorte d'équilibre précaire, « architectures vers l'inconnu⁵⁰. » Un artiste comme Donald Judd reconnaît aux objets spécifiques des qualités à la fois picturales et sculpturales, mais pas leur appartenance à la peinture ou à la sculpture. Ils constituent bien, pour lui, un nouveau genre qui possède sa légitimité, son autonomie, son « aire de compétence propre », pour reprendre l'expression greenbergienne. Certes, Adorno n'évoque pas explicitement les artistes concernés par la catégorie des objets spécifiques — Claes Oldenburg, Richard Smith, Dan Flavin, John Chamberlain, ou encore Sol LeWitt — et ne participe pas aux débats de ce début de décennie qui visent à statuer sur la légitimité de cette nouvelle catégorie. Cependant, et bien qu'il ne soit pas spécialiste de peinture, ce qu'il perçoit chez Fritz Wotruba et davantage encore chez le peintre allemand Gerhard Schultze — auteur de constructions proliférantes — n'est pas étranger à la catégorie des objets spécifiques, et, plus généralement, aux débuts de l'art minimal.

Nous verrons en outre que Judd et Kaprow, dont l'art s'adosse à des problèmes issus de la peinture — à des questionnements hérités du médium pictural — sortent du modernisme tel qu'il avait été défini par Greenberg selon deux voies dont les modalités semblent diamétralement opposées : le premier le quitte par le biais de la *spatialité* — il respecte donc la coupure sémiotique entre arts du temps et arts de l'espace qu'avait opérée Lessing en 1766 — alors que le second opte pour la voie *narrative* : il rompt quant à lui avec l'opération laocoonique reprise par Greenberg pour glisser totalement vers le générique.

Qu'on lise les œuvres de Judd comme faisant partie de deux genres à la fois, ou qu'on considère qu'elles n'appartiennent ni à leur domaine d'extraction, ni au domaine vers lequel elle tendent, on constate, d'une part, que les frontières entre les arts se meuvent alors les unes vers les autres, et, d'autre part, qu'une *visée palliative* est indéniable dans cette tendance à l'effrangement : il faut sortir du modernisme, en reformulant à nouveaux frais les questions léguées par la peinture, laquelle est arrivée à une impasse. Qu'il s'agisse, pour Judd, de dépasser la planéité littérale des toiles de Stella en peinture, ou pour Kaprow, de

⁵⁰ Theodor W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture*, textes réunis et trad. de l'allemand par Peter Szendy ; avec la collab. de Jean Lauxerois, Paris, La Caserne, 1995, p. 57.

ne pas répéter la peinture de Pollock, mais bien de s'y adosser afin de la dépasser selon des moyens artistiques qui accueillent l'extranéité. Ou encore, comme le fait remarquer Adorno, de compenser le retrait du contenu narratif en littérature, par exemple, par l'adoption de principes issus directement de la musique.

Il est donc nécessaire de réfléchir à la manière dont les prétentions purement rhétoriques au non-art ne sont peut-être que des négations particulières de la peinture, de la musique, etc. telles que nous les connaissons – que le « non » du prétendu « non-art » est un argument de la dialectique négative d'Adorno ; que l'art prétendument « générique » est en vérité de la peinture continuée par d'autres moyens. Il faut interroger ce que dit Adorno dans *L'art et les arts* :

La négativité du concept d'art a trait au contenu de l'art. C'est sa constitution propre qui interdit sa définition, et non l'impuissance des idées à son sujet ; son principe le plus intime, le principe d'utopie, se révolte contre le principe de définition maîtrisant la nature. L'art peut fort bien ne pas demeurer ce qu'il fut un jour³¹.

0.3.3 La problématique de la *Verfransung*, ou le dernier maillon de la chaîne

Nous voudrions user de l'ouvrage adornien ainsi : premièrement, la thèse d'un effrangement des arts met en lumière ce qui semble prendre les traits d'une ultime tentative de pallier les problèmes spécifiques des différents arts, tout en continuant à œuvrer dans un art qui ait encore sa légitimité. À ce titre, l'effrangement des arts n'apparaît pas comme la fin d'un processus : en effet, il s'assimile davantage à un *compromis*, une situation transitoire. Deuxièmement, Adorno nous montre que la nouveauté dans ce phénomène récent tient non pas à ce que les arts tendent les uns vers les autres, mais bien au fait que, pour la première fois dans l'histoire de l'art, leurs frontières s'en trouvent atteintes. Troisièmement, il faut comprendre que la méthode dialectique qui est la sienne nous donne à voir que cette atteinte des frontières et la porosité qui en résulte dynamise les genres artistiques, contrairement à ce que défendent une bonne partie des études consacrées à *L'art et les arts*.

Il faudra, à ce stade de notre réflexion, revenir aux questions posées plus haut : pourquoi les arts du vingtième siècle ont-ils tendu à adopter des principes qui leur étaient extérieurs ? Pourquoi, pour la première fois dans les années soixante, leurs frontières s'en trouvent bouleversées, jusqu'à disparaître — ce qui apparaissait inconcevable jusque-là ?

³¹ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, *op. cit.*, p. 71.

Les raisons qui ont entraîné la « pseudomorphose » de la musique d'après la peinture, par exemple, sont-elles les mêmes qui aboutissent aux « phénomènes d'effrangement » ? On pourra aussi se demander s'il existe une corrélation entre la fin du principe d'imitation et l'effondrement des limites entre les arts³² telle qu'elle est observée chez Greenberg, Rosenberg, Fried, ou encore Danto. Peut-on dire que c'est lorsqu'ils tendent vers la réalité extra-esthétique que les arts voient leurs frontières affaiblies ? Ces frontières n'ont-elles subsisté qu'aussi longtemps que le principe d'imitation a informé le rapport entre ce qui est art et ce qui lui est extrinsèque ? Est-ce la fin de la *mimèsis* qui est, à elle seule, responsable de la caducité du système des Beaux-Arts ? Si l'argument paraît pertinent à la condition qu'on se réfère à une conception platonicienne de la *mimèsis*, comment résiste-t-il à une conception aristotélicienne de celle-ci, qu'on sait liée à la *fiction* ? Ne peut-on affirmer, dès lors, que même les arts abstraits en procèdent ?

Il semble qu'il faille envisager l'esthétique adornienne sous l'angle de son rapport à l'histoire pour comprendre ce qui se cache dans la tendance à l'effrangement des genres. Dans la *Dialectique de la raison*, Adorno met en évidence que le processus de civilisation est marqué par une rationalisation sans cesse accrue : elle a pour conséquence une division du travail toujours plus marquée. Cette division technique du travail se retrouve dans les arts : tout comme l'homme est scindé — socialement — par la raison instrumentale, l'art est divisé en arts spécifiques qui constitueraient une forme de contrepartie du monde aliéné dans la division du travail. L'effondrement des limites entre les arts signifie, dans une certaine mesure, une absence de domination de l'homme par l'homme, elle se présente comme un moment de libération qui n'aboutit pas à une domination nouvelle.

Or, le système des Beaux-Arts, via l'institution du Salon, était responsable d'une forme particulière de domination, en tant qu'il décidait qui pouvait être légitimement artiste, et posait les conventions à suivre dans chaque genre particulier. On peut considérer que l'avant-garde naît progressivement — du dix-septième siècle, avec la création du Salon, jusqu'en 1863, date à laquelle est créé le salon des Refusés — pour se cristalliser en 1884, avec le Salon des Indépendants et l'effondrement de l'autorité du système des Beaux-Arts. L'éclatement des limites entre les arts correspond bien à une période de libération sans apparition de nouvelles règles rigides : cette libération semble s'être jouée par le biais de l'avant-garde, dès lors que le système des Beaux-Arts est devenu caduc. Le phénomène

³² Cette thèse est à la fois défendue par Adorno et Gottfried Boehm.

d'effrangement, repéré dans les années soixante, trouve donc bien une visibilité dans une cause antérieure. Comme le montre Adorno, notamment dans *Philosophie de la nouvelle musique*, ni l'affaiblissement des matériaux, ni la tendance à imiter les autres arts ne sont spécifiques aux années soixante. Il y évoque déjà une pseudomorphose de la musique d'après la peinture qui s'opère dans la première moitié du siècle.

L'existence de tels antécédents témoigne en faveur de l'hypothèse suivante : l'histoire des avant-gardes serait marquée par une reddition progressive, une libération des artistes à l'égard de matériaux prédonnés, qui aboutit finalement à la dissolution complète des frontières entre les arts. Ainsi peut-on considérer que cette dernière est déjà en germe dans les motivations qui ont engendré la naissance des avant-gardes — comme une tendance inéluctable qui se réalise pleinement au début des années soixante. En ce sens, l'hypothèse ici défendue est que la modernité *contenait* déjà la postmodernité, comme une tendance inéluctable, une issue nécessaire.

0.4 Clement Greenberg et le spectre de Marcel Duchamp

Mais l'élargissement des matériaux, l'affranchissement vis-à-vis des conventions, au sein même des arts, ne signifie pas encore un passage à un art qui aurait vu ses genres voler en éclats, ni même la transgression de leurs limites. Pourquoi, soudainement, celles-ci sont-elles devenues poreuses ? C'est à ce stade qu'un recours à la pensée de Clement Greenberg s'avère décisive pour éclairer cette nouvelle étape de la dissolution des frontières artistiques. Mais auparavant, et par parenthèse, il nous faut rappeler que le choix de juxtaposer Adorno et Greenberg a également été motivé par l'observation d'un certain nombre de réciprocitys dans leurs théories respectives. Il faut tout d'abord garder à l'esprit que ces théories accordèrent une place primordiale à la singularité des œuvres, mais se révélèrent aussi porteuses d'un contenu extra-esthétique (autrement dit : historico-politique) qui s'avère précieux pour comprendre que l'effondrement des genres trouve une visibilité dans des causes qui lui sont tout à la fois antérieures et, d'une certaine manière, exogènes. En outre, Greenberg et Adorno sont très vraisemblablement les deux penseurs — pratiquement contemporains — qui, comme le rappelle Thierry de Duve, ont saisi que l'art, tel qu'on pouvait le définir depuis plusieurs siècles, était gravement menacé de disparition par le développement soudain d'un nouveau régime politique : le capitalisme

industriel, qui se développa au dix-neuvième siècle. À une époque où tout passe par les exigences d'un marché culturel nouveau et ouvert — par les exigences des philistins, pour reprendre Adorno —, le modernisme devait être une tentative de maintien des normes esthétiques face aux menaces que constituaient « l'ambiance sociale et matérielle, (le) caractère des époques », un effort incessant « pour endiguer le déclin des normes esthétiques menacées par la relative démocratisation de la culture à l'ère de l'industrialisme, sa logique primordiale et la plus intime ³³», nous dit Greenberg. Tous deux comprirent mieux que quiconque le rôle primordial qu'avaient à jouer les avant-gardes dans cette lutte pour la survie de l'art, contre la dépravation commerciale des idiomes traditionnels, ou encore contre la « désartisation » (*Entkunstung*) de l'art : par sa participation forcée au processus de rationalisation, l'art semblait d'emblée engagé dans sa propre liquidation, dans sa propre désartisation, qui n'est autre que l'analogie esthétique de la désubstantialisation de la raison extra-esthétique : « la désartisation de l'art, écrit-il, ne se définit pas seulement comme étape de sa liquidation, mais comme tendance de son évolution.³⁴ » Un véritable échange a-t-il eu lieu entre Adorno et Greenberg ? Où s'arrête cette convergence — et ne s'agit-il pas plutôt d'une convergence aveugle ?

Revenons à Greenberg : s'il est utile pour pallier les lacunes d'Adorno en matière de peinture, pour le connecter à une autre forme de pensée qui s'opère outre-Atlantique, pour donner à voir de manière plus explicite ce qu'Adorno décrit dans *L'art et les arts* — l'un des desseins du présent travail visant ainsi à juxtaposer ces deux figures comme elles ne l'avaient pas encore été auparavant, pour tenter de dire davantage, autant qu'il est possible, que l'un et l'autre n'a dit sur ce phénomène de dissolution — il faut reconnaître que c'est en quelque sorte à reculons que nous nous sommes immergés dans la pensée greenbergienne, imprégnés que nous étions alors des préjugés dont il fait encore toujours l'objet

³³ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Modern and Post Modern », in *Late Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis ; London, 2003, p. 25.

Disponible sur <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>: « J'en arrive à donner ma propre définition du Modernisme, qui soit permanente et puisse tout embrasser : il consiste en un effort incessant pour endiguer le déclin des normes esthétiques menacée par la relative démocratisation de la culture à l'ère de l'industrialisme, sa logique primordiale et la plus intime est de maintenir les niveaux du passé face à un opposant qui n'existait pas auparavant. Dès lors toute l'entreprise du Modernisme (...) peut être vue comme un regard vers le passé. Ce qui semble paradoxal, mais la réalité est construite avec ce paradoxe, est pratiquement constituée par lui. Dans ma propre définition du Modernisme l'effort incessant pour maintenir les normes [...] a favorisé la reconnaissance du fait que l'art et que l'esthétique n'ont plus besoin d'être justifiés en d'autres termes qu'eux-mêmes, que l'art est une fin en soi et que l'esthétique est une valeur autonome. »

³⁴ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995, p. 110.

aujourd'hui : puritanisme, formalisme, *a priori* historicistes, et surtout, un terrible dogmatisme. C'est au fur et à mesure de la découverte des textes greenbergiens, dont trop peu on fait l'objet d'une traduction française, si ce n'est dans quelques revues dispersées — et grâce au travail de certains de ses commentateurs francophones parmi lesquels Yve-Alain Bois, Dominique Chateau et Thierry de Duve — qu'il nous est apparu nécessaire, parallèlement à l'objet principal de notre étude, de procéder à un réexamen de sa pensée, à l'analyse des glissements successifs de celle-ci, à l'étude de l'ajustement de sa méthode d'analyse : d'une part pour mieux comprendre sa réaction face à la « confusion » qui, selon ses propres termes, règne dans les arts des années soixante ; d'autre part pour joindre modestement notre voix à celle de ceux qui émettent le souhait qu'on relise Greenberg sans préjugés.

Mais, il faut le reconnaître, c'est une erreur de Greenberg, relevée et commentée par Thierry de Duve, qui nous aide à comprendre quelles furent, peut-être, les « forces des mouvements historiques » évoquées par Adorno, et en quoi Marcel Duchamp y aurait joué un rôle prépondérant. Greenberg tient en effet Marcel Duchamp pour *responsable* de cette confusion qui règne dans les années soixante : responsable, autrement dit, du passage à l'art en général. Thierry de Duve nous explique que Greenberg fait une erreur théorique en considérant qu'il s'agit d'une démonstration, et qu'il se trompe lorsqu'il considère que la démarche duchampienne est essentiellement motivée par l'humour — erreur qu'évite Adorno lorsqu'il évoque le non-art chez John Cage. En revanche, comme l'a montré Thierry de Duve, Duchamp a bel et bien mis en lumière la fin du système des Beaux Arts, dont la mort n'a visiblement pas été assimilée par les modernes, et a donné à voir sa conséquence : la possibilité de faire de l'art sans être le praticien d'un art en particulier.

0.4.1 Chaque art est-il *intermédiaire*³⁵ par essence ?

Dès lors, la tentation de ne plus respecter la limite entre les arts — dont nous pensons qu'elle est déjà contenue, en germe, dans la naissance des avant-gardes, en tant qu'elle est une forme de rébellion contre la domination rationnelle et, par là même, rébellion contre toute forme de division du travail — ne connaît plus aucun frein. Telles sont probablement les forces historiques qu'évoque Adorno, de manière assez floue, dans *L'art et les arts* : une tentative croissante de ne plus respecter les territoires établis une fois pour toutes, qui

³⁵ Cette idée est notamment défendue par Juliane Rebentisch dans un ouvrage consacré à l'installation, que nous aurons l'occasion de discuter au cours de ces pages : Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg, Berlin ; New York, 2012.

commence par l'affranchissement des œuvres vis-à-vis de leurs matériaux, se poursuit, dès que la mort du système des Beaux-Arts est assimilée, par la dissolution progressive des limites entre les arts et s'achève, peu après, par le passage des arts, au pluriel, à l'art, au singulier.

Certes, Adorno n'évoque jamais la responsabilité de Marcel Duchamp, pas plus qu'une quelconque influence de celui-ci qui entrerait en jeu dans l'effrangement des frontières entre les arts. Son nom n'apparaît ni dans la *Théorie Esthétique*, ni dans *L'art et les arts*. Mais, risquons cette hypothèse : il y a un rapport évident d'Adorno à Duchamp, qui se joue via la figure de John Cage — dont certaines des œuvres s'imposent, pour Adorno, comme « phénomènes-clefs de l'époque³⁶. » C'est, de toute évidence, une opposition au non-art (né avec le Salon des Refusés en 1863), qui se joue dans le rejet de Cage chez Adorno et le rejet de Duchamp chez Greenberg, dans la mesure où leurs œuvres — ou non-œuvres — sont incompatibles avec leurs propres présupposés.

Penser l'enjeu de notre question consiste donc davantage à en définir l'événementialité en germe dès la naissance des avant-gardes, plutôt qu'à en localiser un véritable point de départ, localisable dans le temps. La date de 1863, laquelle correspond au scandale de *l'Olympia* de Manet et à la création du Salon des Refusés, serait peut-être, d'un point de vue historique, trop ancienne. La fin des années 1960, lorsqu'Adorno évoque pour la première fois la problématique de la *Verfransung* (« l'effrangement » des arts, élégant néologisme que nous devons à Jean Lauxerois) ou encore 1968, lorsque Greenberg parle d'une « confusion » qui règne au sein des différents arts, sans nul doute trop tardif d'un point de vue archéologique. Mais ces deux points temporels correspondent à une période à laquelle l'effondrement des genres artistiques n'est pas étranger : la modernité. C'est au travers de cette modernité-là (et même légèrement au-delà), au travers de l'histoire des avant-gardes, observée par Greenberg et Adorno, que nous mènerons notre enquête.

³⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 217.

0.5 *Verfransung* et autonomie de l'art

Celle-ci pourra, *in fine*, s'ouvrir sur les années qui suivirent cet effondrement des frontières entre les arts. Là encore, doublant son analyse d'une perspective herméneutique³⁷, Adorno a, dans *L'art et les arts*, parfaitement observé que le phénomène d'effondrement des genres artistiques a fini par jouer un rôle dans l'antagonisme entre le public et l'art contemporain, anticipant sur les débats qui eurent lieu bien après sa mort :

*Lorsqu'on porte atteinte aux frontières, écrit-il, l'angoisse de défense face au mêlé se réveille facilement [...] Tout ce qui ne s'en tient pas à la discipline de territoires établis une fois pour toutes passe pour indocile et décadent, alors que ces territoires sont d'origine historique et non naturelle [...] Face à ses évolutions qu'on estime inconciliables avec le genre artistique au sein duquel, il y a une forme normale de résistance [...] le brouillage des catégories artistiques bien rangées cause des angoisses civilisées*³⁸.

Débats que l'on retrouve, par exemple, sous le terme de « crise de l'art contemporain », dans les années 1990, et dont un écho se ferait entendre, de nos jours, dans la philosophie pragmatiste d'un Richard Shusterman³⁹, qui a été l'objet d'un récent ouvrage de Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*⁴⁰.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Les années qui ont suivi l'« effrangement » puis l'abolition complète des frontières arts, au pluriel, ont confirmé les tendances mises en place dans les années soixante, et la légitimation des pratiques nouvelles alors lancées — la réflexion sur le concept d'art semblant alors avoir été déplacée dans le médium de l'art lui-même. Aujourd'hui cependant, on note un regain d'intérêt pour ces problématiques. D'aucuns défendent l'idée que chaque art doit se développer dans une direction qui lui appartient et qu'il est le seul à pouvoir emprunter ; elle indique parfois le désir d'un retour à l'ordre : les notions de « genre » ou de « métier » réapparaissent. Une théoricienne comme Rosalind

³⁷ Il faut toutefois rester prudent à l'idée d'évoquer une « herméneutique » chez Adorno, car, comme le rappelle Gilles Moutot : « C'est là, sans doute, ce qui constitue, selon une expression de Christoph Menke « la prémisse anti-herméneutique » de la philosophie d'Adorno, et qui fait la particularité de son concept d'interprétation [...] on ne cherche donc ni à résoudre les « signes » dans l'unité d'un signifié, ni même à les inscrire, selon le tracé dynamique du « cercle herméneutique » dans l'organisation d'une compréhension progressivement unifiante. Bien plutôt s'agit-il de les placer dans des « constellations changeantes » appelant une lecture qu'Adorno dit physiognomonique. » Gilles Moutot, *Essai sur Adorno*, *op. cit.* p. 21.

³⁸ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, *op. cit.*, p. 46.

³⁹ Richard Shusterman semble en effet prendre cette question à bras le corps depuis son ouvrage *L'art à l'état vif, La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991, jusque *La fin de l'expérience esthétique*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1999.

⁴⁰ Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Krauss s'interroge⁴¹ quant à elle sur la nécessité de réintroduire la catégorie du médium, pour pallier le manque de rigueur et le laxisme dont serait responsable le pluralisme de notre ère « post-médiumnique ». Comment peut-on interpréter ce grand retour, dans le champ de la pensée, de l'argument lessingien ? Comment le discours sur la spécificité des médiums a-t-il survécu à la mort du système des Beaux-Arts, qu'on sait caduc depuis le Salon des Indépendants de 1884?

Il peut également s'agir de voir de quelle manière, au sein du Modernisme, des problématiques propres à un médium ont pu se greffer à un autre : selon quelles modalités un médium peut-il en effet léguer des questions qui lui appartiennent à ce qui lui est extrinsèque — en d'autres termes : comment passe-t-on d'un art à un autre ? Comment, par exemple, entendre l'idée d'une « limite sculpturale » de la peinture, développée par Christian Bonnefoi ? Qu'est-ce qui est en jeu lorsque la peinture de Picasso *visite*⁴² le sculptural ? Ajoutons que d'autres, comme Dominique Berthet⁴³, défendent au contraire l'idée d'une *impureté spécifique*, et pensent que la dissolution des limites entre les genres artistiques ouvre la voie à une esthétique nouvelle, en devenir, imprévisible. Jean-Yves Bosseur, partisan du refus d'un repli sur les catégories, note quant à lui que les arts tendraient à nouveau au cloisonnement aujourd'hui.

Doit-on, encore aujourd'hui, s'inquiéter que les arts ne travaillent plus dans « le respect du médium » (Greenberg), ou encore dans « la contrainte du matériau » (Adorno) ? Doit-on penser que la fin d'une différence des arts menace la capacité « sismographique » des œuvres d'art ? Ne devrait-on pas désormais parler des œuvres non pas en termes de genre ou de médium, mais bien plutôt en termes de forme, de formation, de *Bildung*, comme nous le suggère Ileana Parvu ? Ne doit-on pas plutôt passer outre cette fin de la différence des arts, pour saisir ce qui se joue dans chaque œuvre particulière ? Telle était déjà probablement l'entreprise adornienne. L'esthétique, comme nous le rappelle Jean Lauxerois, a constitué son objet d'étude à partir de philosophèmes qui correspondent à des invariants, et qui répondent à une idéalité première qui est celle du concept d'art. Or, précise Adorno, « l'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants ». Dès lors, si Adorno conserve le terme d'« esthétique », il le dote d'un contenu

⁴¹ Voir Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea, Art in The Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames and Hudson, 1999.

⁴² Voir l'enquête d'Ileana Parvu : *La peinture en visite, les constructions cubistes de Picasso*, Peter Lang, 2007.

⁴³ Dominique Berthet, *Vers une esthétique du métissage ?*, Paris, l'Harmattan, 2002.

nouveau : l'esthétique doit, autant que faire se peut, se passer des concepts qui ont perdu toute légitimité, toute validité opératoire : elle doit se construire elle-même à l'œuvre, comme l'écrit encore Lauxerois. Le travail de Benjamin (dont Adorno fait sur ce point l'éloge) le montre : toute théorie de l'art ne peut à présent s'élaborer que par le biais d'une « immersion dans l'œuvre particulière » ; il faut pénétrer l'œuvre « comme dans une chapelle », écrit-il en reprenant le mot de Goethe. Aussi l'enjeu ne semble pas, aujourd'hui, de former une nouvelle esthétique, dissimulée, ajoute Lauxerois, et aussi insensible aux œuvres qu'a pu l'être l'esthétique philosophique, mais bien de s'inscrire, de s'engager sur une voie frayée notamment par Adorno et Greenberg, qui est celle d'une pensée de l'œuvre et du primat de l'objet.

Marc Jimenez l'a montré : on peut, *a priori*, objecter à Adorno de tenter de résoudre le paradoxe kantien d'universalité sans concept en lui substituant une autre paradoxe, celui d'*universalité concrète*. Mais la priorité accordée à l'analyse immanente des œuvres et à la mise en exergue, en chacune de ces œuvres, d'une teneur concrète et particulière, d'une vérité universelle, invalide une telle objection. La teneur de vérité (*Wahrheitsgehalt*) des œuvres a besoin de la philosophie, elle est, comme le stipule Adorno, le lieu où la philosophie converge avec elle. Cette convergence entre art et philosophie marque une rupture avec les catégories abstraites, pensées « d'en haut », prédéterminées. L'« esthétique » adornienne ne peut être considérée comme une application de la philosophie à l'art : elle se présente bien au contraire comme une analyse philosophique de l'œuvre ; une analyse qui cherche à dialectiser l'universel et le particulier : elle se pose en véritable *théorie de l'objet*. En effet, Adorno conçoit donc l'art comme un phénomène qui échappe à tout système catégoriel, qu'il soit logique, sémantique, ou encore discursif. Se faisant, il évite l'écueil d'une l'esthétique philosophique qui ferait de l'œuvre son alibi et resterait totalement hermétique à la question de l'œuvre comme telle ; il met en garde contre le risque que court la pensée : se séparer de ses racines vivantes.

En outre, nous verrons que si le « progrès du matériau » a bien été un critère évaluatif de l'œuvre d'art pour Adorno, comme l'a souligné Anne Boissière ; sous la contrainte du « moment nominaliste », et plus généralement depuis qu'il est admis que la limite entre les arts s'est effondrée dans les années soixante, ce critère est réévalué dans les analyses tardives : il devient alors nécessaire pour Adorno d'adapter la méthode d'analyse des œuvres face à ce changement de définition de l'art. Tous les efforts de l'auteur, en la matière, porteront donc sur la critique des nouvelles procédures artistiques, sur une

analyse immanente des œuvres menée sans recours à des critères évaluatifs *a priori*. Adorno reste, c'est indéniable, attaché à la période de la libre atonalité pendant laquelle il a vu poindre l'esquisse d'une « musique informelle » ; de même, il maintient l'exigence d'une différence des arts, dont la disparition menacerait le caractère sismographique des œuvres, leur capacité à « crépiter ». Son changement de méthode ne se fait pas sans mélancolie, et l'on comprend, à bien le lire, qu'Adorno regrette l'époque du surgissement de la modernité. Mais il apparaît décisif de comprendre que, face au changement de définition de l'art — qui ne peut être défini une fois pour toutes —, à l'aube des années soixante, Adorno a parfaitement compris la nécessité de faire évoluer sa méthode d'analyse :

La question de la priorité de l'art ou des arts, écrit-il, ceux qui tentent de la trancher de manière définitive, en faveur de l'une ou de l'autre, sont le plus souvent des conservateurs. Car leur intérêt est de rapporter l'art à des invariants [...] qui servent à la diffamation de ce qui est présent et à venir⁴⁴.

C'est précisément lorsqu'il abandonne le critère du progrès du matériau, en prônant une analyse immanente des œuvres, libérée des contraintes de concepts *a priori*, qu'Adorno ouvre une voie à suivre pour l'esthétique actuelle. En accordant la prééminence à la concrétude sur toute forme de généralisation, le primat de la description exhaustive, doublée d'une analyse technique, sur le concept.

Quelle voie ouvre Adorno exactement ? Pour Christine Eichel, il s'agirait de se donner les moyens d'analyser l'art depuis l'épuisement des avant-gardes jusqu'à « l'interconnexion des arts » (*Vernetzung der Künste*). Il s'agirait d'une esthétique « interdisciplinaire » (« *Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik* »), ou encore d'une esthétique de « l'intermédialité », comme l'écrit Juliane Rebentisch. Toutefois, l'idée d'une simple interdisciplinarité peut a priori sembler dépassée. Les arts se contentent-ils comme l'écrit encore Jean Lauxerois, de jouer à la limite de leurs frontières, en nous proposant une nouvelle version — à peine revisitée — du projet wagnérien de *Gesamtkunstwerk*, qui entendait rassembler tous les arts afin qu'ils fussent au service d'une théâtralité dont Mallarmé avait déjà fait la critique ? Depuis les années soixante, nous le savons, il est possible et légitime d'être artiste sans être nécessairement le praticien d'un art en particulier — artiste « en général », dit de Duve empruntant l'expression à Greenberg. La limite entre les différents arts a été abolie, et, pour nous, Adorno a bien senti, dès la fin des années cinquante, que la Modernité faisait déjà partie de l'histoire. Par voie de

⁴⁴ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op. cit., p. 58.

conséquence, il a affirmé la nécessité de nouveaux modes de considération, de nouveaux paramètres : comment peut-on, en effet, s'en tenir à une théorie dont l'objet achève une mutation radicale ? En s'opposant aux définitions solidifiées, en rappelant que le concept d'art n'est pas immuable, Adorno rend possible une ouverture du regard qui est essentielle pour juger de la teneur de vérité d'œuvres d'art qui, à l'évidence, ne s'inscrivent plus dans le contexte de la modernité et s'opposent à l'idée qu'Adorno se fait de cette dernière — y compris les œuvres qui sont créées à l'aube de notre siècle.

Il faut passer outre les catégories du discours esthétique nous rappelle encore Jean Lauxerois, et admettre que la discipline a besoin, parfois, d'être remise en question — sans toutefois perdre de vue qu'en dépit de la caducité du système des Beaux-Arts, notre expérience esthétique « est toujours médiatisée par la référence à des systèmes implicites, à des formes de classification qui les conditionnent⁴⁵ », comme l'écrit Giuseppe Di Liberti. L'esthétique semble parfois installée dans le cadre et le confort de limites dont elle peine à interroger les déterminations, ajoute Jean Lauxerois, ignorant l'œuvre singulière et sa dimension problématique ; rechignant à s'engager véritablement dans une pensée du devenir de l'art. Parce qu'elles placent l'objet singulier au dessus du concept, parce qu'elles nous invitent, chacune dans une voie qui lui est propre, à nous immerger dans les œuvres d'art et à en éprouver le contenu sans que soit nécessaire une référence à des critères précédant l'expérience, mais aussi parce qu'elles nous encouragent à défendre l'idée d'un art autonome et à lutter contre l'absorption de l'art par la sphère du divertissement et de l'industrie culturelle, la *théorie de l'objet* d'Adorno et la méthode critique de Greenberg ont, aujourd'hui plus que jamais, leur place dans les débats et conservent, intacte ou presque, leur pertinence pour penser les enjeux de l'art actuel : « l'art est exclusivement une question d'expérience, nous dit Greenberg, et non de principes. C'est donc en premier et en dernier ressort la qualité qui compte : tout le reste est secondaire.⁴⁶ »

⁴⁵ Giuseppe Di Liberti, « Beaux-Arts », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, op. cit.*, p. 68.

⁴⁶ Clement Greenberg, « Abstraction, figuration et ainsi de suite », in *Art et Culture, essais critiques*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 148.

1^{ère} Partie – Penser l'effrangement avec Adorno

Chapitre 1 – Convergence des arts et phénomènes d’effrangement

1.1.1 La problématique classique de la différence des arts chez Adorno

Il semble *a priori* paradoxal d’aborder la problématique de la différence des arts chez Adorno, car celui-ci rejette le parti pris traditionnel de la classification et de la hiérarchisation des arts, qu’on retrouve au dix-huitième siècle chez Kant, Hegel ou encore Schopenhauer, et construit un édifice théorique consacré à l’art qui se fixe pour exigence le primat de l’objet — une théorie qui s’ancre donc dans l’analyse technique et esthétique des œuvres d’art. Pourtant, on retrouve cette problématique mise au travail dans plusieurs de ses ouvrages, notamment *Sur quelques relations entre musique et peinture*, *L’art et les arts*, ainsi que la pièce maîtresse de son esthétique, la *Théorie esthétique*. S’agit-il d’une contradiction dans l’œuvre d’Adorno ? Certes pas, comme l’a notamment montré Anne Boissière dans un ouvrage intitulé *Adorno, la vérité de la musique moderne*⁴⁷. La philosophie d’Adorno n’est aucunement dépendante d’une logique des genres (*Gattungen*). Adorno exige au contraire que soit développée une esthétique de l’œuvre, récusant ainsi le parti pris visant à classer et hiérarchiser les arts. Aussi l’art doit-il s’opposer à toute dépendance à l’égard des matériaux prédonnés, dans la mesure où elle remettrait en cause l’autonomie de la configuration : or, cette dépendance se retrouve dans la classification de l’art en arts spécifiques, répondant à des normes technico-esthétiques. C’est toute la grande philosophie — en l’occurrence, ici, celle de Schopenhauer et de Hegel — qui est alors l’objet de critiques d’Adorno, celle-la même qui est opératrice de ce type de classification. Il s’agit, chez Hegel, d’un système historico-dialectique qui doit s’accomplir dans la poésie. Adorno pointe l’insuffisance du système de Hegel, tout comme celui de Schopenhauer, en tant que l’importance et la qualité des œuvres d’art s’y trouvent déterminées par l’échelle de valeurs propre aux systèmes de leurs différents genres : la qualité d’une œuvre ne peut, chez Adorno, être en quelconque rapport avec la position hiérarchique du genre auquel elle appartient. Récusant également l’idée d’un progrès esthétique — mais pas celui d’un *progrès du matériau*, bien qu’il finisse par le remettre en question dans ses derniers écrits — Adorno

⁴⁷ Anne Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1999

considère donc que l'importance d'une œuvre ne dépend pas non plus de sa position au sein d'un processus d'évolution où ce qui est à venir serait nécessairement meilleur.

Cependant, Adorno introduit lui-même cette problématique de la différence des arts dans ses textes, notamment dans la polémique qui l'oppose aux avant-gardes musicales dans les années cinquante, mais aussi dans les années soixante, alors que la définition même de l'art semble faire l'objet d'un bouleversement. On retrouve donc cette problématique dans *L'art et les arts*, ainsi que dans les textes et conférences qui constituent *Sur quelques relations entre musique et peinture*⁴⁸. Dans *La vérité de la musique moderne*, Anne Boissière notait déjà l'apparente contradiction à laquelle est confrontée le lecteur d'Adorno. Comment en effet, dans le cadre des phénomènes qui constituent l'horizon de notre questionnement, comprendre qu'Adorno remette au travail cette problématique classique, alors que son esthétique s'arc-boute sur l'étude de l'œuvre singulière, et refuse toute hiérarchisation ? Il faut rappeler que ces deux textes n'ont pas été écrits tout à fait dans le même contexte, ni pour les mêmes raisons, et s'il est davantage question de mettre en lumière la *convergence* des arts dans le second, nous devons garder à l'esprit que *L'art et les arts* a été rédigé — tout comme les autres textes tardifs de l'esthétique adornienne : la *Théorie esthétique*⁴⁹, *Quasi una Fantasia*⁵⁰ et *Le vieillissement de la nouvelle musique*⁵¹ ou encore *Beaux Passages*⁵² — alors même qu'on prenait conscience que la définition de l'art était en radicale mutation, entraînant un véritable changement de système. *Sur quelques relations entre musique et peinture* s'attache donc à montrer en quoi deux arts distincts peuvent converger (peinture et musique, et non, ici, tous les arts, bien que l'on puisse raisonnablement penser que les hypothèses adorniennes s'appliquent à l'ensemble des arts) par-delà leurs différences et en dépit du fait que leurs frontières demeurent nettement établies. La conférence intitulée *L'art et les arts* concerne quant à elle tous les arts ; elle a été donnée alors même que la notion de genre — ou d'art(s) : le terme allemand *Gattung*, on le verra, désignant à la fois les genres d'un art spécifique et les différents arts — devenait problématique ; elle a pour

⁴⁸ Theodor W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture*, textes réunis et trad. de l'allemand par Peter Szendy ; avec la collab. de Jean Lauxerois, Paris, La Caserne, 1995.

⁴⁹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995.

⁵⁰ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982.

⁵¹ Theodor W. Adorno : *Le vieillissement de la nouvelle musique*, trad. De l'allemand par Michèle Lhomme, Alain Lhomme, Anne Boissière in Rue Descartes n° 23 *Actualités d'Adorno*, Paris, Puf, 1999.

⁵² Theodor W. Adorno, *Beaux Passages*, trad. de l'allemand par Jean Lauxerois, Paris, Payot, 2003.

horizon théorique non pas les caractéristiques communes des différents arts, mais bien l'érosion de leurs frontières. Nous analyserons plus précisément *L'art et les arts* au cours de ces pages. Notons déjà, toutefois, que si Adorno y semble sensiblement plus ouvert, rappelant la non-immuabilité du concept d'art, l'aspect *a priori* paradoxal du texte ne manque pas de frapper : l'auteur y réaffirme d'une part son attachement à une différence des arts, en admettant d'autre part que l'érosion des genres n'est pas nécessairement condamnable :

Vu la part inextinguible qu'il prend à l'empirie, l'art n'existe que dans les arts, dont le rapport discontinu les uns aux autres est prescrit par l'empirie extra-artistique. En revanche, en tant qu'antithèse de l'empirie, l'art est un. Son essence dialectique réside en ceci : il n'accomplit son mouvement vers l'unité qu'en traversant la pluralité. Sinon, ce mouvement resterait abstrait et impuissant. Le rapport de l'art à la strate empirique est essentiel à l'art lui-même. S'il l'outrepasse, ce qu'il tient pour son esprit lui reste extérieur, comme la première matière venue ; ce n'est qu'au cœur de la strate empirique que l'esprit prend teneur. La constellation que forment l'art et les arts habite l'art lui-même⁵³.

Dans *Contrainte du matériau et différence du musical*⁵⁴, Anne Boissière note l'aspect paradoxal que revêt cette conclusion : Adorno, dont la pensée n'apparaît pas subordonnée à une hiérarchie des genres, introduit dans *L'Art et les arts*, et ce de manière cruciale, tant y apparaît subordonné son concept dialectique de l'art, la problématique classique de la différence des arts. Si Adorno refuse tout concept général d'art précédant l'expérience ainsi que toute classification des genres, prônant au contraire l'immersion dans l'œuvre particulière, il ne récuse pas pour autant tout « concept d'art. » La difficulté réside donc dans le fait de tenter de définir « un concept d'art » en partant de l'œuvre particulière — concept qui ne contient pas les différents arts comme autant d'espèces :

Il y a là un redoutable paradoxe, écrit Anne Boissière, qui définit cependant la nature dialectique du projet philosophique adornien, et dont on ne peut faire l'économie. En effet, ce paradoxe justifie non seulement la méthode [...] en son aspect technique mais il conditionne la visée poursuivie : saisir le moment où l'œuvre, pourtant un artefact, est en même temps plus qu'un artefact, devenant en ce sens une œuvre d'art⁵⁵.

Chez Adorno en effet, l'artefact devient véritablement art en ce moment décisif où il se sépare de la réalité empirique, à laquelle, paradoxalement, il participe pourtant.

⁵³ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op. cit., p. 23.

⁵⁴ Anne Boissière, « Contrainte du matériau et différence du musical », in *De la différence des arts*, IRCAM, Centre George Pompidou, Paris, Montréal, 1998, l' Harmattan.

⁵⁵ Anne Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, op. cit. p. 55.

Pour Adorno, l'idée d'une discontinuité — d'une différence — des arts, telle qu'il l'expose dans *L'art et les arts*, n'est envisageable qu'au regard d'un concept d'art qui se construit dans un rapport à cette réalité empirique. Autrement dit : l'art n'existe que dans les arts, dans la mesure où il fait partie de la réalité empirique tout en s'y opposant. Pour Anne Boissière, c'est en appréhendant l'esthétique adornienne comme une esthétique du concret et du contenu, que l'on peut retrouver cette problématique de la différence des arts, qui chez Adorno, est tributaire du rapport de l'œuvre à la réalité empirique, lui-même exigé par le concept d'œuvre. En ce sens, pour le dire avec le vocabulaire de Thierry de Duve, l'esthétique adornienne est encore une esthétique du « continu », et non du « discontinu » : elle s'attache à déterminer la teneur de vérité des œuvres, la qualité de leur geste poïétique, plutôt qu'à statuer sur ce qui est art ou ce qui, transgressant trop de règles, tombe dans la catégorie du non-art.

« L'esthétique » adornienne n'est pas à proprement parler une esthétique, au sens classique à tout le moins, dans la mesure où elle refuse tout concept *a priori* d'art qui serait antérieur à l'analyse immanente de l'œuvre : elle est plutôt ce que nous appellerons une « théorie de l'œuvre singulière », une « pensée de l'objet. » Cette immersion dans l'œuvre particulière est, comme nous l'avons vu, cruciale :

Tant que l'on a pas pénétré à l'intérieur des œuvres comme dans une chapelle, nous dit Adorno, tout discours sur l'objectivité dans les choses esthétiques, aussi bien sur l'objectivité du contenu artistique que sur l'objectivité de la connaissance de ce contenu, se réduit à de simples affirmations⁵⁶.

Et c'est parce qu'elle pose l'exigence d'une objectivité et celle du primat de l'objet que la pensée d'Adorno contient un aspect technique qui la différencie de toute autre esthétique abstraite — « la technique possède un caractère de clef pour la connaissance ; elle seule conduit la réflexion à l'intérieur des œuvres⁵⁷ » écrit en effet Adorno. Cependant, la théorie adornienne, bien que comprenant cet indispensable aspect technique, est irréductible à une analyse positiviste. En d'autres termes, son appréhension de l'œuvre d'art est d'une part affranchie d'un concept *a priori* d'art, d'autre part elle ne peut être réduite à une simple analyse technique : tout l'enjeu est de déterminer en quoi l'œuvre est un artéfact et à la fois plus qu'un artéfact, en se séparant en tant qu' « esprit⁵⁸ » de la réalité empirique ; il s'agit bien, pour Adorno, de déterminer

⁵⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit. p. 454.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 272.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 122.

cet « esprit » de l'œuvre d'art. En ce sens, la théorie esthétique ne peut, certes, se passer de « moyens subsumants », autrement dit de concepts, mais elle ne peut pas non plus se contenter de procéder « par simple subsumption ». Le concept d'art n'est pas un point de départ, il se définit au contraire dans son rapport à l'objet singulier, autrement dit dans une analyse qui se joue entre les éléments particuliers et universaux — nous y reviendrons.

Adorno, héritier de Hegel, s'en distingue cependant doublement : parce qu'il refuse toute hiérarchisation des arts, mais aussi parce qu'il s'oppose au primat du sujet, primat dont l'esthétique doit faire le deuil. Aussi, pour Adorno, ce qui manque à Hegel n'est autre qu'« une sympathie pour l'utopie du particulier, ensevelie sous l'universalité, pour cette non-identité qui n'existe qu'à partir du moment où la raison réalisée aurait abandonné la raison particulière de l'universel.⁵⁹ » Dans la mesure où elle est construite sur la base d'une critique de l'idéalisme, de la philosophie traditionnelle (celle de Kant, de Hegel et de Schopenhauer), de la conception du sujet identifié au concept, à la pensée, la théorie esthétique d'Adorno en demeure toutefois philosophique, au sens de la *Dialectique Négative* :

Le sujet est le mensonge parce qu'il nie les déterminations objectives au nom de l'inconditionnabilité de sa propre domination nous dit Adorno ; seul serait sujet ce qui se serait débarrassé d'un tel mensonge, ce qui, puisant en soi-même la force qu'il doit à l'identité, aurait rejeté le voile qui recouvre celle-ci⁶⁰.

C'est ici la cécité de Hegel à l'égard de l'objet qui est pointée, mais aussi le fait que son esthétique demeure tributaire d'invariants — le canon de l'Antiquité, notamment — qui sont vigoureusement rejetés par Adorno :

L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, écrit-il, non par des invariants. Il se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas. Ce qu'il y a en lui de spécifiquement artistique doit être déduit concrètement de son autre. Cela suffirait peut-être à l'exigence d'une esthétique matérialiste et dialectique. L'art acquiert sa spécificité en se séparant de ce dont il est issu. La loi de son mouvement constitue sa loi formelle⁶¹.

⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Trois études sur Hegel*, trad. de l'allemand par le séminaire de traduction du Collège de Philosophie : Éric Blondel, Ole Hansen-Løve, Philippe Joubert, Marc B. de Launay, Théo Leydenbach, Pierre Pénisson et Mireille Béréziat, Paris, Payot et Rivages, 2003, p. 99.

⁶⁰ Theodor W. Adorno, *Dialectique Négative*, trad. de l'allemand par le Groupe de traduction du Collège de philosophie : Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson, Paris, Payot, 2003, p. 249.

⁶¹ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op. cit., p. 17.

L'œuvre, telle que la conçoit Adorno, ne peut donc être dépendante de critères qui lui sont extérieurs, ce qui suppose son opposition à un concept *a priori* d'art et son refus de la classification de l'art en différents genres.

1.1.2 Le moment du nominalisme musical

Il est donc de prime abord difficile de saisir tout l'enjeu d'une réintroduction de la question de la différence des arts. En désignant le contexte dans lequel Adorno développe cette problématique, Anne Boissière tente d'explicitier cet aspect paradoxal de la pensée adornienne :

Cette question intervient effectivement dans un contexte polémique qui voit en particulier se construire le jugement d'Adorno sur l'avant-garde musicale. Cette période définit selon lui un certain stade du progrès du matériau, qu'il désigne dans la Théorie esthétique comme celui du « nominalisme » en art ; l'œuvre, et notamment l'œuvre musicale, se voit historiquement affranchie d'un matériau préétabli et commun, celui de la tonalité. Et ce stade historique signifie dès lors un possible affranchissement de l'art vis-à-vis de son genre⁶².

Est-ce l'idée d'un concept d'art ou l'espoir d'une unité de l'art qui fait qu'Adorno reprenne la question de la différence des arts ? Selon l'hypothèse d'Anne Boissière, c'est « sa réalisation devenue, et rendue possible par le progrès du matériau »⁶³ : les arts s'affranchissent des contraintes qui leurs sont propres, s'émancipent de leurs matériaux.

Nous défendrons dans le présent travail l'idée que l'unité est précisément reconquise *par* l'effrangement, en tant qu'elle renforce l'indépendance de l'art vis-à-vis de la société. Ce n'est pas uniquement le moment du nominalisme musical, comme le pense Anne Boissière, qui est, à lui seul, responsable de l'intérêt soudain d'Adorno pour la problématique classique de la différence des arts. C'est bien la spécificité de *tous* les arts qui devient problématique au cours des années soixante, et il nous semble que c'est à ce stade qu'Adorno fait intervenir la problématique de la différence des arts : *L'art et le arts* décrit ce moment où, alors que leurs frontières sont en train de s'épuiser, les arts tendent vers le générique. Le moment du nominalisme — moment de contestation de l'universel, dans le sens historique, et non plus logique ou métaphysique comme c'est le cas dans la doctrine philosophique, de remise en question l'universalité des arts établis une fois pour toutes par la tradition (chez Adorno, l'art tend depuis toujours à sauver le

⁶² Anne Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, op.cit., p. 62.

⁶³ *Idem.*

particulier, et donc à adapter les genres universels à cette exigence) — ou le rejet de la tonalité évoqués par Adorno ne sont pas des phénomènes isolés : l'affranchissement à l'égard d'un matériau préétabli n'est pas spécifique à la musique, touche tous les arts dans les années soixante, et trouve sa cause dans un phénomène processuel qui, on le verra, trouve ses racines au XIX^{ème} siècle. Le contexte polémique ici évoqué semble donc plus général, comme l'ont admis nombre de critiques et de théoriciens dès le milieu des années soixante.

Laissons ces questions en attente d'une réponse pour le moment, et posons la suivante : l'unité d'un concept d'art fait-elle l'objet d'une condamnation chez Adorno ? Ainsi qu'il le suggère dans *Sur quelques relations entre peinture et musique*, l'unité de l'art n'est pas condamnée en soi, notamment lorsqu'elle est opératrice d'une rébellion contre la réification⁶⁴. En revanche, l'unité de l'art y est condamnée dans deux cas particuliers : soit quand elle est liée à volonté de parvenir à une synchronisation et à une monumentalité qui embrasse tous les arts — c'est donc l'idée d'un retour au projet wagnérien d'œuvre d'art total qui est visé, et dont on peut déceler quelques résonances dans les pratiques des années soixante —, soit quand l'imitation d'un art par un autre se pose en soi comme méthode d'élaboration formelle de l'œuvre. Dans les deux cas, la critique d'Adorno porte sur des phénomènes qui sont extérieurs à l'œuvre, et, comme nous le rappelle très bien Anne Boissière, en aucun cas celle-ci, dans son faire, « ne doit [...] procéder d'un principe extérieur à elle [...] Si la différence des arts intervient ici, ce n'est donc bien qu'au regard de cette exigence de l'œuvre, qui est celle de l'art⁶⁵. »

Par ailleurs, comme le montre Adorno dans *Sur quelques relations musique et peinture*, même si la convergence des arts se réalise dans des pratiques, « des tensions ou des moments langagiers⁶⁶ », ce sont les matériaux eux-mêmes qui réclament cette convergence. Adorno remarque toutefois que les artistes espérant se trouver à partir de ces matériaux, et non à partir d'un procédé articulatoire, commettent une erreur. La convergence des arts, réclamée par les matériaux eux-mêmes, signifie-t-elle pour autant la disparition des différences entre les arts ? Si la réponse formulée par Adorno dans *Sur quelques relations entre musique et peinture* semble catégorique, elle rend, au regard des

⁶⁴ Theodor W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture*, textes réunis et trad. de l'allemand par Peter Szendy ; avec la collab. de Jean Lauxerois, Paris, La Caserne, 1995, p. 31 : Adorno évoque cette rébellion contre la réification à propos de l'expressionnisme, vers 1918.

⁶⁵ Anne Boissière, Adorno, *La vérité de la musique moderne*, op. cit., p. 63.

⁶⁶ Theodor W. Adorno, *Sur quelques relations musique et peinture* op. cit, p. 45.

thèses esquissées dans *L'art et les arts*, sa position vis-à-vis d'une dislocation des frontières entre les arts plus complexe encore — nous y reviendrons :

*Les différences simples, tant entre les matériaux qu'entre les arts singuliers qui sont historiquement développés, ces différences ne peuvent tout bonnement disparaître dans l'unité de l'expression objective ou dans le parallélisme des développements linéaires. Des tendances formelles analogues doivent avoir une signification différente, elles peuvent avoir une signification contraire dans cet art du temps qu'est la musique ou dans cet art de l'espace qu'est la peinture*⁶⁷.

Éliane Escoubas, dans un article consacré à ce sujet, fait appel aux thèses d'Adorno et plus particulièrement à celles développées dans *L'art et les arts*, où celui-ci place l'art sous le régime du *principe d'utopie*. Elle s'interroge ici sur la nécessité de définir l'art avant de parler de la différence des arts ou de leurs analogies⁶⁸ : « Ne peut-on affirmer à la fois la singularité absolue de chaque œuvre (et non pas de chaque art), se demande-t-elle, au sein de l'unité essentielle négative de l'art en tant que « rien d'étant⁶⁹ » ou « principe d'utopie »⁷⁰. » Éliane Escoubas note que ses analyses l'ont conduite à un problème irrésolu qui est le suivant : une grande proximité des œuvres musicales et picturales, et ce sur de nombreux points (rythmes, « forces tectoniques et énergétiques⁷¹», de surgissement etc.) Pour Escoubas, il est légitime de se demander si la proximité du regard et de l'écoute sont telles qu'il ne faille plus marquer de distinction entre musique et peinture, et, de la même manière, nier la différence des arts. Au regard d'une exigence qui est celle du primat de l'objet, de l'immersion dans l'œuvre particulière, du parti pris d'objectivité d'Adorno en matière d'esthétique, nous autorisent également à poser la question suivante : doit-on parler d'art (au singulier), d'arts (au pluriel), ou tout simplement d'une multitude d'œuvres, qui, sans pour autant sombrer dans une anarchie des particuliers, serait constitutive de leur singularité ?

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁸ L'auteur utilise les termes de « parenté » et de « communauté » des arts : « La question, apparemment simple, qui se poserait alors serait de savoir si ces trois principes (de délimitation, de présentation, d'accès) constitutifs de la « partition » de l'œuvre, peuvent assurer, ou, au contraire, ébranler la « différence des arts. » Ébranler le principe de la différence des arts à tel point que nous puissions parler à l'inverse, de communauté des arts ? Je ne partirai donc pas de la différence des arts, mais plutôt de leur « communauté ». Communauté qui n'a pas, a priori, sa provenance dans le concept d'art mais dans le concept d'œuvre. », *ibid.*, p. 110.

⁶⁹ Éliane Escoubas fait ici référence à Heidegger : « L'œuvre d'art est le « se mettre en œuvre de la vérité. » L'œuvre n'est rien d'étant. Rien d'étant, elle est. Ne pourrait-on pas lui attribuer alors la même détermination que celle du *Dasein* : n'aurait-elle pas pour détermination et privilège ontique d'être ontologique ? », *idem.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁷¹ *Idem.*

1.1.3 Refus de la synthèse des arts

Dans son approche de l'art et des arts, Adorno part donc du constat de la remise en cause des frontières entre les arts, de ce qu'il désigne comme l'effrangement des lignes de démarcation des genres artistiques : du fait d'une poussée immanente à chaque art, dont il nous appartiendra de rechercher précisément les causes, la frontière les séparant tend à disparaître. L'exigence d'une différence des arts — différence qui ne peut disparaître — n'est pas sans s'arc-bouter sur un refus de la synthèse des arts chez Adorno. Nous avons évoqué sa critique de la philosophie de Hegel : son refus de toute systématisme en art y est particulièrement explicite. Refus d'un concept *a priori* d'art et de classification qui n'équivaut pas pour autant à un quelconque renoncement à tout concept d'art : penser l'art dans sa vérité étant au contraire ce qui justifie l'aspect philosophique de son « esthétique », comme l'a démontré Anne Boissière. Ce concept d'art se définit donc à partir de l'œuvre, dans sa propre configuration formelle : c'est le rapport de l'art et des arts qui constitue l'axe central de son esthétique, son principe. Or, il nous a semblé *a priori* paradoxal qu'Adorno introduise dans ses textes des considérations sur les genres artistiques, dénonçant notamment la spatialisation de la musique ou encore la pseudomorphose de la musique d'après la peinture ; évoquant, principalement dans *L'art et les arts*, la double position de l'art envers ses genres. La nécessité d'une différence des arts chez Adorno se redouble de cette exigence d'une pensée philosophique, et non simplement technique — et encore moins formaliste — de l'œuvre d'art. Exigences qui se fondent sur un concept dialectique de matériau : la convergence dialectique des arts, qui est nécessaire pour Adorno, doit être atteinte au travers d'une pluralité des arts, et non par le biais de leur disparition. Adorno, dont la position est complexe sur ce point, n'est cependant pas, comme le pense Anne Boissière, opposé à un effrangement des lignes de démarcation des genres artistiques, mais bien plus à une synthèse des arts, opposition qui se justifie par la nécessité de cette convergence dialectique. Cette synthèse est, quant à elle, défendue notamment par Kandinsky, auquel Adorno s'oppose donc sur ce point⁷². Toute l'argumentation établie par Adorno dans ce prétendu refus de l'effrangement, nous dit Anne Boissière, se construit au regard de la question suivante : « À quelle condition la « forme » de l'œuvre se rapporte-t-elle dialectiquement à son « contenu », le « comment » au « quoi », dans quelle mesure le « faire » dépasse-t-il le

⁷² L'opposition d'Adorno et de Kandinsky est théorique, elle ne concerne pas l'œuvre picturale du second.

« non fait », qui est en l'œuvre sa part spirituelle ?⁷³» La forme devient esthétique dans son rapport au matériau, dans sa capacité à médialiser la nature. Ce qui sous-entend que le matériau se rapporte à la nature et soit en même temps domination sur celle-ci, autrement dit : il faut que ce qui définit le matériau en tant qu'esprit puisse se définir dialectiquement, précisément dans son rapport à l'altérité, c'est-à-dire à la nature. Cette limite semble influencer sur toute la théorie de l'art adornienne, et elle apparaît pourtant menacée par l'émancipation des matériaux vis-à-vis de leurs genres : il y a donc un attachement dialectique de l'art à ses genres, comme la montre Anne Boissière, ce qui ne signifie pas, selon nous, l'impossibilité que ces genres se trouvent *dynamisés* par les phénomènes d'effrangement. Et si le concept de matériau est bien ce qui justifie l'attachement d'Adorno à l'égard d'une différence des arts, comme l'écrit l'auteur, nous verrons qu'il n'interdit pas que des formes d'altérations génériques aient lieu : celles-ci sont au contraire acceptées par un auteur qui se montre sensiblement plus ouvert à la fin des années soixante.

Les thèses défendues par Adorno sont donc fondamentalement anti-lessingiennes (il s'oppose ainsi diamétralement à Greenberg sur ce point), comme l'illustre ce passage de *Sur quelques relations entre musique et peinture* :

Musique et peinture convergent en tant que fait spirituel. Les frontières établies par lesquelles on oppose l'un à l'autre l'art du temps et l'art de l'espace, ces frontières naissent du besoin d'ordre et de classification ; dans les périodes caractérisées par une esthétique classicisante, on insiste plus particulièrement sur elles. Ladite convergence veut briser les incompatibilités qui résistent à la culture unifiante ; ou encore, inversement, elle satisfait à l'exigence unifiante de celle-ci : car un champ au sein duquel on établit des frontières, un tel champ réaffirme, par sa division même, l'unité ou le concept dominant de ce qui régit ladite division. Contre cette intention qui vise à la fois l'unification et le tracé des frontières, quelque chose s'est toujours rebellé dans chaque art singulier. Quant à savoir pourquoi, il suffit d'avoir à l'esprit ceci : comme c'était encore le cas dans le Laocoon de Lessing, des critères esthétiques furent déduits de cette division-critères qui d'en haut, c'est-à-dire par-delà la constitution du produit singulier en soi, devaient décider catégoriquement de la dignité de celui-ci. La division des arts fut complice de cette sagesse normative que, depuis toujours, l'académisme aura octroyé à l'exigence artistique concrète⁷⁴.

⁷³ Anne Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, op. cit., p. 180.

⁷⁴ Theodor W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture*, op. cit., p. 45.

1.1.4 Analogies entre musique et peinture

Marc Jimenez l'a relevé à plusieurs reprises : il est assez déroutant que les connaissances d'Adorno en matière de peinture demeurent relativement superficielles ; elle est toujours abordée chez lui — Adorno le reconnaît volontiers — en non-spécialiste. Ses références artistiques portent essentiellement sur la littérature (il évoque Mallarmé, Valéry, Proust, le poète Paul Célan, et bien sûr Beckett, sur lequel il écrit plusieurs textes et à qui dédie la *Théorie Esthétique*) ainsi que sur la musique occidentale (Wagner, Malher), et notamment atonale, à laquelle il consacre plusieurs ouvrages, sur Webern, Berg et Schönberg. Adorno avoue son impuissance à transposer sa méthode d'analyse immanente à la peinture, et plus généralement aux arts plastiques, là où il demeure sûr de ses conceptions dès lors qu'il s'agit du médium musical. Pour autant, les intuitions adorniennes relatives aux différents médiums, dans *L'art et les arts*, donnent à penser qu'Adorno a une connaissance de la peinture qui est bien supérieure à ce qu'il ne laisse lui-même entendre. En tout état de cause, ses connaissances demeurent suffisantes pour qu'il se livre à un examen précis des correspondances entre musique et peinture, et plus précisément entre la musique atonale — dont il a une connaissance pointue — et la peinture abstraite.

En reprenant d'un point de vue moderne la problématique classique de la différence des arts et celle de *l'ut pictura poesis*, à laquelle la grande coupure sémiotique lessingienne avait mis fin, Adorno développe l'hypothèse d'une analogie entre la peinture abstraite et la musique atonale : cette analogie serait à trouver dans la notion d'expression — dans le caractère expressif de ces deux formes d'art — qui tend, en musique comme en peinture, à aller vers une objectivité accrue. Cependant — Marc Jimenez a formulé la question à plusieurs reprises — on peut se demander s'il est véritablement souhaitable, pour Adorno, que ces deux arts parviennent à une plus grande expressivité, au risque de perdre leur caractère scriptural (*Schrift*), leur capacité à écrire les souffrances de l'histoire et à construire un domaine où la liberté régnant alors permettrait de suspendre la dialectique de la raison et son pouvoir aliénant. Si Adorno semble parfois douter de la pertinence de sa comparaison, on peut toutefois relever un certain nombre de similitudes entre ses propres conceptions et celles des principaux artistes concernés par les rapports entre musique atonale et peinture abstraite.

1.1.4.1 Sur quelques correspondances entre Adorno, Schönberg et Kandinsky

Ainsi, les propos et les échanges des deux principaux acteurs de la musique atonale et de la peinture abstraite, respectivement Schönberg et Kandinsky⁷⁵, semblent corroborer — pour une partie — les thèses développées par Adorno dans *Sur quelques relations entre musique et peinture* ; même si Adorno s'oppose aux thèses de Kandinsky sur la synthèse des arts : cette idée est justifiée chez Kandinsky dans une conception du matériau qui s'oppose radicalement à la conception d'Adorno, qui, on le verra, est dialectique. Et cette conception dialectique s'applique aux œuvres d'art qu'Adorno regroupe sous le terme de « phénomènes d'effrangement ». Kandinsky considère que les matériaux des différents arts sont certes différents, mais finalement « absolument semblables, en dernier lieu et vus de l'intérieur⁷⁶. » Il existe pour Kandinsky une homogénéité des matériaux qui justifie le projet d'un art monumental ; il défend l'idée d'une primauté de l'esprit sur la matière, du contenu sur la forme, celle-ci étant reléguée au rang d'élément secondaire. Si Adorno s'oppose à Kandinsky d'un point de vue esthétique, c'est bien parce que leurs théories de l'art se trouvent diamétralement opposées : le premier prône le matérialisme, alors que le second pose les bases d'un spiritualisme.

Le problème de la synthèse des arts a très tôt préoccupé Kandinsky, dont les titres des tableaux s'inspirent de la musique : *Impression, Komposition, Improvisation*, alors qu'à la même époque, Schönberg intitule une des *Cinq pièces pour orchestre opus 16, Farben* (Couleurs). Il s'efforce de rattacher sa musique à l'élément spatial qui est celui du médium pictural, alors que Kandinsky use d'une syntaxe temporelle dans ses tableaux. Mais il faut rappeler qu'en aucun cas Kandinsky ne voulut « peindre de la musique. » L'intérêt de Kandinsky pour l'interaction entre les arts et leurs analogies remonte à la fin du dix-neuvième siècle : il fut alors particulièrement touché par une exposition française des peintres impressionnistes, tout comme par une exécution du *Lohengrin* de Wagner. Toutefois, il ne devint véritablement important que lorsque se manifesta un passage de la

⁷⁵ Les échanges entre Schönberg et Kandinsky d'une part, Schönberg et Busoni d'autre part peuvent être lus sous la forme d'un ouvrage unifié : Arnold Schönberg, *Schönberg-Busoni, Schönberg-Kandinsky: correspondances, textes*, Genève, 1995, Contrechamps.

⁷⁶ Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, Paris, Hermann, 1974, p. 55.

peinture figurative à la peinture abstraite. Dans cette période de transition, de changement profond, Kandinsky manifesta également le souhait de s'aventurer dans un autre médium, tout comme Schönberg à la même époque : entre 1909 et 1914, Kandinsky rédige de nombreux poèmes et écrit des pièces de théâtre, tandis que Schönberg peint la majorité de ses tableaux, rédige des aphorismes et des pièces de théâtre. Ce passage d'un art à l'autre, dans les années dix, est véritablement courant, chez Kokoschka, Malevitch, Kubin et bien d'autres. Il est très probable que ce passage, chez Schönberg et Kandinsky — très critiques à l'égard de leurs propres travaux — constitua un moyen d'échapper aux impasses et problèmes formels d'un art dans lequel l'un comme l'autre se sentent contraints par de lourdes responsabilités. Par ailleurs, Kandinsky envisage le projet d'un art monumental, qu'il évoque dans *Du spirituel dans l'art* :

C'est cette impossibilité de substituer à l'élément essentiel de la couleur le mot, ou tout autre moyen d'expression, qui rend possible l'Art Monumental. Ici, parmi des combinaisons si nombreuses et si variées, il s'agit de découvrir celle qui correspond à ce que nous venons d'établir. En d'autres termes, on peut dire que la même résonance intérieure peut être obtenue, au même moment, par différents arts. Chacun d'eux, en dehors de cette résonance générale, produit alors le « plus » qui lui est propre et répond à ce qu'il a de plus essentiel augmentant ainsi la force de la résonance intérieure générale et l'enrichissant de possibilités qui dépassent les ressources d'un seul art⁷⁷.

Kandinsky s'intéresse ainsi très tôt aux correspondances entre les différents arts, problématique qu'il mettra au travail jusqu'à la fin de sa vie. On a parfois évoqué la possibilité qu'il ait été un véritable synesthésiste. Il est peu probable qu'il se soit agité d'une véritable disposition physique, mais bien davantage de synesthésies de sentiments, « chez un peintre très sensible, pour qui les sensations éprouvées dans les domaines voisins vibrent par résonance, à la manière des cordes du violon données en exemple par Kandinsky⁷⁸. » Dans une moindre mesure, les correspondances entre les différents arts, envisagées d'un point de vue pratique comme théorique, ont rapidement préoccupé Schönberg, comme en témoigne son « Traité d'harmonie » qui parut dans le *Blaue Reiter*. Ces théories relatives à la différence des arts sont même étonnamment proches de celles de Kandinsky, bien qu'elles n'occupent pas une place aussi centrale dans son œuvre. Par ailleurs, il est intéressant d'observer les nombreux parallèles dans le développement artistique de Schönberg et de Kandinsky : tous deux franchirent, pratiquement toujours de manière concomitante, les étapes importantes de l'évolution de leur art ; à tel point

⁷⁷ Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, op. cit., p. 137.

⁷⁸ Arnold Schönberg, *Schönberg-Busoni, Schönberg-Kandinsky : correspondances, textes*, op. cit. p. 111.

que l'on en vient à soupçonner une influence mutuelle, ce qui est cependant aussitôt démenti par leur correspondance — ils ne se connaissaient pas avant la date décisive de 1911 et n'eurent plus de contact durant sept ans, jusqu'en 1921, dès lors que Schönberg reprocha à Kandinsky ses propos antisémites. C'est Kandinsky, qui, le dix-huit janvier 1911, écrit à Schönberg après avoir assisté à une représentation de l'une de ses pièces musicales. Leur rencontre s'est donc faite par le biais de la musique et non la peinture, et Kandinsky vit d'abord des analogies entre la musique de Schönberg et sa propre peinture, mais pas précisément entre leurs travaux respectifs, d'un point de vue purement formel : « nos aspirations et notre façon de penser et de sentir ont tant en commun [...] j'ai été infiniment heureux de retrouver chez vous les mêmes pensées » écrit Kandinsky dans cette lettre du dix-huit janvier 1911.

Vers les années 1906-1907, Schönberg travaille ardemment à l'élaboration de nouvelles procédures compositionnelles : son expression se trouve grandement condensée, les répétitions disparaissent de son vocabulaire musical ; mais surtout, les limites de la tonalité sont repoussées autant qu'il est possible. Seuls certains éléments en sont conservés dans un premier temps, avant que son écriture ne glisse totalement vers une forme entièrement atonale. Cette démarche fut accomplie, pensée théoriquement en amont, et non de manière spontanée ou intuitive lorsqu'il composait ses pièces — ce qui lui fut reproché par la presse de l'époque, jugeant cette démarche par trop théorique — à l'aune d'une réflexion poussée sur la musique « classique » et les procédures compositionnelles de son époque : « je n'attache pas autant d'importance à être une espèce de croquemitaine musical qu'à être un continuateur musical de la bonne vieille tradition bien comprise !⁷⁹ » On le voit, Schönberg saisit, comme Adorno, que la perpétuation d'un art de qualité passe par le maintien des plus hautes ambitions de l'art du passé, quand bien même les normes et les conventions doivent en être transgressées. À la même époque, Kandinsky prend ses distances vis-à-vis de la représentation traditionnelle, comme nous l'explique Thomas von Hartmann dans un texte, intitulé « L'indéchiffrable Kandinsky⁸⁰ » :

L'objet disparaît au profit du contrepoint ligne-couleur. La peinture est mise sur le plan de la musique, qui recherche exclusivement la pureté et l'adéquation des combinaisons des sons. Je

⁷⁹ Arnold Schönberg, *Correspondance*, Paris, Lattès, 1983, p. 97.

⁸⁰ Cité dans Arnold Schönberg, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 100. Thomas Von Hartmann, compositeur, est l'ami et le collaborateur de Kandinsky pour les œuvres scéniques. Seule la traduction de Kandinsky est conservée à la fondation G. Münter et J. Eichner à Munich.

peux en toute tranquillité prétendre que Kandinsky est le fondateur et le principal représentant de cette tendance en peinture [...]. En ce qui concerne l'objet, auquel les adversaires de l'art nouveau se cramponnent si convulsivement, Kandinsky le traite avec une grande attention et l'utilise peut-être beaucoup plus profondément que ne se l'imaginent ceux qui ne connaissent pas sa manière de créer [...] il reste près de l'objet ; et ce n'est qu'après beaucoup de temps et parfois de douloureux efforts qu'il fait glisser l'objet presque inconsciemment toujours plus loin à l'arrière plan, de sorte qu'il ne reste habituellement qu'une discrète allusion à son existence, qui consiste en sa valeur graphique et picturale.

Les similitudes ne manquent pas entre les thèses d'Adorno sur la différence et les liens entre les arts et certaines idées partagées par Schönberg et Kandinsky, même si Adorno s'oppose de manière radicale à la position de Kandinsky sur la synthèse des arts.

La construction des matériaux, chez Adorno, ne peut être indifférente pour le sens de chaque œuvre singulière : car c'est bien à la spécificité de ce matériau, contraignant pour la forme de l'œuvre, auquel chaque artiste est confronté lorsqu'il fait œuvre ; le matériau s'oppose à lui de manière concrète — et la teneur de vérité finale de l'œuvre est le résultat de cette confrontation que l'artiste doit maîtriser — confrontation entre le sujet, donc, et ce qui lui est exogène. En ce sens, Adorno rejette toute forme d'art qui s'en tiendrait à une pure manifestation de la subjectivité : celle-ci doit au contraire être mise à l'épreuve, elle doit « s'éprouver dans ce qui s'oppose à elle.⁸¹ » Par ailleurs, la possibilité de synesthésies est récusée par Adorno, qui pointe l'absurdité des propos visant à rapprocher des stimuli de sens qui ne leur sont pas associés (entendre une couleur, voir un son, etc.). Mais lorsqu'il s'agit de similitudes structurelles entre musique et peinture, les propos échangés par Schönberg et Kandinsky d'une part, et les nombreux parallèles décelables dans le développement artistique des deux hommes d'autre part, viennent souvent appuyer les thèses d'Adorno qui, pourtant, semble parfois manquer d'assurance dans l'établissement de ses comparaisons. Le premier texte de *Sur quelques relations entre musique et peinture*, « Du rapport entre peinture et musique aujourd'hui », a été écrit quelques années après *Philosophie de la nouvelle musique*, dont la rédaction, débutée en 1940, fut achevée après la Seconde Guerre mondiale. Dans cet ouvrage, Adorno montre que le contenu de vérité des œuvres d'art ne peut s'exprimer que dans les extrêmes. Cette phrase est souvent utilisée pour résumer *Philosophie de la nouvelle musique*, ouvrage dans lequel Adorno promeut le progrès du matériau comme

⁸¹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 20.

critère permettant d'amener à la visibilité ladite teneur de vérité : non pas tant parce qu'il considère qu'une œuvre est « vraie » en ce sens qu'elle donnerait à voir un matériau au stade ultime de son évolution, mais bien parce que — de manière historique — une telle œuvre contribue à l'évolution, au prolongement du caractère historique de celui-ci. Pourtant — Anne Boissière et Gilles Moutot l'ont relevé et commenté — ce critère du progrès du matériau, remis en question, ne prévaut plus dans les analyses musicales adoniennes tardives ; Adorno, fidèle à la dialectique, envisage en effet la possibilité d'une rupture, d'un changement de définition de l'art, d'un rapport de l'art à son matériau ou aux matériaux des autres arts différent — et ne nécessitant pas l'abandon total de la tonalité ou de la figuration : il faut donc éviter un double écueil — résumer la *Philosophie de la nouvelle musique* à cette phrase célèbre, et considérer que le critère du progrès du matériau est conservé chez Adorno au delà du début des années 1960. Sur ce point précis encore, il est étonnant de constater à quel point les propos de Schönberg et de Kandinsky viennent corroborer ceux d'Adorno. Nous savons que pour Schönberg a répété que « le chemin du milieu, c'est le seul qui ne mène pas à Rome » : Adorno lui-même cite cette phrase du compositeur, qui laisse à penser que pour le musicien également, l'essence de l'œuvre d'art ne peut qu'être exprimée dans les extrêmes. Seulement, le critère du progrès du matériau n'est plus le seul élément évaluatif dans les analyses musicales tardives d'Adorno : de la même façon que celui-ci, Schönberg et Kandinsky conçoivent d'une part qu'une œuvre que l'on peut dire « vraie » n'abandonne pas nécessairement tout schéma ancien (la tonalité, la figuration), et, d'autre part, que lorsque l'idée d'une essence des œuvres dans les extrêmes demeure pertinente, il convient de préciser que ces « extrêmes se touchent⁸² », comme en témoignent les propos de Kandinsky :

Je suis vraiment enthousiasmé par vos peintures [...] je pressens depuis longtemps que notre époque, plus grande qu'on veut bien le dire, n'apportera pas une, mais de nombreuses possibilités [...] je dis, entre autres, que les possibilités peuvent devenir si riches en peinture que celle-ci touchera non seulement aux limites les plus extrêmes, mais qu'elle les dépassera presque⁸³.

Plus loin, se rapprochant davantage de la thèse d'Adorno relative à la proximité des extrêmes, Kandinsky ajoute :

⁸² *Ibid.*, p. 29 : « L'unité de l'art moderne, son émancipation, l'idée de la pleine liberté est saisie au mieux dans cette phrase : les extrêmes se touchent. »

⁸³ Arnold Schönberg, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 140. La lettre est datée du six février 1911.

Ces limites (ces 2 pôles) tellement éloignés l'une de l'autre sont : l'abstraction totale et le réalisme à l'état pur. Je tends, pour ma part, de plus en plus vers la première. La seconde est néanmoins également la bienvenue. Et j'attends avec impatience qu'elle se manifeste. Et je pense que c'est imminent ! C'est précisément le réel que je ressens si fortement dans vos peintures. Ce réalisme ne ressemble naturellement pas à celui que nous avons désormais dépassé. Il lui est même opposé dans son essence : là nous avons res = but, ici res = moyen. Mais le moyen a-t-il une quelconque importance s'il ne fait que conduire au but⁸⁴ ?

Autrement dit : le choix du matériau est-il important s'il conduit *in fine* à la teneur de vérité ? Kandinsky poursuit : « je pense à nouveau à vos octaves parallèles « interdites ». Pour nous les peintres, c'est justement la « res » qui est interdite, c'est pourquoi je me réjouis lorsqu'elle apparaît⁸⁵. » Quelques mois plus tard, dans une lettre datée du seize novembre 1911, Kandinsky écrit à Schönberg :

Il y a beaucoup à voir dans vos tableaux [...]

1. Le réalisme « pur », c'est-à-dire les choses telles qu'elles sont et comment en même temps elles résonnent intérieurement. C'est cela que j'avais prédit dans mon livre en parlant du « fantastique fait dans la matière la plus dure ». C'est à l'antipode de mon art et pourtant... cela se développe à partir de la même racine : la chaise vit, la ligne vit - cela revient en fin de compte au même⁸⁶.

Kandinsky et Schönberg sont à l'évidence très proches des considérations d'Adorno, tant sur la proximité des extrêmes, que sur la possibilité d'envisager une « autre rupture », pour le dire avec Anne Boissière : une forme de rupture indépendante du progrès du matériau. Schönberg, pourtant à l'origine de l'atonalité musicale, conserve un matériau vieilli dans ses compositions picturales, ce qui n'empêche pas Kandinsky de déclarer que leurs « aspirations et [leur] façon de penser ont tant en commun.» Et Kandinsky d'ajouter : « La voie est celle des dissonances dans l'art — en peinture comme en musique. Et la dissonance picturale d'aujourd'hui, n'est rien d'autre que la consonance de demain.⁸⁷ »

Il subsiste néanmoins un point important sur lequel la conception de Kandinsky s'oppose aux thèses de *Du rapport entre musique et peinture aujourd'hui* : pour Adorno, la musique ne s'est pas contentée d'accueillir des impulsions venues de la peinture, mais

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 136.

elle a suivi celle-ci jusque dans sa composition structurelle. Elle l'aurait suivie, tant bien que mal, aussi loin que sa composition structurelle lui permit, et parfois même trop loin, comme dans la musique de Stravinsky. Adorno évoque donc la limite de sa « pseudomorphose d'après la peinture ». Il critique sous ce nom le préjugé qui est au fond le socle de toute tentative de synthèse des arts : la pseudomorphose suppose qu'en principe les arts soient contemporains les uns des autres — d'un point de vue historique, qu'ils soient au même stade de l'évolution de leurs matériaux respectifs —, et qu'ils puissent conséquemment être superposés dans les techniques qui sont les leurs et dans les procédures compositionnelles adoptées. C'est, pour Adorno, oublier le « retard radical de la musique », c'est ignorer également que la musique déchoit en imitant au plus près la peinture — comme Stravinsky dès lors qu'il « louche » sur Picasso. C'est le cas de tout art qui en imite un autre en adoptant mimétiquement des principes formels ; qui, dès lors qu'ils sont détachés du respect de leur matériau propre, et, par conséquent, de l'historicité qui leur est inhérente, perdent leur fonction, leur sens, leur force productive, leur capacité à critiquer la civilisation. Mais, comme le souligne à juste titre Peter Szendy dans la préface de *Du rapport entre musique et peinture aujourd'hui*, c'est peut-être en raison de sa structure que la musique emboîte le pas à la peinture. Cependant, Adorno laisse la question ouverte : nombre d'arguments peuvent en effet être avancés pour soutenir l'hypothèse contraire, à savoir que Schönberg ait pu quitter la tonalité pour adopter des procédures compositionnelles atonales sans suivre la peinture jusqu'à en adopter les éléments structurels. À ce titre, on peut évoquer l'exemple de Debussy, qui semble être parvenu à suivre la peinture dans ce qu'elle avait de plus ambitieux sans s'en tenir à une simple démarche imitative. En d'autres termes, sa démarche n'équivaut pas à transférer la touche picturale en musique, ce qu'ont pu faire certains compositeurs en allant jusqu'à imiter les procédés compositionnels de l'impressionnisme.

Nous l'avons vu précédemment : pour Adorno, un art ne peut restreindre à l'imitation d'un autre, procéder par simple mimétisme. En revanche, il peut élever au niveau esthétique son rapport à un art différent : c'est ce qu'a réalisé Debussy et, en ce sens, ses pièces qui « n'ont rarement une grande extension, [...] et qui n'ont plus en elles-mêmes de continuité [...], sont soustraites au flux temporel : statiques, spatiales.⁸⁸ »

⁸⁸ Theodor W. Adorno, *Du rapport entre musique et peinture aujourd'hui*, op. cit., p. 23.

Pour Kandinsky, c'est bien la peinture qui accuse un retard vis-à-vis de la musique, qu'il n'a cesse de déplorer :

Je vous envie beaucoup ! [...] Les musiciens ont vraiment de la chance (toutes proportions gardées !) de pratiquer un art qui est parvenu aussi loin ! Un art, vraiment, qui peut renoncer à toute fonction purement pratique. Combien de temps la peinture devra-t-elle attendre ce moment ? Elle aussi a le droit d'y arriver. [...] et pourtant on peut déjà clairement distinguer le début de ce chemin. Nous avons aussi le droit de rêver d'un traité d'harmonie⁸⁹ !

Mais, ajoute Adorno, que la musique ait eu besoin d'une connexion culturelle avec la peinture pour rompre avec la tonalité, ou qu'au contraire la peinture ait eu peine à suivre la musique, il semble que ce que l'on a pu autrefois remarquer comme un décalage entre les arts apparaisse aujourd'hui dépassé.

1.1.4.2 De la convergence de la musique et de la peinture en tant qu'elles sont langage

Dans le texte *Sur quelques relations entre musique et peinture*, Adorno revient sur la question des analogies entre ces deux médiums, afin de tenter de mieux les circonscrire. Quel élément pave la voie à la possibilité d'un parallèle, voire d'une convergence entre ces deux arts ? Le problème de départ est le suivant : comment la musique peut à la fois se construire dans la durée et être comprise dans la durée ? L'évidence, nous dit Adorno, « c'est ce qui se comprend : si bien que la musique — qui est dans le temps, comprise en lui — ne peut, à son tour, le comprendre. Et c'est pourquoi, pour y voir clair en elle-même, elle doit en passer par des représentations spatiales, par une spatialisation⁹⁰. » Une aporie est donc à l'origine de la possibilité que ces deux arts se rencontrent. De la même manière que la musique est durée et en même temps négation de la durée, la peinture est travail de l'espace et négation de celui-ci. Les tableaux les plus réussis sont ceux dans lesquels l'absolument synchrone apparaît comme un déroulement temporel qui retient son souffle, nous dit Adorno. Toutefois, il n'est pas utile de s'intéresser au fait que la musique a lieu dans l'espace pour comprendre la relation que la musique entretient avec ce dernier. Adorno, néanmoins, ne s'est pas véritablement intéressé aux problèmes inhérents à ce qu'on subsume parfois aujourd'hui sous le terme « d'art sonore », à savoir la distribution concrète, spatiale, des instruments, et conséquemment

⁸⁹ Arnold Schönberg, *Correspondance*, op. cit., p. 141.

⁹⁰ Theodor W. Adorno, *Du rapport entre musique et peinture aujourd'hui*, op. cit., p. 10.

des sons qui en résultent à l'écoute. Pour Adorno, la musique ne peut se construire dans la durée qu'à la condition *sine qua non* qu'elle soit inscrite, de manière concrète. Quant à au figuralisme pictural, qu'il juge opiniâtre, il faut le penser dans un rapport étroit avec le temps.

Autrement dit, ce qu'ont en commun musique et peinture se situe bien au-delà d'une simple ressemblance. Il y a convergence, rencontre (*Treffen*) ; rendues possibles par le fait que ces deux arts sont langage « le terme langage [étant] dissocié de toute visée communicative⁹¹ » : ce terme permet de comprendre ce qui rapproche les deux arts, mais aussi d'amener à la visibilité qu'en tant que langage, ils rejettent tout ce qui serait de l'ordre de l'extra-esthétique, tout ce qui serait extérieur à l'œuvre à proprement parler. Si peinture et musique se rencontrent, c'est parce qu'elles ont une affinité commune — il y a rupture, comme dans la langue, entre le signe et ce qu'il est censé désigner — avec ce qu'Adorno appelle « l'expression pure » : « ce qui est indépendant de tout geste de référence signifiante vers quelque chose à exprimer, mais aussi ce qui est indépendant d'un sujet qui s'exprime, identique à lui-même. ⁹² » Musique et peinture perdraient ce caractère scriptural en perdant le caractère expressif qui les définit. Elles cesseraient alors de « crépiter », pour reprendre la très belle expression d'Adorno.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibid.*, p. 14.

Chapitre 2 — La *Verfransung*, un outil pour l'art de notre temps

1.2.1 Arts, genres, et *Verfransung*

Une enquête sur la dissolution des frontières qui délimitent « l'aire de compétence » de chacun des arts nécessite qu'on précise la définition de certaines notions afin d'éviter toute confusion possible. À la lecture de *L'art et les arts*, ou encore lorsqu'on écoute la conférence donnée en français par Adorno lui-même aux Rencontres Internationales de Genève en 1967 (dans une version réduite du texte original), il est assez frappant de constater que l'auteur, lorsqu'il y décrit le phénomène d'imbrication des altérités que constitue l'effrangement (*Verfransung*) des arts, semble utiliser sans distinction — comme des synonymes — la notion de « genre » (*Gattungen*) ou de genres artistiques (*Kunstgattungen*), et celle d'« arts » (*Künste*), au pluriel :

Opposé à un idéal d'harmonie qui se présuppose pour ainsi dire comme caution du sens des relations ordonnées à l'intérieur des genres, l'effrangement des arts (Verfransung der Künste) voudrait échapper à l'empêchement idéologique de l'art, qui l'atteint en tant qu'art, en tant que sphère autarcique de l'esprit, jusqu'au cœur de la constitution. C'est comme si les genres (Gattungen) artistiques, en niant les contours fermes de leur figure, grignotaient le concept d'art⁹³.

Ou, dans le version de Genève, traduite en français, et lue par Adorno :

Dans la plupart des phénomènes de dislocation des frontières entre les arts, il ne devrait pas être trop difficile de déceler des motivations immanentes du même genre, issu de l'intérieur de chaque genre artistique⁹⁴.

La notion de « genre(s) » (*Gattung(en)*) recouvre en fait deux sens distincts : dans la langue allemande, elle désigne les différents arts — la littérature, l'architecture, la peinture, la sculpture, etc.—, mais aussi les genres d'un art spécifique— la fugue ou la sonate en musique ; le roman, la nouvelle, ou encore l'épique, la poésie et le théâtre en littérature ; la peinture d'histoire, la nature morte et le portrait en peinture, etc. Chacun

⁹³ Nous traduisons. T.W. Adorno, *Obne Leitbild, Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main, 1968, p. 189 : « Die verfransung der Künste, feind einem Ideal von Harmonie, das sozusagen geordnete Verhältnisse innerhalb der Gattungen als Bürgschaft von Sinn voraussetzt, möchte heraus aus der ideologischen Befangenheit von Kunst, die bis in ihre Konstitution als Kunst, als einer autarkischen Sphäre des Geistes, hinabreicht. »

⁹⁴ Theodor Adorno, *L'art et les arts*, Rencontres Internationales de Genève, 1967, disponible sur : http://www.le-terrier.net/adorno/art_conf.htm

des arts englobait ces genres, eux-mêmes ordonnés de manière hiérarchique, comme dans la classification proposée par Félibien en 1667, dans une préface des Conférences de l'Académie, ou dans la théorie de Schopenhauer — qui remet en cause la hiérarchie classique admise entre les différents genres picturaux. Ce modèle est devenu caduc, en raison, notamment, de l'influence grandissante de nouveaux médiums, comme la photographie ou le cinéma, puis, plus tard, la vidéo, les arts numériques, la performance ou encore l'installation. Lukács, en émettant le souhait que soit restauré l'épique dans le roman moderne, a peut-être mis en place la dernière tentative d'organiser les arts de la sorte, tentative si chère à l'Idéalisme allemand. C'est ce que suggère notamment Peter Szondi dans *Poetik und Geschichtsphilosophie I und II*⁹⁵. L'enjeu est alors de déterminer si ces différents arts peuvent être subsumés sous la notion d'art « générique ». Question à laquelle Adorno répond en ces termes :

*Ce qu'il faut congédier en tout cas, c'est la logique naïve selon laquelle l'art serait simplement le concept subsumant les arts, un genre qui les contiendrait comme espèces. Ce schéma est anéanti à même la non-homogénéité de ce qui est ainsi subsumé. Le concept subsumant perd de vue non seulement l'accident, mais encore l'essence.*⁹⁶

1.2.1.1 *Materialbeherrschung*, « intermédialité » et « *Vernetzung* »

Le tournant pris par l'esthétique adornienne dans les dernières années de sa vie — la remise au travail de questions anciennes, l'abandon du critère du « progrès du matériau » pour juger de la teneur de vérité des œuvres, l'accent mis sur la nécessité d'une analyse immanente des œuvres qui sache se passer de critères *a priori* — pave sans conteste la voie pour une analyse des œuvres produites au sein de nouvelles tendances qui ont émergé au cours des années 1960, et par la suite. C'est ce que suggérait déjà, d'une certaine manière, Christine Eichel dans une étude consacrée au déclin de l'avant-garde et à « l'interconnexion des arts⁹⁷ » (« *Vernetzung der Künste* » : le terme allemand renvoie à l'idée d'une mise en réseau, d'un maillage, d'une connexion des arts les uns aux autres). L'auteur semble, pour la première fois, défendre l'idée selon laquelle Adorno aurait *anticipé* les tendances contemporaines lorsqu'il évoque une dislocation⁹⁸, ou un

⁹⁵ Peter Szondi, *Poetik un Geschichtsphilosophie I und II*, Francfort, Suhrkamp, 1974.

⁹⁶ Theodor. W. Adorno, *L'art et les arts*, op. cit., p. 65.

⁹⁷ Christine Eichel, *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Frankfurt am Main, Verlag, 1993.

⁹⁸ Le terme de « dislocation » a été retenu dans la version française de la conférence donnée par Adorno : « Dans l'évolution la plus récente, écrit-il, les frontières entre les divers arts se fluidifient et

« effrangement » des limites entre les arts. Qu'il aurait même anticipé le développement de l'art postérieur aux années 1960 de manière véritablement prophétique. Ce n'est rien de moins que l'idée d'une nouvelle théorie esthétique à l'ère du nominalisme et la possibilité d'une nouvelle avant-garde, non moderniste, qui est ici développée par Eichel. Adorno a-t-il vraiment prophétisé l'évolution des arts ? L'esthétique du primat de l'objet à laquelle il est attaché est-elle véritablement un outil pour penser une interconnexion des arts ? Adorno esquisse-t-il réellement une nouvelle esthétique tout à la fois non-moderniste et avant-gardiste ? Sa défense (dialectique) des phénomènes d'effrangement équivaut-elle à une prise de position en faveur d'un « art générique » ?

D'emblée, la première affirmation frappe : si la méthode d'analyse d'Adorno et l'aspect paradoxal que revêt sa conception de l'autonomie son effectivement féconds pour penser l'art actuel et les problématiques qui y sont liées, l'idée que l'auteur aurait eu une vision prophétique paraît difficilement défendable : on sait en effet qu'Adorno n'est pas le seul à décrire et analyser ces phénomènes d'effrangement à la fin des années 60, et qu'il a même été précédé par plusieurs critiques ou philosophes américains, parmi lesquels Arthur Danto, qui reprend le motif eschatologique lancé par Hegel, ou Michael Fried, qui développe l'idée d'une « théâtralité », etc. S'il a bien conscience que se joue sous ses yeux un bouleversement du concept d'art—qui n'est pas sans rappeler, au premier abord, la thèse rosenbergienne d'une dé-définition de l'art—Adorno ne décrit pas précisément un véritable changement de paradigme qui s'opèrerait *hic et nunc*, mais bien la pénultième étape du processus de *dissolution* des arts, qu'il défendra comme une *option théorique*. Greenberg, dès lors qu'il évoque l'idée d'un *Art in general*, reprise par Thierry de Duve, procède bien quant à lui au constat de ce grand changement paradigmatique — même si ses conclusions sont différentes et que les phénomènes d'altération des genres y sont vivement critiqués. À tel point que l'auteur juge nécessaire d'outrepasser sa fonction de critique pour mettre en place une esthétique dont la visée serait de défendre l'art contre la menace d'une fin de la spécificité du médium. Loin d'être prophétique, Adorno semble a priori, si ce n'est accuser un certain retard, à tout le moins se contenter de décrire, avec l'effrangement, l'ultime étape d'un processus plus large qui a débuté près d'un siècle avant, avec la naissance des avant-gardes, et qui est

s'interpénètrent, ou, pour dire mieux, leurs lignes de démarcation se dissolvent et s'effilochent, leurs limites se disloquent » ; plus loin : « Dans la plupart des phénomènes de dislocation des frontières entre les arts, il ne devrait pas être trop difficile de déceler des motivations immanentes du même genre, issu de l'intérieur de chaque genre artistique ». Disponible sur : http://www.le-terrier.net/adorno/art_conf.htm

d'ores et déjà arrivé à son terme lorsqu'il donne la conférence intitulée *Die Kunst und die Künste*. Faut-il pour autant en conclure hâtivement que la *Verfransung* est une problématique déjà dépassée à l'heure où elle est développée par son auteur ? Si l'on adhère à la construction historiographique de Thierry de Duve — qui correspond à la notion d'art en général, ou encore d'ère du générique —, on peut penser que le concept d'effrangement paraît peu valide dès lors que l'on a quitté un système moderniste basé sur la spécificité des arts et le respect de leurs médiums respectifs, au profit d'un art en général où le matériau n'a plus de caractère contraignant pour la forme de l'œuvre. Mais ce nouveau paradigme, marque de la postmodernité, n'interdit pas qu'une forme de spécificité soit cultivée par les artistes — qui, s'ils n'obéissent plus, à proprement parler, à des règles et des conventions spécifiques régissant l'accès à un métier, peuvent en revanche avoir recours à la filiation. Dans ce cadre, il est tout à fait envisageable de concevoir que des formes d'effrangement, de déplacement, de porosité entre les arts, d'« altération génériques » soient décelables dans un bon nombre d'œuvres contemporaines, dont nous évoquerons quelques exemples.

1.2.2 Le devenir intermédial des genres artistiques

Dans *Aesthetics of Installation Art*⁹⁹, à la faveur d'une relecture de Cavell, Fried, mais surtout Adorno et Greenberg, Juliane Rebentisch entendait montrer que l'installation ne met pas en péril l'autonomie de l'art, mais qu'elle en propose ni plus ni moins une nouvelle définition renouvelée : sa perpétuation par d'autres moyens. Pour l'auteur, le concept d'art autonome, dont on sait qu'il a été mis à l'épreuve et menacé de dissolution par les pratiques artistiques depuis plusieurs décennies, ne dépend ni de qualités particulières des moyens esthétiques spécifiques de représentation (comme chez Greenberg), ni d'une réflexion sur ceux-ci (qu'on retrouve chez Krauss), ni de la perpétuation de traditions spécifiques à un genre (position qu'elle attribue à Adorno). Pour Rebentisch, l'autonomie ne peut pas être garantie par la production, et ce indépendamment du degré de réflexion de chaque art sur les possibilités de son propre médium : l'autonomie est au contraire dépendante, selon Rebentisch, de la structure de l'expérience esthétique, laquelle doit dessiner les bases de tout jugement critique. Le

⁹⁹ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg, Berlin ; New York, 2012.

caractère autoréflexif du médium, chez elle, n'est pas la condition *sine qua non* pour garantir l'autonomie, mais une qualité parmi d'autres qu'un art peut posséder. L'auteur poursuit son raisonnement jusqu'à cette proposition étonnante : l'effrangement des arts aurait, contre toute attente, favorisé le retour à une réflexion sur les médiums inhérents aux différents arts. Au cours des pages de cet ouvrage, Rebentisch avait déjà critiqué la thèse centrale de Christine Eichel. Elle entend en effet montrer que, chez Adorno, l'hybridation ou l'effilochage des limites entre les arts n'est le fait d'œuvres d'art authentiques uniquement lorsque ces phénomènes se développent là où le matériau atteint ses limites au sein de n'importe quelle forme (ou genre) d'art. En dépit de cette critique, et même si Rebentisch a raison d'évoquer ce qu'on pourrait décrire comme les singularités d'une *post-transdisciplinarité*, l'auteur reste cependant proche de Eichel, en ce sens qu'elle conserve l'idée d'un progrès relatif au développement des arts et des matériaux qui y sont associés — et plus particulièrement aujourd'hui, à l'ère du nominalisme — idée dérivée du concept adornien de *Materialbeherrschung*. Rebentisch conserve donc la notion d'un progrès du matériau (qu'Adorno avait par ailleurs abandonnée en tant que critère prégnant pour juger efficacement de la teneur de vérité des œuvres) et insiste sur la validité opératoire que conserverait, aujourd'hui encore, ce concept vis-à-vis d'un effrangement des genres. La contradiction semble a priori évidente : on peut penser qu'il est en effet difficile de concevoir que l'idée d'une contrainte du matériau puisse s'appliquer à des œuvres produites à l'ère du générique, sans qu'elles aient à respecter les normes et les conventions d'un art spécifique. Il y a là un dilemme évident, résolu plutôt habilement par Rebentisch de la manière suivante : la problématique de la *Verfransung* serait plutôt synonyme de l'émergence de l'intermédialité constitutive des différents arts. Ou, autrement dit : chaque art serait, selon elle, déjà « intermédiaire », *par essence*. L'argumentation de Rebentisch repose à la fois sur un déplacement de la notion friedienne de théâtralité — ce qui se joue entre les différents arts ne serait pas théâtral, mais plutôt *intermédiaire*, argue-t-elle — et sur une relecture d'Adorno : l'auteur aurait étendu son concept de modernisme jusqu'à y intégrer les pratiques relevant de l'intermédialité. Mais si les « forces historiques » évoquées par Adorno, ces forces qui « se sont éveillées à l'intérieur des genres », plaident effectivement en faveur de l'hypothèse d'une dissolution latente — comme contenue en germe dans les motivations qui sont à la naissance des avant-gardes — ; si la théorie adornienne a effectivement intégré l'effrangement des arts à la modernité (l'effrangement des arts apparaît même comme l'une des caractéristiques de la

modernité), rien n'indique clairement, chez lui, l'idée que chaque genre artistique contient son propre devenir-intermédial.

Si Eichel semble plutôt défendre l'idée d'un effrangement *comme* genre, Rebentisch déplace quant à elle la question de l'intermédialité dans celle d'une sorte de « méta-genre » que les différents arts partageraient. En dépit de cette nuance, c'est une question identique qu'on peut adresser aux deux auteurs : n'est-il pas dépassé d'évoquer la notion d'intermédialité dans notre contexte actuel, c'est-à-dire lorsqu'il est possible d'être un artiste « en général », qui n'est plus le praticien d'un art en particulier ? Mais il apparaît surtout plus problématique que Rebentisch et Eichel partagent, alors même qu'elles s'appuient sur les conceptions esthétiques adorniennes, la même aversion envers une différence des arts, pourtant vivement défendue par le philosophe. Elles font de la *Verfransung* un critère permettant de mesurer une forme de progrès esthétique, tout comme le critère du progrès du matériau fut le prisme par lequel Adorno entendait juger du *Wahrheitsgehalt* (la teneur de vérité) des œuvres d'art ; elles montrent que toute destruction des genres conduit à une nouvelle forme de normativité, à un nouveau concept normatif qui fonctionne *comme* un genre, qu'on l'appelle « *Vernetzung* » (Eichel) ou « intermédialité » (Rebentisch). Clemens Porschlegel¹⁰⁰ a récemment fait remarquer que la notion de genre était devenue suspecte d'un point de vue esthétique, car elle l'est avant tout de manière politique. Cette convergence de l'esthétique et de la politique est notoire chez Adorno lui-même ; elle est particulièrement sensible, selon lui, dans la manière selon laquelle l'une et l'autre convergent dans l'attaque à l'égard des différents arts, perpétrée par le phénomène de *Verfransung* :

Ce processus joue vraisemblablement un rôle considérable dans l'antagonisme entre l'art contemporain le plus avancé et ce qu'on appelle le grand public. Lorsqu'on porte atteinte aux frontières, l'angoisse de défense face au mêlé se réveille facilement. Ce dispositif a trouvé son expression pathogène dans le culte national-socialiste de la race pure et dans ses invectives contre l'hybride. Tout ce qui ne s'en tient pas à la discipline de territoires établis une fois pour toutes passe pour indocile et décadent, alors que l'origine de ces territoires n'est pas naturelle mais bien historique, et que certains d'entre eux sont aussi tard venus que l'a été l'émancipation définitive de la sculpture vis-à-vis de l'architecture, à laquelle elle s'était trouvée pour la dernière fois réunie dans le baroque¹⁰¹.

¹⁰⁰ Voir Clemens Porschlegel, «Vögel mit Schlangen. Zur Problematik generischer Klassifikation in der Postmoderne », in *Das Politische: Figurenleben des sozialen Körpers nach der Romantik*, U. Hubekus, E. Matala de Mazza et A. Koschorke éd., Munich, Fink, 2003, pp. 248-260.

¹⁰¹ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op. cit., p. 6.

C'est sur ce constat adornien que Rebentisch et Eichel s'appuient, semble-t-il, pour célébrer les formes d'art hybride auxquelles elles opposent les conceptions esthétiques qui s'en tiendraient à un respect des genres et des normes technico-esthétiques inhérentes à ceux-ci, en tant qu'elle seraient imposées par une forme de rationalisation, une instance visant à contrôler la production artistique.¹⁰² Les auteurs ont bien compris qu'Adorno est un penseur de *l'impur* ; sur ce point, il est donc diamétralement opposé à Greenberg, qui d'une certaine manière reste — en dépit du célèbre *post-scriptum* ajouté à « Modernist Painting » — hanté par la question de la pureté. Rebentisch et Eichel ont raison de rejeter, en s'arc-boutant sur la théorie adornienne, une esthétique qui serait construite comme une forme de *mimèsis* de la rationalité instrumentale. Mais leur refus de reconnaître que le rejet du genre en tant qu'il opère une forme de restriction formelle est manifeste, et les deux auteurs ne semblent pas enclins à accepter qu'une telle position — contre leur gré — perpétue la croyance moderniste en une valeur propre au rejet du générique et en faveur d'une spécificité des arts. Elles cherchent à modifier, à transcender les exigences du modernisme, en annonçant une nouvelle avant-garde (chez Eichel) ou en établissant un critère « non-moderniste » (chez Rebentisch) qui permette, en quelque sorte, de mesurer le progrès esthétique. Tout se passe comme si, en visant à reporter la dissolution des genres modernistes sur une dissolution des formes artistiques, elles reproduisaient la logique moderniste de progrès du matériau, pourtant rejetée si vigoureusement par Adorno, en tant qu'elle échouerait à rendre compte des pratiques de l'art contemporain.

Certes, Adorno présente l'effrangement des arts comme une étape : une étape supplémentaire dans la mise à mal des genres opérée par les avant-gardes. Ce point est d'importance. À ce titre, le contraste entre ce qui se joue avec le Romantisme et, plus tard, les phénomènes d'effrangement, est saisissant ; il donne à voir le second comme une forme de progrès. Avec le Romantisme, les arts ont certes tendu vers une promiscuité accrue, mais leurs frontières n'en ont quasiment pas été bouleversées pour

¹⁰² «Die Tendenzen, die Adorno im Blick hat, unterlaufen jedes systematische Ordnungsbedürfnis. Mit subversiver Selbstüberschreitungslust unterhöhlen sie die Gebäude der Kunstsysteme und setzen eine mimetische Kraft frei, die jeden Definitionsversuch ab absurdum führt. Adornos These einer Verfransung der Künste steht deshalb in bewußter Opposition zum Modell der Gattungstrennung, wie sie in der Geschichte der Kunstreflexion immer wider eine Rolle spielt. Auf der Folie der klassizistischen Kunsttheorie hebt sich ab, welchen rationalen Bändigungsversuchen die Künste sich jetzt enwidien. Adorno konturiert hier die Mimesis als lebendigen Protest gegen die Klassifikationen der einseitigen Rationalität. » Christine Eichel, *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste .Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, op. cit, p. 21.

autant. Elles sont restées identiques, et ce décalage n'est pas le moindre des motifs critiques eu égard à l'évolution la plus récente, nous dit Adorno. L'essai d'Adorno, qui refuse de s'en remettre à la définition d'un concept d'art immuable, semble pourtant adhérer à une logique moderniste, à la logique, en somme, d'un « il faut être absolument moderne. » Tout le texte semble déjouer les efforts pour que cette logique puisse être mobilisée au service d'une théorie de l'art non-moderniste. Reste à savoir dans quelle mesure la conception adornienne du genre pourrait être épuisée par ce modèle. L'esthétique adornienne n'est pas soumise à une logique des genres, comme l'a rappelé Anne Boissière, et Adorno tend à privilégier systématiquement le particulier contre l'universel, l'analyse immanente contre une philosophie de l'art pensant la création artistique et les œuvres au travers du prisme de concepts *a priori*.

La position d'Adorno à l'égard de la nécessité que subsistent les différents genres artistiques (une différence des arts, donc), on l'a vu, est complexe — et Eichel et Rebentisch ne semblent pas en avoir saisi tous les enjeux. Dans la *Théorie Esthétique*, Adorno rend explicite l'aporie que les genres semblent partager avec toutes les formes de tradition, à l'époque moderne : « l'existence et la téléologie de genres (*Gattungen*), et de types objectifs sont aussi vraies que le fait qu'elles doivent être attaquées, écrit Adorno.¹⁰⁵ » On le voit, l'esthétique adornienne ne se contente pas de reléguer les genres au rang de simples catégories anachroniques ; elle ne les considère pas tout à fait comme des instruments qu'aurait imposé la rationalisation à la pratique artistique, à tout le moins dans le sens où le genre artistique n'est pas, chez Adorno, par essence « intermédial », comme le suggère Rebentisch. Tout en réclamant leur destruction, il insiste sur leur caractère objectif — on sait, en outre, qu'Adorno considère que toute œuvre d'art réussie ne correspond probablement jamais vraiment tout à fait à son genre.

Si *L'art et les arts* semble autoriser une certaine inflexion de lecture — nous y reviendrons —, on ne peut pas affirmer qu'Adorno y envisage la *Verfransung* comme une véritable conquête héroïque des artistes : accueillie avec bienveillance toutefois, elle apparaît davantage comme le développement des possibilités de chaque genre donné, développement opéré en poursuivant un but qui pourrait n'être autre que leur propre autodestruction. La proposition adornienne a ceci d'étrange que l'auteur y utilise des

¹⁰⁵ Nous traduisons, « die Existenz und Teleologie objektiver Gattungen und Typen, wie daß auf diese kein Verlaß ist, daß sie attackiert werden müssen ». Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann *et al*, 23 vol., Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 299.

termes qui sont identiques à ceux de Kant lorsqu'il évoque l'idée d'une humanité sur la voie de la perfection. Tout se passe comme si les genres artistiques avaient aménagé un espace où serait préservée la croyance en la Raison ; croyance pourtant ébranlée par la dialectique de la Raison dans tous les autres domaines de l'activité humaine. Kant pouvait encore croire au secret de la perfection des espèces humaines, parce qu'il considérait les espèces comme un tout, à même de réussir là où tout individu échouerait. Ce qui sous-entend, implicitement, que les espèces, prises comme un tout, sont potentiellement présentes en chaque individu, et inversement. Dans les *Minima Moralia*, Adorno affirme sans ambiguïté que l'individu a perdu l'autonomie qui lui permettrait de représenter, seul, lesdites espèces¹⁰⁴ [*Gattungswesen*]. À l'ère de l'industrie culturelle, l'individu n'est plus un individu, il est réduit à un toujours-semblable échangeable à souhait : l'individualité est aussi corrompue que ne l'est l'universalité. Par conséquent, il apparaît étonnant, chez Adorno, que la relation dialectique qui s'opère entre l'universel et le particulier semble demeurer intacte dans les œuvres d'art. Mais l'auteur insiste sur le fait que le genre joue le rôle d'universel une fois attribué aux espèces humaines. C'est l'idée qui est notamment défendue dans le passage suivant de la *Théorie esthétique* : « l'unité de l'histoire de l'art, écrit Adorno, est la figure dialectique de la négation déterminée. Dans cette voie uniquement, l'art est au service de son idée de réconciliation.¹⁰⁵ » Toutefois, l'illustration de cette unité *ex negativo* conduit à une affirmation positive à l'égard des genres :

Une idée faible et impure de cette unité dialectique nous est donnée par la façon dont les artistes d'un genre se perçoivent eux-mêmes comme travaillant dans un collectif souterrain [als unterirdisch gemeinsam Arbeitende] virtuellement indépendant de leurs productions individuelles.¹⁰⁶

Difficile de savoir ici la notion de genre (*Gattung*) renvoie aux sous-genres d'un art spécifique, ou si elle est utilisée comme un synonyme d'« arts », au pluriel. Peut-être la réponse importe-t-elle peu. Mais il est décisif de comprendre que les genres, ici,

¹⁰⁴ « Das objektive Ende der Humanität ist nur ein anderer Ausdruck fürs Gleiche. Es besagt, daß der Einzelne als Einzelner, wie er das Gattungswesen Mensch repräsentiert, die Autonomie verloren hat, durch die er die Gattung verwirklichen könnte. » Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt Am Main, Suhrkamp, 2011, p. 18.

¹⁰⁵ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁶ Nous traduisons, « die Einheit der Geschichte von Kunst ist die dialektische Figur bestimmter Negation. Und anders nicht dient sie ihrer Idee von Versöhnung. Wie Künstler einer Gattung sich als unterirdisch gemeinsam Arbeitende erfahren, unabhängig fast von ihren einzelnen Produkten, gibt eine wie immer auch schwache und unreine Idee solcher dialektischen Einheit. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften, op. cit.*, p. 3814.

semblent constituer, en quelque sorte, l'emblème d'une communauté concrète. En illustrant la notion d'unité de l'art, Adorno pose l'idée d'une communauté esthétique constituée par un ensemble d'artistes travaillant dans le même genre. Celle-ci est garantie par un universel qui n'est pas produit par leurs travaux, mais les précède et unit les artistes dans une forme de fraternité. Le passage précédemment cité suggère l'idée que l'humanité et les genres communiquent de manière souterraine — et que les arts sont unis par une forme de « courant souterrain », ou encore d'« infra-langage », comme le dit Gérard Denizeau. Les genres artistiques définissent les contours d'un royaume où les collectifs humains sont toujours en jeu. La question de l'unité des arts est indubitablement liée à la question de l'unité de l'humanité. Selon Adorno, la dialectique de l'universel et du particulier, du genre et du travail singulier, est immanente à chaque œuvre d'art authentique. Nulle œuvre d'art ne peut exister en l'absence d'un universel. Pour exprimer cette idée d'une dimension universelle de chaque œuvre singulière, il est fréquent qu'Adorno utilise la notion de *Sprachähnlichkeit*, qui caractérise tout art : l'art est comme le langage — est langage — parce que celui-ci, en tant qu'il est le médium de l'expression, est en lui-même le plus générique : « en art, écrit Adorno, les universaux sont les plus forts là où ils approchent le langage au plus près.¹⁰⁷ » Adorno choisit la notion de caractère langagier de l'art plutôt que sa ressemblance avec la musique, qui, composée de plusieurs tons, constitue un médium pour l'expression. Une différence fondamentale demeure cependant, elle tient au fait que les notes ne renvoient à aucune signification directe, à l'inverse des mots. Partant, Adorno distingue les formes d'art linguistiques de toutes les autres formes d'art, car le langage est composé d'un ensemble de signifiants. Le langage demeure sémantique, ou, comme le note Adorno, dans un essai sur Beckett, plus « discursif » que n'importe quel autre art. Il y a donc un rôle primordial du « caractère langagier » qui traverse toute l'esthétique adornienne. C'est au sein même du langage que la tension entre l'universel et le particulier est la plus forte, précisément parce qu'elle est augmentée par sa discursivité et son caractère sémantique. Les œuvres d'art sont (comme le) langage lorsqu'elles développent et parviennent à maintenir cette tension qui caractérise l'artefact littéraire : à exprimer le particulier au sein d'une forme générique.

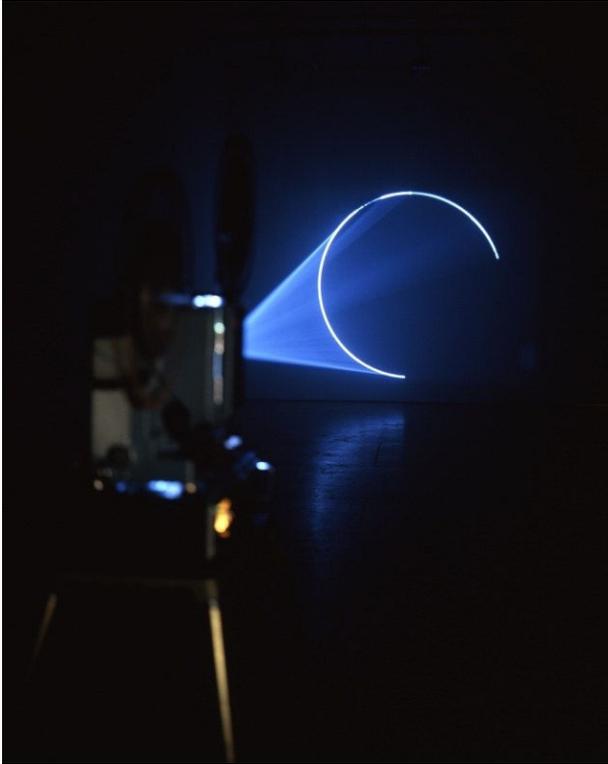
¹⁰⁷ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 271.

1.2.2.1 Altérations génériques

Line describing a cone, réalisée par Anthony McCall en 1973 est justiciable d'une telle analyse. Cette installation est réalisée à partir d'un faisceau de lumière émis depuis un projecteur de cinéma placé dans une pièce obscure. Ce faisceau nous donne à voir la formation d'un cercle qui, construit image par image, est amené à la visibilité après trente minutes de projection. Par dispersion de fumigène dans l'espace d'exposition, le spectateur est amené non pas à regarder la formation progressive dudit cercle, mais bien d'un cône se matérialisant dans l'espace à partir de l'objectif du projecteur : c'est désormais une sculpture de lumière qui prend corps, autour — et à l'intérieur — de laquelle le spectateur est invité à se déplacer. L'espace du regardeur, qui est en même temps celui de la lumière, devient alors palpable, et l'attention de celui-ci se déplace du mur à l'espace qui le sépare de la lentille du projecteur où s'opère cette transformation progressive, désormais tangible — il s'agit d'un « film-solide-lumière » selon les termes de McCall lui-même : l'artiste remplace alors un espace perspectif illusionniste — celui du cinéma classique qui reconstitue une profondeur fictive et cherche à faire oublier le dispositif de projection — par un espace projectif, créant par là même un film en trois dimensions.



Anthony McCall, *Line Describing a Cone*, 1973, film 16 mm, projection de trente minutes, Tate Gallery, Londres. © 1973 Anthony McCall.



Anthony McCall, *Line Describing a Cone*, 1973, film 16 mm, projection de trente minutes, Whitney Museum of American Art, © 1973 Anthony McCall.

Dans son ouvrage *Sketches, histoire de l'art et cinéma*¹⁰⁸, Philippe-Alain Michaud propose une analyse de l'œuvre de McCall tout à fait intéressante, où *Line describing a Cone* se voit notamment abordée à l'aune d'une comparaison avec les *Specific Objects*, et envisagée comme une pièce *a priori* conforme aux préceptes de Greenberg :

*Line describing a cone semble, de prime abord, conforme à l'essentialisme greenbergien écrit Michaud [...] Cependant, le film de McCall n'est pas plus la présentation d'un concept que le 122 variations of Incomplete Open Cubes de LeWitt (1974) n'est réductible à sa dimension logique. McCall a pu déclarer qu'il voyait dans Line un état intermédiaire entre film et sculpture : le fait que la lumière soit sans consistance ni qualité, la présence du mouvement et le déroulement du spectacle dans l'obscurité, tout cela relève du cinéma. Mais la tridimensionnalité et l'espace relèvent du sculptural*¹⁰⁹.

On le voit, *Line Describing a Cone* semble respecter les règles essentielles du médium cinématographique : plusieurs images fixées sur une pellicule sont amenées à la visibilité par un appareil les projetant à une vitesse suffisante pour créer une illusion de mouvement, laquelle tient aux propriétés de l'œil humain et au phénomène de

¹⁰⁸ Philippe-Alain Michaud, *Sketches, histoire de l'art et cinéma*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2006 .

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 145-146.

persistance rétinienne. Elle respecte aussi les conventions de la sculpture, en tant qu'elle se matérialise dans l'espace en trois dimensions. Observe-t-on pour autant la création d'une discipline à part entière ; assiste-t-on à une opération disjonctive similaire à celle opérée par la catégorie juddienne des objets spécifiques ? Non pas. Michaud y voit davantage le lieu d'un double déplacement qui apporte la preuve que *Line Describing a Cone* ne peut se réduire à une opération de reconduction d'un art aux propriétés formelles de son propre médium ; il y perçoit le lieu d'une forme singulière d'imbrication des altérités où se joue ce qu'il nomme une *altération générique*, terme qu'il emprunte à Aristote (*metábasis eis állo génos*) : la nature du médium serait ici altérée par une « sorte de passage à la limite, réduit à ses composantes essentielles.¹¹⁰ » Lorsque l'image projetée dans l'écran de fumée procède à un découpage, elle agit comme l'outil du sculpteur — comme un ciseau. Cela constitue, selon Michaud, un premier déplacement — l'opération la plus évidente des deux qu'il décrit. La seconde est donc plus discrète :

L'effet volumétrique du film est conditionné par la persistance de la lumière. Chaque événement lumineux, c'est-à-dire chaque étape de la progression sur la courbe du cercle, est conservé. Au contraire de la projection classique, dans laquelle l'émission de lumière est diachronique et éphémère¹¹¹.

Dans le cinéma classique en effet, chaque étape de la constitution d'une image disparaît dès lors que l'appareil projette le photogramme suivant. Le médium cinématographique ne procède pas par accumulation d'images, alors que dans *Line Describing a Cone*, celles-ci s'additionnent de sorte que, après trente minutes de projection, le spectateur peut observer l'ensemble des images qui ont contribué à la construction du film — de l'objet — qu'il a sous les yeux et *dans* lequel il est invité à se déplacer. Pour Michaud, le principe de simultanéité visuelle qui est alors celui de l'œuvre a pour effet de la *transformer en sculpture* : la lumière s'inscrit en effet physiquement dans la matière. Il ajoute : « pour McCall, il ne s'agit pas d'une réduction phénoménologique de la projection, mais de sa reconstruction. Et parce que *Line* reconstruit le phénomène de projection plus qu'il ne le reconstruit, il aboutit à une nouvelle forme de théâtralité.¹¹² » *Line Describing a Cone* n'est donc nullement le fruit d'une opération disjonctive, il y a bel et bien, dans cette altération générique, transformation d'un médium par un autre, sans que ni l'un, ni l'autre ne disparaisse. Ce

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 146.

¹¹² *Ibid.*, p. 147.

passage à la limite — le fait qu'un médium soit « en visite », comme le dit Ileana Parvu — au sein d'un autre semble donc procéder à une dynamisation des médiums en jeu. L'effrangement des arts peut donc, on l'a vu, faire figure d'étape au sein d'un processus plus vaste que nous avons nommé *dissolution* des arts. Mais il n'en demeure pas moins une notion pertinente — qui conserve son autonomie en tant que phénomène singulier — pour penser un ensemble de pratiques, qui, à l'ère de l'*Art in general*, poursuivent un travail sur la spécificité des médiums. À cet égard, il n'est pas concevable d'affirmer que la *Verfransung* est une catégorie devenue obsolète à l'époque de l'art générique : elle est bien une *option théorique*, structurée notamment par Adorno. Tout le difficulté réside dans le fait qu'il nous faut la concevoir à la fois comme un moment (d'un point de vue généalogique), mais aussi (d'un point de vue esthétique) comme un phénomène préconisé, chez Adorno, pour sauver l'art de la barbarie — mais pas en termes de reflet spéculaire direct cependant : Adorno décrit un phénomène artistique où l'on perçoit ce que pourrait être un monde sans division du travail. Tout en maintenant les frontières entre les arts, dans la mesure où leur disparition exposerait l'art, au sein d'une société non pacifiée, aux dangers d'une réappropriation par la sphère marchande : le brouillage complet des catégories et de la définition de l'art risquerait en effet, dans le contexte de l'époque, d'exposer l'art au danger de l'absorption dans un monde dominé par la dialectique de la raison. Nous y reviendrons.

Les altérations génériques que nous venons de mettre en lumière dans l'œuvre de McCall illustrent cette possibilité que l'effrangement des arts puisse, en tant qu'option théorique, survivre à la fin du modernisme : on le retrouve en effet dans des pratiques qui, si elles ne sont plus dépendantes de l'argument moderniste de la spécificité des genres, continuent bien d'appartenir à un genre qui s'efforce de respecter certaines règles, issues de la filiation, héritées en tant que questions léguées par une antériorité. Si, chez McCall, cette altération générique a lieu dans la *transformation* d'un médium par un autre, on peut retrouver des phénomènes d'effrangement dans d'autres pratiques contemporaines, mais aussi chez des artistes qui ont fait œuvre au sein du modernisme tardif et aux premières heures de la postmodernité. Ces phénomènes peuvent prendre des formes différentes.

Revenons quelques années en arrière, et essayons de voir selon quelles modalités elles sont à l'œuvre dans l'art de Barnett Newman, en observant son œuvre *Zim-Zum I*, réalisée en 1969.



Barnett Newman, *Zim Zum I*, 1969, acier, 243.84 cm x 184.15 cm x 457.2 cm, SFMOMA, © Barnett Newman Foundation, New York.

Si l'œuvre de Newman nous donne à voir une nouvelle forme d'altération générique, il semble que la démarche de l'artiste ne procède pas d'une volonté de *transformer* la nature d'un médium qui serait visité par un autre. La préoccupation de Newman est ici d'investir l'espace réel — l'espace à trois dimensions — à partir du plan, de construire, en s'arrimant à celui-ci, une forme de tridimensionnalité empirique. Qu'est-ce à dire ? Avec *Zim-Zum*, l'artiste ne semble pas raisonner en sculpteur, mais bien plutôt en peintre créateur de sculptures, en tant qu'il ne pense pas son geste en termes de *Plastik* — l'art de la masse, de la forme ronde, de la ronde-bosse — mais bien en termes de plan. À ce titre, l'œuvre newmanienne s'inscrit dans une tradition qui est celle des « sculptures de peintres », comme celles de Gauguin, de Matisse et de Picasso. Et Newman fait figure de peintre « en visite » dans le domaine de la sculpture, comme le dirait Ileana Parvu — sculpture dont il contribue dès lors à déplacer les critères d'appréciation. L'analyse à laquelle a procédé Cyril Crignon, dans une récente thèse consacrée au peintre, permet de préciser ce qui est en jeu dans le travail de Newman, relativement aux questions qui sont les nôtres. Pour l'auteur, Newman ne travaille en effet pas selon des méthodes qui étaient encore celles des premiers modernistes — la taille directe et la ronde-bosse —, il a en effet « dissocié le contraste de valeur de sa fonction de modelé, pour affirmer l'espace-plan.¹¹³ » À ce titre, la sculpture newmanienne permet de penser la peinture, celle qui avait consenti aux limitations propres à son médium.

¹¹³ Cyril Crignon, *Le « dripping » et le « zip » de Barnett Newman, les deux pôles de construction du lieu dans la peinture « à l'américaine » : pour une approche philosophique de la question*, Lille, ANRT, 2014.

Zim-Zum I est une sculpture constituée de six plaques de métal, disposées en accordéon, sur une largeur de 94 centimètres, et une hauteur de 240 cm dans laquelle Newman, écrit Crignon,

accommoda jusqu'à équilibre les réalités physiques des poussées et de la force gravitationnelle en agençant ces plaques de métal de sorte que les pliures successives de ces deux parois en vis-à-vis forment des angles droits qui, alternativement, avancent dans le lieu qu'elles nous ouvrent et s'en retirent. Cette fois, l'artiste disposa ces séquences en un rapport qui n'en est plus un de rigoureux face-à-face, mais d'asymétrie et, par conséquent, de diachronie — si bien que la plaque par laquelle débute la deuxième séquence affronte le premier angle qui marque un retrait dans la première séquence¹¹⁴.

L'auteur met ici en évidence les propriétés cinématographiques de l'œuvre du peintre : elle est montage, explique-t-il, en ce sens qu'elle opère une coupure dans la continuité de l'espace, en séparant l'espace ambiant de celui qui lui est propre — séparation créée par cette double succession de zigzags métalliques. Mais aussi parce que ceux-ci, faisant littéralement écran, nous empêchent de voir ce qui se trouve dans l'espace dans lequel elle est installée. Enfin, ajoute l'auteur, parce que l'articulation des panneaux rappelle lui-même la pellicule et ses successions de photogrammes. Une différence demeure : l'imposante *Zim-Zum* est statique. Contrairement à ce qui se passe dans la salle de projection du film, ou encore dans l'œuvre de McCall où le spectateur se meut dans l'espace physique de l'image, il appartient donc ici à ce regardeur de mettre en mouvement cette pellicule de métal ; c'est son déplacement autour de *Zim-Zum* qui, sans transformer la sculpture en film, achève d'en mettre en lumière les propriétés cinématographiques. Si dans *Line Describing a Cone* la transposition intersémiotique était opérée par la découpe du brouillard emplissant la salle d'exposition — le lumière émanant du projecteur agissant comme le ciseau du sculpteur pratiquant la taille directe — c'est ici la présence du spectateur qui fait *passer* l'œuvre d'un art à un autre selon des modalités différentes. *Zim-Zum* ne devient pas un film de la même manière que l'œuvre de McCall devenait sculpture ; néanmoins, la présence et le déplacement du spectateur sont requis pour que les propriétés cinématographiques contenues en germe dans les plaques d'acier Corten ainsi disposées soient désormais manifestes. Selon l'analyse de Crignon, *Zim-Zum* requiert que nous nous déplaçons parce que notre corps se situe au même niveau qu'elle, et notre corps est mobilisé

¹¹⁴ *idem.*

*en tant que corps-sujet ou corps propre — autrement dit : en tant qu'il constitue le premier principe de la différenciation des régions dans l'espace, comme dirait Kant, en tant qu'il nous confère le sentiment subjectif qui nous permet de différencier la droite de la gauche et l'avant de l'arrière, ainsi que le mouvement qui va dans un sens de celui qui va dans l'autre*¹¹⁵.

Autrement dit, c'est bien le spectateur qui permet, au fur et à mesure de ses déplacements, d'activer la dimension cinématographique de cette sculpture, et donc d'amorcer une forme d'altération générique jusque là restée latente : il est le vecteur par lequel la surface de peinture devient médium de sculpture — et l'expérience de la sculpture se situe à son tour sur le mode du déroulé filmique. Mais le phénomène de *metábasis eis állo génos* qu'avait relevé Michaud à propos de l'œuvre de McCall, et que l'on retrouve au travail selon d'autres modalités chez Newman, est déjà perceptible au sein d'œuvres plus anciennes de l'artiste, qui s'inscrivent encore dans la modernité. Ici envisagée comme une option théorique, l'effrangement ne semble pas s'opérer selon des modalités différentes, qu'il ait lieu au cœur du modernisme, ou à l'ère de l'art en général. Aussi ce passage d'un médium à un autre est-il également perceptible dans un toile de l'artiste datant de 1950 /1951, et conservée au MoMA : *Vir heroicus sublimis*.



Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, huile sur toile, 242.2 x 513.6 cm, MoMa, © 2013, Barnett Newman Foundation.

Dans *Vir Heroicus Sublimis*, les zips newmaniens semblent perturber l'espace-plan de la toile ; brisent la fluidité de la lecture du champ coloré ; ils créent une discontinuité dans celui-ci, laquelle a pour conséquence de mettre en exergue les zones délimitées par les

¹¹⁵ *Idem.*

différents *zips* qui scandent la surface de l'œuvre. L'organisation de la toile est ainsi mise en place que la vue qui perçoit [leur] surface contient la « "suggestion" du toucher qui capture la tridimensionnalité des choses¹¹⁶. » Autrement dit, le passage de la deuxième dimension à la troisième dimension ne procède pas d'un creusement de l'espace, ni de l'ajout d'un élément qui, par extrusion, ferait passer l'œuvre à la tridimensionnalité — procédé que l'on retrouve, par exemple, dans les *Wall Structures* de Sol LeWitt. Il ne s'appuie pas sur un schéma perspectif, il est « à mi-chemin entre la perception des surfaces et la perception des solides », dans une dimension « deux et demi.¹¹⁷ » *Vir heroicus sublimis* nous incite ainsi, ajoute Crignon, à marcher tout le long de l'œuvre, et c'est ce déplacement qui permet d'en faire jaillir toutes les dimensions, et la construction du lieu

dépend ainsi des impulsions que nous communique ce qui se passe sur la toile. Nous le construisons en effet en éprouvant à notre tour les sensations que le peintre a inscrites dans la matière et objectivées en qualités déterminées de la peinture [...] De la perspective processionnelle dont les champs colorés de Newman sont justiciables, nous en voyons ainsi les surfaces s'animer, se détourner du plan, se creuser en profondeur, fuir, reculer ou au contraire revenir vers nous. À partir du régime de discontinuités que le zip a instauré, le regardant qui déambule le long des toiles de Newman reconstruit en continuité la forme spatiale qu'il figure virtuellement. Les champs que les zips tirent en avant ou au contraire repoussent à l'arrière dessinent alors des courbures tantôt convexes et tantôt concaves ; l'espace s'incurve, se gonfle ou se creuse. Et puis finalement, il s'en retourne au plan du tableau¹¹⁸.

Mais ne retrouve-t-on pas cela chez un Richard Serra, qui sait gré à Newman de lui avoir appris à penser la production de formes sensibles en terme d'articulation plan/ligne/plan ? En outre — pour citer un exemple plus contemporain — parce qu'elles visent à amener à la visibilité les qualités architecturales de la peinture, les œuvres de Richard Jackson semblent justiciables d'une analyse similaire.

¹¹⁶ Cité par Cyril Crignon, Fernando Gil., *Traité de l'évidence*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1992, p. 63.

¹¹⁷ Cité par Cyril Crignon, *ibid.*, p. 66.

¹¹⁸ Cyril Crignon,, *Le « dripping » et le « zip » de Barnett Newman, les deux pôles de construction du lieu dans la peinture « à l'américaine » : pour une approche philosophique de la question*, *op. cit.*, p. 697.

1.2.3 L'effrangement, caractéristique de la modernité ?

Sur la quatrième de couverture de son ouvrage intitulé *Au nom de l'art*, Thierry de Duve écrit ceci :

On ne devrait jamais cesser de s'émerveiller, ou de s'inquiéter, de ce que notre époque trouve parfaitement légitime que quelqu'un soit artiste sans être peintre, ou écrivain, ou musicien, ou sculpteur, ou cinéaste... La modernité aurait-elle inventé l'art en général¹¹⁹ ?

Thierry de Duve émet lui-même des réserves à l'égard de l'œuvre d'Adorno, à qui la négativité de la pensée paraît peu fertile, de même de ce qu'elle hérite de Hegel :

La question de savoir quelle esthétique notre monde d'après Auschwitz requiert ne va pas être résolue aujourd'hui. Adorno a posé la question [...] et bien qu'il ne nous ait pas rendu la tâche plus aisée, nous lui en sommes redevables. Le travail qui reste à accomplir est énorme. J'espère avoir convaincu ne serait-ce qu'une partie de mes lecteurs que se tourner vers Kant pour nous aider est loin d'être absurde ou obsolète, et moins aporétique qu'avoir recours à Hegel¹²⁰.

En dépit de la défense de duvienne de Kant contre Hegel et Adorno, leur vision de l'histoire de la modernité et de la dissolution des arts converge sur plusieurs points spécifiques : l'idée d'une reddition progressive des arts à l'encontre de la résistance de leur médium, empruntée à Greenberg (*progressive surrender*), rappelle en effet celle d'un « développement logique de l'art lui-même » (mais aussi, par extension, ce qui nous semble prendre les traits d'une dissolution progressive des limites entre les genres) évoquée par Adorno — ainsi que celle d'une effrangement des arts comme caractéristique fondamentale de l'art moderne.

Malgré un constat identique et une défense de l'avant-garde dont le rôle serait de maintenir les exigences de l'art (du meilleur art, en vérité) du passé, et, plus généralement, de leur opposition à l'industrie culturelle et au kitsch, les conclusions auxquelles Greenberg et Adorno divergent en effet : véritable décrépitude dont Marcel Duchamp serait le responsable, la « confusion » qui règne entre les arts, chez Greenberg,

¹¹⁹ Thierry de Duve, *Au nom de l'art, Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989.

¹²⁰ Nous traduisons. Thierry de Duve, « Resisting Adorno, revamping Kant », in Cascardi, Anthony J., *Art and Aesthetics After Adorno*, Berkeley, Townsend Center for the Humanities, University of California, 2010, p. 278. « What kind of aesthetic theory the post-Auschwitz world requires will of course not be settled today. Adorno raised the question for everyone working in the field, and though he has not made our task easier, we are in his debt. The work that remains to be done is enormous. I hope to have convinced at least a fraction of my readers that looking towards Kant for help is far from absurd or obsolete, and less aporetic than turning to Hegel. »

et davantage envisagée comme « un faux déclin » chez Adorno. En ce sens, de Duve semble plus proche d'Adorno que de Greenberg, dont il revendique pourtant l'héritage : il ne s'agit pas, chez l'un comme chez l'autre, de condamner *a priori* les pratiques artistiques nées dans les années soixante, mais bien plutôt de les saisir et de les interpréter avec une forme de neutralité, c'est-à-dire en évitant d'une part l'écueil d'une nouvelle eschatologie esthétique qui serait fondée sur une définition de l'art donnée une fois pour toutes, d'autre part en évitant l'idée d'un progrès artistique qui ferait des productions postérieures à la dissolution des genres des œuvres *ipso facto* meilleures. Dans les phénomènes d'effrangement, Adorno croit en vérité percevoir une réaction de l'art à l'égard de sa définition traditionnelle.

Un détour par la pensée de Michael Fried permet, par comparaison, de comprendre plus avant la position adornienne à l'égard des phénomènes d'effrangement. Fried considérerait que les pratiques qui ne respectent plus les spécificités d'un genre donné — lesquelles sont subsumées sous une catégorie qu'il nomme péjorativement « théâtre » — sont en rupture avec le projet de modernité. Dans le célèbre article intitulé « Art and Objecthood¹²¹ », Fried procède à une virulente critique de l'art minimal, qu'il nomme également l'art « littéraliste » (*Literalist Art*), dans lequel il croit percevoir une théâtralité qui lui est inhérente ; il défend par ailleurs l'idée que l'art moderniste est devenu de plus en plus dépendant de sa tendance à maintenir sa propre capacité à vaincre le théâtre. La théâtralité est le nom donné à la relation singulière qui s'établit entre le spectateur, en tant qu'il est sujet, et l'œuvre d'art elle-même, en tant qu'objet. Ainsi, c'est toute la production de l'art minimal qui fait, chez lui, l'objet d'un jugement sans appel (certes, Adorno ne dit mot du minimalisme, mais nous verrons qu'un parallèle évident s'installe entre les objets spécifiques et les œuvres brièvement décrites par Adorno, et notamment celles de Bernard Schulze.) Si Fried reconnaît que la catégorie des *Specific Objects* est née de laborieuses recherches de la part de Donald Judd et des autres artistes dont les œuvres entrent dans cette catégorie (Oldenburg, Flavin, LeWitt, etc.), il en juge toutefois les productions de médiocre qualité, et en tout état de cause inférieures aux peintures qui leurs sont contemporaines : celles de Stella, d'Olitski ou de Noland, mais également moins bonnes que les sculptures de l'époque réalisées par Smith ou Caro — lesquelles seront également défendues par Greenberg. Pour Fried en effet, les œuvres minimalistes — en d'autres termes les œuvres qui, précisément, semblent

¹²¹ Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

emblématiques des « phénomènes d'effrangement » — instaurent, on l'a vu, un rapport avec leur regardeur qui est qualifié de « théâtral », en raison de leur caractère d'objectité (*Objecthood*), objectité qui n'est que l'autre nom du non-art : leurs objets spécifiques auraient ainsi hypostasié ce qui était déjà, Fried le pense, contenu en germe dans les œuvres modernistes :

Le risque, et même la possibilité, de voir des œuvres d'art comme rien de plus que des objets n'existait pas. Que cette possibilité commença à se présenter elle-même vers 1960 était pour une large part dépendant des développements inhérents à la peinture moderniste. En gros, plus une certaine peinture avancée en est venue à être assimilable à des objets, plus l'histoire entière de la peinture depuis Manet a pu être comprise — de manière illusoire, je pense — comme ayant consisté en une révélation progressive (bien que finalement inadéquate) de son objectité essentielle, et plus devint urgent la nécessité pour la peinture moderniste de rendre explicite son essence conventionnelle — et spécifiquement picturale — en vainquant ou en suspendant sa propre objectité par le biais du médium de la forme¹²².

Cette relation nouvelle qui s'opère entre l'objet et le regardeur, la nécessité que le spectateur prenne part à l'élaboration de l'œuvre par le biais d'un rapport spécifique à celle-ci, forgeant ainsi son identité singulière, se retrouvera — élaboré selon des modalités relativement différentes — dans les *Happenings* de Kaprow. Quelque soit la manière dont elle est insaturée, reste qu'elle semble participer, au même titre que le rejet du critère de la spécificité, d'une sortie hors du modernisme greenbergien. Car nous sommes bien face, avec Kaprow et Judd, à deux artistes qui pavent la voie à un glissement vers la postmodernité qui se joue de manière différente — nous le verrons au cours de ces pages.

Revenons à Adorno. Chez le philosophe, les mêmes œuvres (ou plutôt, on l'a vu, celles qui, dans *L'art et les arts*, passent d'un art à un autre selon des modalités strictement identiques) sont considérées d'une manière typiquement hégélienne, comme un développement logique, autrement dit comme une tendance inéluctable à laquelle la modernité aurait conduit. Nous y reviendrons. Sur ce point, Fried semblait s'inscrire, comme Greenberg¹²³, dans le sillon de Lessing, en (re)posant les exigences d'une différence des arts, seule à permettre la survie de l'art — seule à pouvoir empêcher que les arts ne déchoient en divertissement, en « ingénierie, théâtre, environnement,

¹²² Nous traduisons, Michael Fried, *Art and Objecthood*, *op.cit.*, p. 160.

¹²³ L'exigence d'une différence des arts posée par Greenberg a été abondamment commentée, mais il semble, on l'a vu, que Greenberg reprenne à son compte la grande coupure sémiotique lessingienne pour poser l'exigence d'une *autonomie du médium pictural*. En défendant Anthony Caro et la sculpture peinte, le critique semble moins intransigeant lorsque les autres arts ne respectent plus leur propre médium.

« participation »¹²⁴ » ; alors qu'Adorno évoque une résistance à l'égard d'une forme de jouissance esthétique, clairement exposée dans le passage suivant :

En 1938, un professeur associé à l'Université de Graz, du nom d'Obmar Sterzinger, a publié un livre, Fondements de la psychologie de l'art, qu'il dédiait « aux amis des arts ». L'attendrissement tout philistin de ce pluriel éclaire la chose : il s'agit d'une pluralité de marchandises qui, étalées de la cuisine au salon devant le spectateur contemplatif, seront d'ailleurs effectivement passées en revue et savourées dans le livre. Vu la formule en style d'éloge funèbre (feu le bourgeois aurait été un ami des arts et les aurait encouragés), on comprend l'impatience de l'art face à une multiplicité de cette espèce. En règle générale, elle accompagne l'idée tout aussi détestable de la jouissance esthétique qui, dans le domaine d'élection de Sterzinger, fête ses pauvres orgies de répétition entêtée. L'art ne voudrait plus avoir à faire avec des amis si délicats, au-delà de ce qu'imposent les contraintes matérielles ; my music is not lovely, grogna Schönberg à Hollywood lorsqu'un grand manitou de l'industrie du film, qui ne connaissait pas sa musique, voulut lui faire un compliment. L'art congédie son élément culinaire ; cet élément est devenu inconciliable avec l'élément spirituel, lorsqu'il a perdu son innocence, celle du temps où il ne faisait qu'un avec la composition — composition dont l'euphonie avait fini par être une fonction dans le progrès de la maîtrise du matériau. Entre-temps, l'élément culinaire — l'excitation sensible — s'est séparé pour devenir but en soi, pour être rationnellement et indépendamment planifié : dès lors, l'art se révolte contre toute dépendance à l'égard de matériaux donnés d'avance, qui font obstacle à l'autonomie de la configuration. Dépendance qui se reflète dans la classification de l'art selon les arts. Car au flou des éléments de l'excitation sensible correspond la dispersion des matériaux¹²⁵.

Adorno, contrairement à Fried ou Greenberg, semble moins être préoccupé par une perte du caractère autonome de l'art que par son absorption par les « amis des arts » évoqués plus haut. Juliane Rebentisch suggère, en s'appuyant sur Adorno, que la division de l'art en genres spécifiques constitue même la convention la plus contraignante, dont les artistes doivent s'affranchir pour préserver une autonomie de l'art. Proposition étonnante, car chez Adorno, l'effrangement et la convergence des arts — pourtant défendue — ne peuvent aboutir à une fin de la différence des arts, ni à l'abolition de la frontière entre l'art et la vie, lesquelles risqueraient (il rejoint à nouveau Greenberg sur ce point, lequel juge l'avant-garde menacée par le kitsch) de rapprocher dangereusement les productions artistiques de celles de l'industrie culturelle. Il est vrai, toutefois, qu'Adorno considère que l'avant-garde prend au sérieux la question « est-ce encore de la musique ? » (ou plus généralement, pourrait-on dire : « est-ce encore de l'art ? »). Adorno a alors à l'esprit la musique de Donatoni, ou encore de Ligeti.

¹²⁴ Nous traduisons, Clement Greenberg, « Avant Garde Attitudes », The John Power Lecture in Contemporary Art, Université de Sydney, 17 mai 1968.

Disponible sur <http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>

¹²⁵ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op. cit., p. 48.

Cette question « est-ce encore de l'art ? » — ou « de la musique ? » — est peut-être encore plus sensible dans une œuvre strictement contemporaine de la publication de *L'art et les arts : Presque rien n° 1 ou le lever du jour au bord de la mer* de Luc Ferrari. La célèbre œuvre du compositeur français a en effet ceci de radical qu'elle se contente de nous donner à entendre ce qui est exposé dans son titre — *presque rien*, donc, si ce n'est le réel lui-même — ou plutôt dans son sous-titre : *le lever du jour au bord de la mer*. Luc Ferrari écrit :

Je me baladais toujours avec magnétophone et micro, et là j'étais dans un village de Dalmatie, et notre chambre donnait sur un tout petit port de pêcheurs qui était pris dans des collines, ce port s'approfondissait dans des collines, ce qui donnait une qualité acoustique extraordinaire. C'était très silencieux. La nuit j'étais réveillé par le silence, ce silence qu'on oublie quand on habite en ville. J'ai entendu ce silence qui petit à petit commençait à se vêtir. C'était une merveille. J'ai commencé à enregistrer la nuit, toujours à la même heure quand je me réveillais — 3h ou 4h du matin — et j'enregistrais jusqu'à environ 6h¹²⁶.

Elle nous le donne à *voir*, même, puisque l'auditeur ne peut s'empêcher d'associer des images à cette scène qui est réduite à sa seule dimension sonore, dans une sorte de plan-séquence ou encore d'image sonore fixe : une « diapositive qui donnerait à entendre une tranche de réel¹²⁷ », comme le dit Ferrari. Réel donné à entendre et à voir donc, puisque l'auditeur peut se faire une image mentale de ce lever du jour au bord de mer à mesure qu'il parvient, avec un certain degré d'approximation, à localiser, à situer les objets et corps qu'il entend dans l'espace, en fonction de la position qu'ils occupent par rapport aux appareils d'enregistrement — en d'autres termes, la perspective est donc, dans ce cas, sonore. Ce réel, ici capturé par un microphone et enregistré sur une bande magnétique, nous est livré comme tel, sans geste compositionnel qui le précède : on y entend le clapotis des vagues, l'aboiement de plusieurs chiens, le braiement d'un âne, le moteur d'un bateau accélérant soudain, des poules, des voix humaines plus ou moins distinctes en fonction de leur proximité du microphone, le chant d'une femme, etc. Cette « image-son¹²⁸ », pour le dire avec François Bayle, cette sélection d'une portion du réel dont seule la trace sonore nous est livrée peut-elle à elle seule faire œuvre¹²⁹ ? En d'autres termes : est-ce encore de la musique ? La seule fonction anamnésique du

¹²⁶ Propos recueillis par Dan Warburton, disponible sur :

http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari_fr.html

¹²⁷ Jacqueline Caux, *Presque rien avec Luc Ferrari*, Nice, Main d'œuvre, 2002, p. 178.

¹²⁸ François Bayle, *Musique acoustique, propositions... ..positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993, pp. 93- 100.

¹²⁹ Pour approfondir l'étude de ces questions, voir la passionnante enquête de Pierre-Yves Macé, *Musique et document sonore*, Paris, Les Presses du réel, 2012.

médium phonographique suffit-elle à créer une pièce musicale, au sens où la modernité l'entendait jusque-là ?

La radicalité de la démarche ferrarienne pourrait trouver un prolongement contemporain dans l'œuvre de l'artiste Russel Haswell, *Falling Snow #4* (2009) : l'artiste place à quarante centimètres d'écart deux hydrophones — habituellement immergés quelques mètres sous le niveau de la mer afin de mesurer le bruit acoustique — un jour de neige à Suffolk ; il débute alors un enregistrement de quatre heures, dont ne sont conservées que les soixante quatorze dernières minutes. Plus d'image-son ou de diapositive du réel cette fois, aucune possibilité que l'auditeur ne crée une image mentale du lieu dans lequel les microphones sont placés (la construction d'un espace perspectif sonore, d'une profondeur est ici impossible) puisque ce qui lui parvient est le *prélèvement* aléatoire d'une heure de son, produit par les flocons de neige venant heurter la surface des appareils enregistreurs : le geste compositionnel semble ici se limiter, se réduire à cette sélection, cette mise en audible d'une chute aléatoire (garantie par le statisme des appareils enregistreurs) de flocons et de leur rencontre avec ces appareils destinés à enregistrer le réel que sont les hydrophones et le matériel électro-acoustique qui y est associé. À cette question philistine (« Est-ce encore ?.. »), les pratiques artistiques des années soixante — celle de Ferrari, par exemple — semblent donc, comme le montre Adorno, offrir une réponse sérieuse, par le biais d'œuvres qui ne s'inscrivent plus dans le cadre de genres spécifiques.

1.2.4 Effrangement et conception adornienne de la mimèsis

Mais ce n'est pas tout, car ces questions — « est encore de la musique, est-ce encore de l'art ? » — conduisent naturellement à en poser une autre, à savoir : est-ce là encore que faire acte d'imiter ? Y a-t-il encore une forme de *mimèsis* qui entre en jeu dans le processus créateur de ces œuvres, et, si la réponse est positive, comment peut-on la définir ? Est-elle encore platonicienne ? Ne procède-t-elle pas davantage de la conception aristotélicienne de la *mimèsis*, qui est liée à la fiction ? Les pratiques artistiques des années soixante qui entrent dans le cadre des « phénomènes d'effrangement » n'ont-elle pas tendance à redéfinir le concept de *mimèsis* ? En quoi la définition adornienne de la *mimèsis* nous engage-t-elle sur la voie d'une réponse ? Tentons d'y répondre, mais, auparavant, attardons-nous sur la conception particulière de cette notion dans l'esthétique d'Adorno, dont elle constitue l'un des motifs centraux.

Le concept de *mimèsis*, on le sait, se rencontre pour la première fois dans la philosophie de Platon, puis celle d'Aristote, où il revêt un sens différent. Dans *La République*, Platon opérerait une critique de l'erreur des arts dits imitatifs ainsi que de la poésie, qui avaient eu pour conséquence logique l'exclusion des peintres et des poètes de la Cité Idéale et la nécessité de faire un choix : celui de l'art, et donc du mensonge, ou celui de la philosophie, c'est-à-dire de la vérité. Et l'on sait que la méfiance platonicienne à l'égard de la *mimèsis* — même si elle est réhabilitée par Aristote — s'inscrit de manière durable dans la philosophie, c'est-à-dire jusqu'au XIX^e siècle ; elle continue par ailleurs de jouer un rôle d'importance dans certaines pratiques du XX^e siècle.

La notion de *mimèsis* est essentielle chez Adorno — et d'autant plus cruciale, pour notre étude, qu'elle semble redéfinie par les pratiques des années soixante qui voient leurs limites s'effondrer. Cette notion parcourt toute sa *Théorie esthétique* ; de manière plus générale, elle est au cœur de toute sa philosophie — sur laquelle ses considérations esthétiques s'arc-boutent. Elle va généralement de pair avec la notion d'expression, lesquelles sont quasiment indissociables de leur contrepartie dialectique, c'est-à-dire des notions de ressemblance et de rationalité. Les œuvres d'art réussies sont en effet celles qui incarnent la rationalité mimétique, et, ce faisant, parviennent à résister, à fournir une alternative puissante au contrôle exercé par la rationalité instrumentale à l'ère du capitalisme. Son pendant, l'expression, concerne ce qui

caractérise la capacité des œuvres à écrire l'histoire, à se faire réceptacle d'un contenu en enregistrant—tel un sismographe, pour reprendre la métaphore Adorno — l'expérience des hommes par-delà les tentatives de contrôle exercées par la société. Au sein des œuvres authentiques, réussies, cette capacité est médiatisée par le comportement mimétique de la production de l'artiste ; les œuvres parviennent alors à exprimer quelque chose qui transcende ce qui est autorisé par la société seule : elles acquièrent ce « plus », comme le dit Anne Boissière, qui les distingue de la réalité empirique dans laquelle elles puisent pourtant leur contenu. C'est, nous le verrons, ces concepts clés (ainsi que celui d'autonomie, qui en est indissociable) qui sont remis au travail dans les relectures récentes de l'esthétique adornienne au sein du monde Anglo-Saxon.

Les arts, pour Adorno, ont précisément cette capacité qui leur avait été refusée par Platon, comme nous l'avons vu : ils ne sont pas suspectés de créer des simulacres qui nous détournent de la contemplation des Idées ; assimilés à une « logique du même » platonicienne : ils sont au contraire pourvus de cette capacité à procéder à une critique de l'illusion, ce qui inclut l'illusion qu'ils sont à même d'engendrer. Mais, pour le philosophe, les œuvres d'art courent le risque de voir cette capacité annihilée, en tant que la rationalité vise à les réduire au silence ; et l'autonomie de la subjectivité (qu'on retrouve chez Kant avec la notion d'égo transcendantal, chez Hegel avec l'esprit absolu, ou encore chez Lukács dans la conscience de la classe prolétarienne) censée garantir l'existence des hommes, risque d'être absorbée par la dialectique de la domination. Aussi, l'art moderne, pour Adorno, doit se construire dans une forme de défiance à l'égard de la relation à la nature qui se trouve instrumentalisée, véritablement neutralisée au sein du stade avancé du capitalisme : l'art moderne est donc cette nécessaire illusion. Chez Adorno, et plus généralement chez les théoriciens de l'École de Francfort, la *mimèsis* est conséquemment valorisée ; son potentiel critique, sa capacité à résister à la rationalité instrumentale est défendue. Ceci étant, la possibilité que le comportement mimétique participe de la catastrophe, lorsqu'il se fait allié de cette raison instrumentale, n'est pas écarté. Dans la *Théorie Esthétique*, ce comportement mimétique est en revanche ce qui parvient à être préservé avec soin, en tant qu'il permet de recueillir ce que des siècles de civilisation dominée par la raison avaient confisqué aux hommes : il se fait réceptacle d'un contenu, de l'ensemble des tensions qui traversent la réalité empirique. Il permet, pour le dire avec Adorno, de retrouver le bonheur d'un monde perdu. Mais est-

ce à dire que la *mimèsis* adornienne est synonyme d'imitation ? Celle-ci semble en vérité plus complexe.

Le comportement mimétique ne se borne pas à imiter, rappelle Adorno : il ne se contente pas de copier une chose, mais vise davantage à se faire semblable à elle, il s'y assimile, en est contigu. Le terme d'imitation, que l'on retrouve chez lui formulé en allemand selon le mot *Nachahmung*, sous-entend par trop, nous dit Adorno, un rôle attribué au sujet, dont la seule activité en tant qu'individu ne suffit pas à être la source du sens qu'il trouve dans sa relation mimétique avec l'autre. Cette proximité, cette ressemblance, cette contiguïté se trouvent illustrées au mieux, pour Adorno, par le terme *anschiemgen*, qu'on peut traduire par « se blottir », « se nicher contre ». La *mimèsis* adornienne est donc ce qui est engagé dans un lutte contre la domination de la raison. Mais peut-elle être réduite à celle-ci ? Dans la *Théorie esthétique*, cette notion se voit en vérité définie plus précisément : la *mimèsis*, entendue comme l'affinité non conceptuelle d'une création subjective avec son altérité objective, permet de définir l'art comme une forme de connaissance, et donc comme une activité rationnelle. Et la persistance d'une *mimèsis* esthétique signifie, rappelle Adorno, que la rationalité (ici entendue comme un élément qui se trouve au service de l'humanité et du potentiel des hommes) n'a toujours pas été pleinement réalisée. Pour autant, opposée à la rationalité qu'elle est, la *mimèsis* n'est pas non plus réductible à un repli dans le magique, ou le superstitieux, ce qui constituerait une tendance régressive. Certes, celle-ci ménage un espace où l'art parvient — doit parvenir — à échapper à la domination (et c'est peut-être, nous le verrons, dans les phénomènes d'effrangement qu'il y parvient davantage), aux contraintes imposées par le monde administré. Elle devient « un petit monde indépendant, qui se meut dans son propre orbite¹³⁰ » comme le dirait Schlegel : un espace en rupture ontologique avec le monde réel. Mais elle ne signifie pas refuge dans une narcose freudienne ; ce qui y est protégé, mis à l'écart, enfermé dans l'ensemble de monades que constituent les œuvres ; ce qui est mis au travail et transformé, c'est un matériau sédimenté — qui, en tant qu'antithèse de l'empirie et de la domination, est historique. En outre, cette *mimèsis* participe des formes de connaissance non grammaticales, préservant le pouvoir cognitif de l'intuition qui s'oppose à la possibilité d'une assimilation conceptuelle. Ce statut est conquis au travers de la relation complexe que la *mimèsis* entretient avec l'expression, laquelle n'est en aucun cas réductible à un élément qui se contenterait de révéler la

¹³⁰ August Wilhelm von Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, Paris, J. J. Paschoud, 1814, page 408.

psychè de l'artiste. Elle est plutôt le signe, là encore, d'une résistance, une résistance « dissonante » vis-à-vis des impulsions de l'art affirmatif ; d'une forme de résistance qui se déploie sans en oublier les souffrances du passé sédimentées, ni celles de son époque : souffrance du sujet et de l'objet, de la nature et de l'homme. L'expression est intrinsèquement mimétique, rappelle Adorno. À cet égard, la *mimèsis* est absolument cruciale pour l'art moderne, s'il veut être cet art qui lutte contre la barbarie, contre son absorption dans l'industrie culturelle. Mais la *mimèsis*, à elle seule, argue Adorno, ne suffit pas à fonder l'expérience esthétique, elle doit se juxtaposer à ce qu'Adorno appelle « l'esprit » : elle lui est à la fois supérieure et inférieure, écrit-il, et celui-ci doit devenir principe de construction, d'élaboration formelle de l'œuvre. Mais, pour parvenir à sa fin, il doit être supérieur aux seules impulsions mimétiques : car c'est en tant qu'esprit que l'œuvre participe à la réalité empirique. Aussi l'œuvre est-elle un jeu de tensions, entre la *mimèsis*, l'esprit, la construction et l'expression — tensions qui doivent être préservées. En ce sens, elle équivaut à une négation dialectique de la relation à son extériorité. Et elle se trouve toujours dans un équilibre très précaire, dans la mesure où la rationalité instrumentale lui fait courir le risque de voir l'esprit et la construction dominer l'expression et la *mimèsis*. Cet équilibre, l'art moderne se doit de le maintenir, jusque et y compris dans les phénomènes d'effrangement. Et peut-être même davantage avec ceux-ci.

1.2.5 *Verfransung* et œuvre d'art total

Adorno considère que la tendance à l'effrangement est essentiellement due à des manifestations inhérentes aux différents arts eux-mêmes ; qu'elle est engendrée, en d'autres termes, par une logique immanente aux genres. On l'a vu, la dislocation des lignes de démarcation des arts n'est aucunement le fruit d'une rupture brutale, d'une volonté de rompre avec le respect des normes et des conventions de genres spécifiques qui serait imputable au projet que se serait fixé, soudainement, une génération d'artistes. Cette reddition progressive, pour le dire en termes greenbergiens, est bien processuelle, et interne à la logique individuelle de développement de chaque genre spécifique — même si l'abandon progressif de tout matériau contraignant pour la forme, même si ce moment nominaliste — alors généralisé — se retrouve de manière identique dans chaque art.

Pour ces raisons, ce qui se joue alors, pour Adorno, diffère radicalement de ce qui fut au cœur des aspirations des Romantiques et du projet de *Gesamtkunstwerk*. En ce sens, une dissolution des limites entre les différents arts n'équivaut pas à une synthèse des arts. S'il est indéniable qu'on trouve une résonance de ce vieux rêve de synthèse, cher à Wagner, dans certaines pratiques des années soixante, de manière générale, cependant, les artistes eux-mêmes ne conçoivent pas ce rejet du matériau comme une étape conduisant vers une fusion des arts — cette distance fondamentale suffit, à elle seule, à marquer une nette différence entre le changement de paradigme qui se joue au milieu des années soixante, et le projet de *Gesamtkunstwerk*, plus vieux d'un siècle. Adorno fournit d'autres éléments pour penser ce qui sépare ces deux tendances : l'idée d'une fusion des arts implique en effet selon lui, une fausse unité — fausse au regard de la situation historique, mais aussi hautement problématique dans la mesure où cette fausse unité, dans sa forme actuelle, a toujours été entreprise par l'assujettissement des moyens de représentation en jeu. Dans toute tentative de synthèse des arts — utopie abstraite — l'assujettissement d'un art par un autre, la présence simultanée de plusieurs arts à la fois, la répétition d'un art par un autre ou encore le manque de fonction attribué aux uns et aux autres ont pour conséquence de faire déchoir toute tentative de fusion en *confusion* : les arts se gênent, s'emmêlent, et finissent par perdre leur capacité expressive. On sait que la pensée musicale d'Adorno s'arc-boute sur un rapport critique à l'œuvre de Wagner. Les problèmes précédemment évoqués avaient déjà été soulevés, plusieurs années auparavant, dans son *Essai sur Wagner*¹⁵¹ :

En effet, dans l'expérience contingente de l'existence bourgeoise individuelle, les organes isolés des sens n'accordent pas de totalité, pas de monde unanime en lui-même et d'une substance garantie ; il est douteux que pareille unité du monde sensible ait jamais existé, laquelle pourtant se voit renvoyée à la conscience désillusionnée de Wagner. Disparates dans leur évolution, les organes finissent par se trouver loin les uns des autres, conséquence de l'objectivation croissante de la réalité aussi bien que de la division du travail, laquelle non seulement sépare les hommes les uns des autres, mais divise encore une fois chaque individu en lui-même. C'est pourquoi le drame musical échoue à assigner à chaque moyen mis en œuvre des fonctions significatives, il est la forme de la fausse identité. Musique, scène, et paroles sont intégrées du seul fait que l'auteur — le mot Dichterkomponist (poète-compositeur) désigne assez bien le monstrueux de la situation — les traite comme si toutes convergeaient dans une même identité. Mais, par là, il les viole et défigure le tout, lequel devient tautologie, surdétermination permanente. La musique répète ce que disent déjà les paroles, et plus elle se met au premier plan, plus elle est superflue par rapport au sens qu'elle doit exprimer. Mais cela touche l'intégrité musicale elle-même. En voulant emboîter les deux

¹⁵¹ Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. de l'allemand par Hans. Hildebrand et Alex. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1993.

*modes d'expression l'un dans l'autre, il lèse l'unité de la trame de composition.[...] Plus les arts divergents se rapprochent les uns des autres, plus la volonté dramatique musicale vise l'abolition de leurs différences et plus ils se gênent mutuellement*¹⁵².

On sait aussi à quel point la pensée d'Adorno s'arc-boute sur une pensée de l'histoire, et dans quelle mesure l'arrière-plan social, politique, hérité de sa philosophie, est indissociable de son discours sur l'art et les œuvres. L'extrait qui précède a en outre pour vertu d'introduire la notion de division de travail, qui semble alors étroitement liée à l'argumentaire adornien sur les rapports qu'entretiennent les arts entre eux.

Ce lien entre la problématique de la division du travail et les hypothèses de *L'art et les arts* — souvenons-nous des « forces historiques » dont parle l'auteur —, n'a semble-t-il pas fait l'objet d'une véritable investigation. Il est vrai que les écrits tardifs d'Adorno, et en particulier *L'art et les arts*, sont pour l'auteur l'occasion de remettre au travail des questions qui l'ont longtemps préoccupé — Jean Lauxerois l'a notamment rappelé dans un ouvrage intitulé *De l'art à l'œuvre, petit manifeste pour une politique de l'œuvre*¹⁵³ ; il est indéniable que dans sa dernière esthétique, Adorno se montre sensiblement plus ouvert que dans ses écrits antérieurs, délaissant l'idée d'un « progrès du matériau » dans son analyse des avant-gardes musicales des années cinquante et soixante — cet aspect de l'esthétique d'Adorno a fait l'objet d'une analyse précise par Anne Boissière, dans son ouvrage *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Néanmoins, il faut aussi retenir que la théorie adornienne est tout à la fois marquée par une certaine continuité, qui se construit au regard d'une philosophie de l'histoire. Sujette à nombre de glissements, d'ajustements, de reprises de problématiques ouvertes de longue main, son esthétique ne fait pas à proprement parler l'objet d'une véritable révision : jamais en effet le lien qui l'unit à l'arrière-plan politique et historique — négatif — de la *Dialectique de la raison* ne se rompt — et ce lien revêt une importance capitale. Une part importante des relectures d'Adorno entendent en effet « sauver » son esthétique, en la séparant de cet arrière-plan, dans la mesure où il interdirait toute possibilité d'une *praxis* transformatrice, toute réconciliation avec les sciences sociales : c'est, ici et là, l'idée d'une impertinence d'Adorno pour penser notre monde actuel qui, *in fine*, est défendue. Dans le cadre de notre étude, il serait inutile d'en faire une liste exhaustive. Gilles Moutot est l'auteur

¹⁵² *Ibid.*, pp. 137-140.

¹⁵³ Jean Lauxerois, *De l'art à l'œuvre, petit manifeste pour une politique de l'œuvre*, Paris ; Montréal, l'Harmattan, 1999.

d'un récent article qui entend faire la lumière sur les risques auxquels s'exposent de telles relectures, à l'aune de l'analyse d'un article de Norbert Boltz et Michael Hirsch, publié dans *Adorno, Die Möglichkeit des Unmöglichen* : Norbert Bolz y reprend une tendance lancée par Habermas, laquelle tend à

*Couper en deux la philosophie d'Adorno, lequel aurait été d'autant plus conduit à surdéterminer l'importance du déchiffrement de la « teneur de vérité » des œuvres, (en particulier d'avant-garde) que la critique autoréférentielle de la rationalité orchestrée par la Dialectique de la Raison aurait, dans le champ de la théorie de la connaissance, rendue aporétique l'idée même d'une relation du jugement à la vérité.*¹³⁴

C'est, chez Bolz, tout le pan sociologique de la théorie adornienne qui est considéré comme caduc, caducité qui le conduit à opérer un découpage de la pensée adornienne, où l'aspect cognitif de la pensée de l'auteur est rejeté pour que ne soit conservée que son esthétique. Gilles Moutot nous rappelle qu'il faut au contraire envisager la dialectique négative comme une méthode qui permet de penser, de

*critiquer les prétendues évidences épistémologiques qui — comme Adorno en fait grief à Popper dans l'Introduction à la controverse sur le positivisme dans les sciences sociales — préforment idéologiquement le champ et les types d'opérations assignées à la théorie[...] L'enjeu ne consiste alors nullement à opposer un tel modèle quelque expérience unilatéralement « esthétique » du monde social : bien plutôt s'agit-il de mesurer ce qu'il en coûte à la connaissance de se fermer à toute expérience « esthétique » ou « subjective » — et sans doute le sens de ces termes est-il lui-même à interroger*¹³⁵.

C'est cette même dialectique négative, qui, encore une fois, permet de comprendre la position adornienne vis-à-vis d'un effrangement des arts, comme nous allons le voir.

¹³⁴ Gilles Moutot, « Adorno et le mythe du donné, connaissance, expérience, société », in *Philosophie* n° 113, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 59.

¹³⁵ *Idem.*

Chapitre 3— L’effrangement des arts, ou la dialectique de la raison à l’arrêt

1.3.1 Système des Beaux-Arts, *Verfransung* et division du travail

1.3.1.1 Force des mouvements historiques : *Théorie Esthétique* et dialectique de la Raison

Rebentisch et Eichel semblent forcer l’interprétation d’Adorno, en ce sens qu’elles font de sa pensée un outil qui permet d’envisager l’effondrement des limites entre les arts comme une conquête, une victoire remportée par les artistes, le fruit d’une logique qu’Adorno lui-même n’aurait pas reniée. On ne peut pas faire d’Adorno — eu égard à son engagement pour une différence des arts et bien qu’il ait révisé sa position relative à un progrès du matériau — le prescripteur d’une forme d’*art in general* qui nous autorise à envisager le changement de paradigme qui s’opère par le biais des pratiques des années 1960, comme la victoire du générique sur un système archaïque restreignant les artistes dans leur expression. Mais si Adorno n’est pour ainsi dire en aucun cas « kosuthien », rien n’interdit non plus de penser que l’auteur a parfaitement compris que les phénomènes d’effrangement qu’il décrit n’en constituent pas moins une forme de libération vis-à-vis du système des Beaux-Arts, responsable d’une domination de l’homme sur l’homme — en ce sens qu’il entendait décider de la légitimité des uns et des autres pour la pratique des arts spécifiques. Si, chez Adorno, les arts ne contiennent pas vraiment, en eux-mêmes, leur « devenir-intermédial », l’idée que la dislocation des frontières entre les arts est contenue, comme en germe, dans les motivations qui sont à l’origine de la naissance des avant-gardes semble pouvoir être défendue.

En ce sens, l’hypothèse ici formulée défend l’idée que la modernité contenait son devenir postmoderne — en d’autres termes, qu’elle a bien inventé *l’Art in General*, pour répondre à la question posée par Thierry de Duve ; conclusion logique d’une dissolution des frontières entre les arts qui s’est opérée, depuis le Salon des Refusés jusqu’aux années 1960, sur près de cents ans. Mais qu’est-ce qui, au juste, est contenu comme « en germe » dans les motivations qui ont engendré la naissance des avant-gardes ? À cela, ni de Duve, ni Adorno ne semblent répondre clairement. Pour saisir ce qui se joue dans l’idée d’une dissolution latente des frontières entre les arts — pour comprendre dans

quelle mesure « ce qui abat les bornes des différents arts est mis en mouvement par des forces de l'histoire qui sont éveillées à l'intérieur des limites pour les submerger par la suite¹³⁶ », il faut peut-être se souvenir que toute la pensée d'Adorno, et *a fortiori* la *Théorie esthétique*, s'arc-boute sur une pensée de l'histoire indissociable de toute considération esthétique ; il est nécessaire de relire la pièce majeure de sa théorie de l'art — et, plus généralement, tous les écrits adorniens sur l'art et les œuvres — en gardant à l'esprit l'arrière-plan négatif hérité de la *Dialectique de la Raison*. En effet, comme nous l'avons vu, l'esthétique d'Adorno ne peut en aucun cas être séparée de cette base socio-historique.

Sous cet angle, il semble que dans cette tendance à l'effrangement, nous pouvons voir, par le prisme de la conception adornienne de l'art et de l'histoire, une forme de protestation contre la civilisation, et plus particulièrement contre les classifications et découpages qu'opère le monde administré — classification que l'on retrouve en art dans cette séparation des arts auxquels correspondent des métiers, des normes et des conventions spécifiques que tout artiste se doit d'apprendre et de respecter. Protestation, aussi, contre les ordres imposés par la Raison, qui, dans ce cas précis, passent par la pièce maîtresse dudit système : le jury des Salons. L'art reste donc le royaume d'une utopie, inenvisageable dans les autres sphères de la société. L'art est peut-être le lieu où la suppression de la division du travail est possible. C'est probablement l'une des raisons pour laquelle Adorno refuse de condamner, contrairement à un certain nombre de ses contemporains, l'ensemble des pratiques artistiques qui voient le jour sous ses yeux. On sait que dans la *Dialectique de la Raison*, Adorno évoque une accélération du processus de civilisation de la société et une rationalité instrumentale sans cesse plus puissante, qui s'accompagne d'une division du travail accrue, et dont on retrouve logiquement le pendant dans le domaine de l'art — Eichel l'avait déjà remarqué dans un article intitulé «Entre avant-garde et agonie. Actualité de la dernière esthétique d'Adorno.¹³⁷ » On l'a vu, la *Verfransung* et la dislocation totale des limites entre les arts n'équivalent certes pas, comme le suggèrent Rebentisch et Eichel, à une véritable révolution, à tout le moins une révolution opérée de manière consciente par les artistes, théorisée comme telle, impensable dans la société, mais permise dans le domaine de l'art. Contrairement à Kosuth ou Kaprow, Adorno accepte difficilement — ou à tout le moins ne prescrit en

¹³⁶ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, retranscription de la version française de la conférence donnée à Genève, disponible sur http://www.le-terrier.net/adorno/art_conf.htm

¹³⁷ Christine Eichel, «Entre avant-garde et agonie. Actualité de la dernière esthétique d'Adorno», in *Rue Descartes n° 25 : Actualités d'Adorno*, Paris, PUF, 1999, pp. 99-110

aucun cas — le changement paradigmatique qui trouve une visibilité dans certaines œuvres des années soixante. Cependant, cette dissolution des frontières entre les arts peut être envisagée comme une échappée — fût-elle temporaire— hors de la dialectique de la Raison et de la domination de la nature : une suspension de ce processus dialectique, un moment de liberté autorisée par la mort du système des Beaux-Arts. Libérés des contraintes spécifiques aux genres, les artistes « tout court », comme le dirait Kaprow, ne sont plus soumis à une forme de domination nouvelle imposée par l'adoption de règles rigides, de nouveaux ismes dont le rôle serait de pallier une forme de confusion. Cette idée semble d'ores et déjà esquissée par Adorno : « quand la tendance du progrès atteint un extrême, écrit-il, elle subit une amputation dialectique en une réalité archo-ancienne, abruptement opposée à la domination progressive de la nature.¹³⁸ » La question du rapport entre la division du travail et l'effrangement des genres semble, si on la lit entre les lignes, sous-tendre toute la conférence adornienne ; à ce titre, elle mérite qu'on s'y attarde.

1.3.1.2 La division technique du travail, de Platon à Marcuse

Dès Platon, le besoin que les activités humaines soient divisées, spécifiées en fonction d'un principe qui est celui d'une division du travail est défendue ; elle est alors considérée comme l'élément essentiel, fondateur de toute cité, et *a fortiori* du projet platonicien de cité idéale. Mais elle reste cependant éloignée de la définition moderne qu'en a notamment donné Adam Smith, comme le rappelle Émile Durkheim (dont Adorno pointera les erreurs), et prend surtout les traits d'une répartition sociale des différents métiers dont la fin est morale — elle est d'ailleurs intégrée, chez Platon, à une réflexion sur la justice qui est au cœur de son dialogue avec Adimante dès le début du livre II de *La République*. Elle ne fait conséquemment nullement l'objet d'une critique telle qu'on la retrouve formulée par Marx ou Marcuse (et, bien sûr, chez Adorno), ni n'est à l'origine d'inquiétudes, comme c'est le cas chez Hegel. L'expression ne fait certes pas partie du vocabulaire platonicien, mais c'est toutefois bien la nécessité d'une division technique et sociale du travail que l'on retrouve dans le célèbre dialogue :

¹³⁸ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften, op.cit.*, p. 34.

- Or, selon moi, repris-je, la cité se forme parce que chacun d'entre nous se trouve dans la situation de ne pas se suffire à lui-même, mais au contraire de manquer à beaucoup de choses. Y a-t-il, selon toi, une autre cause à la fondation d'une cité ?

- Aucune, dit-il.

- Dès lors, un homme recourt à un autre pour un besoin particulier, puis à une autre fonction de tel autre besoin, et parce qu'ils manquent d'une multitude de choses, les hommes se rassemblent nombreux au sein d'une même fondation, s'associant pour s'entraider. C'est bien à cette société que nous avons donné le nom de cité, n'est-ce pas ?

- [...]

- Mais alors, faut-il que chacun d'entre nous offre le service de son propre travail, le mettant en commun à la disposition de tous les autres, [...] et qu'au lieu de chercher à mettre en commun les choses qu'il possède, il exerce sa propre activité par lui-même et pour lui seul ? [...] De fait, moi aussi, pendant que tu parles, je réfléchis au fait que chacun de nous, au point de départ, ne s'est développé naturellement de manière tout à fait semblable, mais que la nature nous a différenciés, chacun s'ordonnant à une activité différente [...] Le résultat et que les biens seront [...] de meilleure qualité et produits plus facilement si chacun ne s'occupe que d'une chose selon ses dispositions naturelles et au moment opportun, et qu'il lui soit loisible de ne pas s'occuper des travaux des autres¹³⁹.

Dans ce passage (jusqu'au 370 e), Platon défend donc l'idée d'une multiplicité des besoins, à laquelle correspond une répartition naturelle des tâches au sein de la cité. Ce n'est rien de moins que la généalogie de la fondation de celle-ci que Platon esquisse ici ; il rappelle, en soumettant ses hypothèses à Adimante selon sa méthode habituelle, les fondements nécessaires à sa mise en place — et, partant, développe une argumentation visant à établir les différents éléments de la structure qui doit être la sienne. L'enjeu est alors de définir le nombre de citoyens nécessaires pour peupler cette cité (« la cité réduite aux nécessités les plus élémentaires serait donc formée de quatre ou cinq hommes [...] il faut donc, Adimante, des citoyens en plus grand nombre que les quatre occupés aux tâches dont nous avons parlé¹⁴⁰ »), ainsi que le rapport qu'ils sont supposés entretenir les uns envers les autres (« Mais quand un homme échange avec un autre [...], c'est toujours à la pensée que cela est mieux pour lui ?¹⁴¹ »). Il apparaît alors que la structure de la société est étroitement liée à la nature des hommes qui la composent. Cette généalogie platonicienne met donc au jour l'origine de la fondation d'une cité — le fait que les hommes ne peuvent se suffire à eux-mêmes

¹³⁹ Platon, *La République*, trad. du grec par Georges Leroux, deuxième édition corrigée, Paris, Garnier Flammarion, 2004, pp. 137-140.

¹⁴⁰ *ibid.*, pp. 138-140.

¹⁴¹ *ibid.*, p. 138.

— et en rappelle la condition minimale : celle de subvenir au besoin de tous les citoyens ; l'origine de la cité est donc, on le voit, naturelle, puisque ce sont en effet ces besoins singuliers qui ont contraint les hommes à s'assembler. Dans la suite du texte, Platon établit donc le lien entre un ensemble de besoins spécifiques et la spécificité des activités qui y correspondent logiquement. Ce qui fonde et structure la société telle que Platon la conçoit (à la fois historiquement, et idéalement, et il fait en sorte que ces deux visions coïncident), c'est donc bien, explique le philosophe, une organisation des individus en division du travail. La société se forme en effet en raison des insuffisances de ses citoyens, et, en retour, en divise les diverses activités, spécifie la tâche que les uns et les autres auront à remplir. Mais cette insuffisance, propre à chacun, n'est pas l'unique raison de la formation de la cité, on le voit : c'est aussi parce que la nature a doté les hommes de qualités et d'aptitudes différentes — en ce sens, cité et division du travail s'ancrent donc bien dans des causes qui sont naturelles : « chacun de nous, au point de départ, ne s'est pas développé naturellement de manière tout à fait semblable, mais que la nature nous a différenciés, chacun s'adonnant à une activité différente. N'est-ce pas ton avis ?¹⁴² » On remarque toutefois qu'au sein de ce passage, Platon n'évoque jamais la responsabilité d'un seul homme dans cette division du travail, il n'est jamais question d'un individu ou groupe d'individus à qui reviendraient le rôle (ou qui se seraient attribués ce rôle) de définir la limite du travail que chacun doit effectuer. Sur ce point, cela limite la comparaison qui peut être établie entre la division du travail telle qu'elle est défendue par Platon dans *La République* et la division de l'art en différents arts au sein du système des Beaux-Arts — système au sein duquel les membres du jury des Salons successifs endossent au contraire un rôle de « diviseurs du travail », en fixant un ensemble de règles techniques et esthétiques à respecter pour chacun des genres, garantissant les conditions minimales pour qu'un individu puisse accéder aux différentes professions de l'art — peintre, sculpteur, etc. La division du travail, défendue pour des raisons de rentabilité et de dispositions naturelles des individus, n'a ici aucun caractère de pénibilité ; jamais elle n'est perçue comme aliénante. Elle semble préfigurer les éléments de défense de la division du travail qu'on retrouve chez Rousseau, qui, lui aussi, met l'accent sur ces deux éléments essentiels que constituent rentabilité et dispositions innées pour une activité précise :

¹⁴² *ibid.*, p. 139.

Supposons dix hommes, dont chacun a dix sortes de besoins. Il faut que chacun, pour son nécessaire, s'applique à dix sortes de travaux ; mais, vu la différence de génie et de talent, l'un réussira moins à quelqu'un de ces travaux, l'autre à un autre. Tous, propres à diverses choses, feront les mêmes, et seront mal servis. Formons une société de ces dix hommes, et que chacun s'applique, pour lui seul et pour les neuf autres, au genre d'occupation qui lui convient le mieux ; chacun profitera des talents des autres comme si lui seul les avait tous ; chacun perfectionnera le sien par un continuel exercice ; et il arrivera que tous les dix, parfaitement bien pourvus, auront encore du surabondant pour d'autres¹⁴⁵.

Si la description d'échanges avantageux pour les deux parties rappelle les hypothèses smithiennes, la défense rousseauiste de la division du travail n'est toutefois pas sans poser un certain nombre de problèmes et reste — comme l'a notamment rappelé Claire Pignol¹⁴⁴ — relativement ambiguë eu égard à son rejet de l'argent et à sa méfiance à l'égard de l'échange marchand.

Toute l'ambiguïté de la division du travail et sa dimension problématique seront relevées par Adam Smith, qui opère une distinction entre la nécessité d'une séparation sociale des métiers et une réelle division du travail. Aussi, chez Platon, c'est bien la première qui est mise en avant, en tant qu'elle est la réponse à un nombre de besoins importants pour chaque individu de la cité, et l'impossibilité qui est la leur d'y pourvoir seuls. Les mêmes arguments sont par ailleurs repris par Aristote dans *L'éthique à Nicomaque*. À cet égard, la notion de division du travail n'est pas réellement présente, au sens moderne du terme, chez les Grecs, ni conçue véritablement en termes de cohésion sociale : sa fin, nous l'avons vu, est morale, ce qui justifie qu'elle soit pleinement intégrée à la réflexion platonicienne sur la justice. C'est bien Adam Smith qui, dans *La richesse des nations*¹⁴⁵ la théorise dans le sens où nous l'entendons encore aujourd'hui — avec le célèbre exemple de la fabrique d'épingles inspiré d'un article de *l'Encyclopédie* — dans le sens d'une division technique et organisationnelle du travail dont les avantages sont dans un premier temps mis en exergue : elle permet en effet non seulement une augmentation

¹⁴³ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Eimery, 1810-1820, p. 1756.

¹⁴⁴ « 1. Sur la relation entre division du travail et bien-être, l'apparente proximité de certaines affirmations de Rousseau — sur les avantages de la division du travail — avec le discours de la théorie économique, ainsi que leur commune référence à Robison comme norme du raisonnement économique, contraste avec le refus de l'échange toujours affirmé par Rousseau et avec son rejet des discours « économistes ». [...] 2. Le second paradoxe, qui concerne le rapport entre division du travail et inégalités, vient de la coexistence dans l'œuvre de Rousseau d'une dénonciation des inégalités de la société marchande [...] et d'une défiance envers ce qu'on nommerait aujourd'hui la « mobilité sociale ». Claire Pignol, « Rousseau et la division du travail : de Robison à l'agent économique », *Cahiers d'économie politique* n°53, pp. 56-57.

¹⁴⁵ Adam Smith, *La richesse des nations*, trad. de l'anglais par Germain Garnier, Paris, GF-Flammarion, 1991.

des richesses, mais aussi d'améliorer la qualité des productions. Que les activités soient spécifiques constitue la condition *sine qua non* de la compétence des uns et des autres, spécificités que l'on retrouvera dans le domaine de l'art jusqu'à ce que la suppression du jury en 1884 et la naissance du Salon des Indépendants. La compétence ne peut être acquise, selon Smith, uniquement par celui qui s'adonne à une seule activité, à l'exclusion de toute autre. Même si l'exigence platonicienne est différente, la critique du philosophe à l'égard de ceux qui revendiquaient la maîtrise de plusieurs techniques est décisive — et concerne chez Platon les sophistes. La séparation des métiers est d'une part établie en fonction des aptitudes individuelles de chacun, d'autre part c'est elle qui garantit l'habileté de ceux qui produisent les biens échangés dans la société. La notion de savoir-faire est donc centrale, et celui-ci s'acquiert par une pratique régulière visant à améliorer sans cesse les capacités de l'individu qui le détient et la qualité des produits dont il est à l'origine. Mais il semble que les bienfaits de la division du travail ont été surestimés par Smith, qu'il s'agisse des conditions de production — cadence de travail, salaire des producteurs eu égard à la valeur marchande des biens produits etc., mais aussi des capacités à maîtriser les différentes activités. En outre, il n'est pas fait mention de la domination qu'exerce ceux qui détiennent les moyens de production et de l'aliénation qui en résulte — et par extension, de celle qu'exercent les membres des jurys qui délimitent les règles technico-esthétiques inhérentes à l'art et aux divers arts qui le divisent en suivant le modèle plus général de la société. Toutefois, dès Smith, les inconvénients de la division du travail sont relevés, en tant qu'ils conduisent à un abrutissement, mais aussi parce qu'une trop grande parcellisation des tâches va à l'encontre de l'idée d'habileté et entraîne une perte du métier.

1.3.2 L'effrangement des arts à l'aune de la *Dialectique de la raison*

Pour cette minuscule promesse de bonheur qui ne se perd pas en consolations, il a certes fallu payer un prix élevé : aller jusqu'au bout de l'articulation jusqu'à perdre tout contact avec le monde. Il faut dénoncer tout engagement en faveur du monde pour satisfaire à l'idée de l'œuvre engagée.

—T. W Adorno

On retrouve la notion de division du travail abordée dès les premières pages du chapitre intitulé « Le concept d'Aufklärung » de *La dialectique de la raison*, dans lequel Adorno explique que celle-ci ne concerne désormais plus seulement la science et la poésie, mais qu'elle a désormais gagné le domaine du langage. L'auteur y critique vivement l'idée d'une division du travail comme vecteur d'une forme de solidarité qui définirait les rapports sociaux, en commençant par rappeler l'erreur d'Émile Durkheim : « il faut préciser, écrit-il, que ce caractère social des catégories du penser n'est pas, comme l'enseigne Durkheim, l'expression de la solidarité sociale, mais qu'il atteste l'unité inextricable de la société et de la domination.¹⁴⁶ » Elle est au contraire décrite comme un élément visant à assurer, à perpétuer la domination des uns sur les autres — comme ce qui, en somme, lie société et domination :

La division du travail à laquelle tend la domination sert à l'autoconservation du groupe dominé. Mais de ce fait, le groupe comme totalité, l'activité de la raison qui lui est immanente, entraînent nécessairement la réalisation du particulier. Pour l'individu, la domination incarne l'universel, la raison dans la réalité. Le pouvoir de tous les membres de la société qui en tant que tels n'ont pas d'autre issue, conflue, par la division du travail qui leur est imposée, dans la réalisation de la totalité, dont la rationalité se trouve elle-même multipliée. Ce qui advient à tous du fait de quelques-uns s'accomplit toujours comme domination des individus par le plus grand nombre : l'oppression sociale a toujours le caractère d'une oppression exercée par une collectivité¹⁴⁷.

Dans les écrits adorniens, et notamment celui qu'il consacre à l'effrangement des arts, tel qu'il a été forgé séculairement par la division traditionnelle au sein de la pratique artistique (un ordre collectif visant notamment à classer et contrôler les productions), la

¹⁴⁶ Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 38-39.

dissolution des genres artistiques semble étroitement liée à l'histoire, concept-clef de la philosophie adornienne, sur lequel ne cesse de s'arc-bouter son esthétique. À cet égard, la division de l'art en arts renvoie indéniablement, chez le philosophe, à un contexte socio-historique déterminé. L'évolution des genres artistiques est le résultat d'un processus historique — d'un mouvement de forces historiques qui sont nées à l'intérieur des genres spécifiques jusqu'à rendre leurs frontières poreuses — dont l'origine est à trouver dans le concept d'*Aufklärung* et dans la domination rationnelle de la nature ; processus au sein duquel l'homme cherche à dompter le monde.

La rationalité, atrophiée par la pression exercée par la civilisation, devient un instrument d'assujettissement. À ce titre, les divers genres semblent apparaître comme le fruit de la dialectique de la raison, outil d'aliénation de la société. Cette hypothèse est formulée dans *La Dialectique de la raison*. La séparation de la science et de la poésie trouve ainsi logiquement un écho dans l'art divisé en « son, image, mot » au sein des différents genres :

Avec la nette séparation de la science et de la poésie, la division du travail, qui déjà en résultait, s'est étendue au langage. Pour la science, le mot est un signe ; en tant que son, image, mot proprement dit, il est réparti dans les différents arts sans que l'addition de ceux-ci permettent de le restituer par une synesthésie ou un art englobant tous les aspects de la vie. En tant que système de signes, le langage doit déchoir en stratégie ; pour connaître la nature, il doit renoncer à lui ressembler. En tant qu'image, il doit se résigner à n'être qu'un reflet ; afin d'être entièrement naturel, il doit renoncer à connaître la nature. Avec le progrès de la Raison, seules les œuvres d'art authentiques ont réussi à éviter la simple imitation de ce qui existe déjà. L'antithèse établie couramment entre l'art et la science, qui les sépare en secteurs culturels pour les rendre exploitables comme tels, les confond finalement, en vertu de leurs propres tendances qui s'opposent¹⁴⁸.

Et cette unité perdue ne peut être retrouvée ni par la synesthésie, ni par un projet d'œuvre d'art total, car l'unité de l'art, chez Adorno, se conquiert via la pluralité des arts.

En revanche, en tant qu'antithèse de l'empirie, l'art est un. Son essence dialectique réside en ceci : il n'accomplit son mouvement vers l'unité qu'en traversant la pluralité. Sinon, ce mouvement resterait abstrait et impuissant. Le rapport de l'art à la strate empirique est essentiel à l'art lui-même. S'il l'outrepasse, ce qu'il tient pour son esprit lui reste extérieur, comme la première matière venue ; ce n'est qu'au cœur de la strate empirique que l'esprit prend teneur. La constellation que forment l'art et les arts habite l'art lui-même¹⁴⁹.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁹ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op cit., p. 23.

Anne Boissière a fort justement noté, on l'a vu, que l'unité de l'art est, pour Adorno, rendue possible par cet affranchissement des genres vis-à-vis de leurs matériaux respectifs. L'effrangement des arts tend à affaiblir, à rendre poreuses les limites qui séparent les genres — voire à en provoquer une véritable dislocation. Car c'est bien l'idée d'une *dislocation*, c'est-à-dire d'une disjonction violente, qui est ajoutée à la version française de la conférence adornienne : « Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les divers arts se fluidifient et s'interpénètrent, ou, pour dire mieux, leurs lignes de démarcation se dissolvent et s'effilochent, *leurs limites se disloquent* (nous soulignons).¹⁵⁰ » Il est difficile de savoir si ce choix est imputable à des questions relatives à la traduction, ou s'il marque une volonté d'Adorno de souligner l'ampleur, la soudaineté et la violence de cet effondrement des frontières historiques qui délimitent les différents genres. Reste que, quel que soit le nom qu'on décide de lui donner, cette dissolution tend à remettre sérieusement en question les délimitations qui ont été forgées par la dépendance de l'histoire à la rationalité. Voire à les abolir, dès lors qu'on considère que l'ère de l'art dit « générique » autorise non seulement les artistes à visiter d'autres arts, mais leur permet surtout de ne respecter aucune règle technico-esthétique. L'effrangement des arts est le signe de la réapparition possible d'une unité de l'art qui semblait perdue pour toujours aux yeux d'Adorno. Unité impossible à regagner par le *Gesamtkunstwerk*, on l'a vu, l'effrangement, qui s'en distingue, est accueilli avec davantage de bienveillance : en effet, il n'est pas question, avec la *Verfransung*, de fusionner des éléments hétérogènes (musique, peinture, théâtre...), en d'autres termes de « forcer » une fusion des arts par le biais de concepts *a priori*, d'une doctrine visant à les unifier. Il s'agit au contraire d'un développement, d'une logique immanente propre aux genres, plus instinctive qu'un nouvel isme qui serait synonyme d'une réactivation de la domination rationnelle et contraindrait à nouveau les hommes dans leurs tâches ; plus transgressive ; sans conscience nécessaire d'aller vers l'altérité — ce qui peut être le cas, on l'a vu, notamment avec l'opération disjonctive à laquelle se livrent les objets spécifiques juddiens, ou encore, selon des modalités tout à fait différentes, chez Kaprow. L'effrangement des arts, redéfinissant le concept de *mimèsis*, se présente comme une promesse de bonheur, la promesse d'un monde (artistique) autre où le processus de domination serait suspendu, à l'arrêt : une sphère autonome qui porterait atteinte à la rigidité de la civilisation. La division du travail y serait brisée par la porosité des genres

¹⁵⁰ *idem*.

artistiques qui semblent alors « se réjouir d'une sorte de promiscuité, qui transgresse les tabous civilisés¹⁵¹ », dans un geste quasi anarchique dont la visée serait de mettre — presque inconsciemment — à mal la rigidité d'une civilisation aliénée dans la division du travail. Les arts s'efforcent par conséquent d'aller vers leur « généralisation concrète », nous dit Adorno, « vers une idée de l'art, tout simplement¹⁵² », généralisation des genres qui vient d'eux-mêmes, de manière immanente. Ce qui, là encore, le distingue du projet wagnérien. On l'a vu, la pensée tardive d'Adorno connaît une réorientation décisive, ce qu'a rappelé Jean Lauxerois à juste titre. Les racines de cette réévaluation sont à chercher dans la réflexion adornienne sur la philosophie de l'histoire. Même si — à première vue à tout le moins — la défense des phénomènes d'effrangement en tant que nécessité historique, conséquence logique de l'évolution des arts, ne se situe pas dans directement dans la continuité de l'esthétique adornienne.

À cet égard, on se souvient des reproches adressés à Stravinsky quelques années plus tôt, dans la *Philosophie de la nouvelle musique*. Adorno y pointe la faiblesse de la musique du compositeur, laquelle résiderait dans son incapacité à tenir compte des progrès du matériau — vis-à-vis duquel il aurait adopté des procédures compositionnelles jugées régressives au profit d'une « spatialisation » de sa musique, véritablement *parasitée* par la peinture. Mais une fois le critère du progrès du matériau jugé obsolète comme outil d'évaluation des œuvres (de leur « teneur de vérité »), cette critique de Stravinsky est logiquement révisée par Adorno : la « pseudomorphose » de sa musique d'après la peinture est envisagée comme un développement historique, comme une étape du « processus de convergence ». D'abord rejetée parce qu'elle est la marque d'un manque d'autonomie du musical, cette pseudomorphose trouve par la suite grâce aux yeux d'Adorno. L'idée d'un geste compositionnel non issu d'un processus historique est conséquemment rejetée, et ce mouvement vers la peinture désormais pensé dialectiquement. Dans ce cas (il faut se souvenir qu'Adorno rejette la simple imitation d'un art par un autre), la convergence résulte du fait que les arts cherchent à se distinguer les uns des autres. Et Adorno a bien compris, on l'a vu, que les phénomènes d'effrangement touchent tous les arts, et *a fortiori* la peinture dont on verra qu'elle est le médium par lequel s'est joué le passage des Beaux-Arts à l'art. L'exemple de la peinture de Bernard Schultze est à ce titre bien choisi, même s'il paraît daté : ce qui pousse le

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵² *Ibid.*, p. 52.

peintre vers la troisième dimension, n'est autre que la volonté de pallier la fin de la peinture perspectiviste sans chercher à créer un nouvel espace illusionniste. On a vu comment s'opérait cette tendance chez Newman, nous reviendrons sur les modalités de passage à la troisième dimension chez Judd ; mais il faut aussi noter que celle-ci est déjà décelable chez certains artistes modernes — et notamment chez Mondrian ou Matisse, qui, chacun à sa façon, poussent la peinture vers l'architecture, comme le rappelle notamment Yve-Alain Bois dans un article intitulé « Exposition : Esthétique de la distraction, espace de démonstration. ¹⁵³ » L'auteur note en effet que *La danse* de Matisse est probablement la première œuvre qui ait été spécifiquement créée pour un site en particulier, et cela à deux niveaux : d'une part, elle est soumise à l'architecture, d'autre part elle intègre des données qui viennent de l'architecture elle-même. Bois ajoute qu'« il n'est pas un hasard que ce soit une épiphanie proprement architecturale, impliquant l'espace réel, et non celui, projectif, de la peinture de chevalet qui ait permis à Matisse de démarrer. ¹⁵⁴ » Il y a là encore une forme d'art « en visite » chez un autre, et il faut rappeler que Matisse qualifiait lui-même *La danse* de « peinture sculpturale », dont la structure est à l'opposé de celle d'un tableau. Ce n'est ni la taille de l'œuvre qui est opératrice de ce glissement dans le domaine de l'architecture rappelle Bois, mais le rapport qu'elle entretient avec l'espace :

Le tableau est « optique », comme dirait Greenberg, « absorptif », comme dirait Fried ; il doit s'abstraire de son milieu, le spectateur doit s'absorber en lui, et son voyage y performer un voyage virtuel [...] la peinture architecturale sera « tactile », « théâtrale » pour reprendre encore une fois les grandes oppositions formulées par Greenberg et Fried. C'est-à-dire qu'elle ne cherchera aucunement à s'abstraire de son milieu, n'aura aucun besoin de la concentration exclusive d'un spectateur immobile réduit à son seul regard, mais se percevra de manière sourde, par tout le corps [...] comme on perçoit l'architecture en s'y promenant. ¹⁵⁵

Ce n'est rien moins, assure l'auteur, qu'une nouvelle manière de percevoir le pictural qui est ici mise en place, nouvelle manière assimilée par Newman, par Pollock — sur lequel s'adossera Kaprow pour sortir du modernisme — ou encore par Judd lorsqu'il évoque la nécessité d'une nouvelle discipline qui trouve sa spécificité dans le refus, justement, de la spécificité de la peinture moderniste défendue par Greenberg.

¹⁵³ Yve-Alain Bois, « Exposition : Esthétique de la distraction, espace de démonstration », in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°29 (« En revenant de l'expo »), automne 1989, pp. 57-79.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.65.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 66-67.

De manière identique, les problèmes que rencontre la sculpture vis-à-vis de sa technique sont surmontés par une forme de temporalisation du médium sculptural. Quant à la musique, c'est notamment à partir d'un travail sur ses propres composantes structurelles qu'elle parvient, en s'affranchissant de la nécessité de se construire dans une succession d'intervalles de durée, dans un rapport du tout aux parties, à régler ses propres problèmes formels. En accueillant la technique de la peinture, abstraite ou constructiviste, les compositeurs trouvent de nouveaux procédés compositionnels, de nouvelles solutions formelles.

Les exemples adorniens, même s'ils méritent d'être complétés à la lumière de ce qui se joue, notamment, au sein du minimalisme, sont variés : ils sont le signe d'un phénomène qui touche tous les arts de manière concomitante. Il ne s'agit pas de se contenter d'accueillir, de s'approprier les techniques et les structures des autres arts, mais bien de bouleverser les canons traditionnels — traces, échos, cicatrices du vieux système des Beaux-Arts — par le biais d'efforts qui sont immanents à chaque genre. En dépit du poids de ses propres conceptions esthétiques, de son attachement indéfectible à la modernité, il est frappant de constater qu'Adorno prend toute la mesure de la crise qui frappe les arts, qu'il l'aborde (c'est notamment en raison de ce point précis que l'esthétique adornienne conserve son actualité et sa pertinence, que sa fécondité est garantie) en restant fidèle à la méthode dialectique qui est la sienne. Il est également étonnant de constater que certains auteurs défendent l'idée qu'Adorno construit une argumentation *contre* les phénomènes d'effrangement, sous prétexte qu'il rejette avec vigueur l'idée de synthèse des arts (idée que défend Boissière dans *Adorno, la vérité de la musique moderne*) — ou encore en faisant de lui l'équivalent d'un Greenberg qui, d'une manière qui se situe à l'opposé de la méthode dialectique adornienne, rejette en bloc toutes les formes d'altérations génériques sous prétexte qu'elle participeraient d'une confusion qui se généralise (comme le pense Lydia Goehr).

Mais, en vérité, ils sont évalués comme une tendance visant à garantir davantage de liberté au sein des genres artistiques : absence de nécessité, pour la peinture, de créer des espaces illusionnistes en suivant le schéma perspectif ; possibilité, pour la sculpture, de s'émanciper de l'obligation d'imiter, etc. L'effrangement des genres fait aussi figure de grand changement paradigmatique, et cela n'a pas échappé à l'analyse adornienne. C'est un progrès dialectique qui se joue dans cette émancipation vis-à-vis de la tradition

— progrès qui ne remet pas en cause l'autonomie de l'art — et non la marque d'un affaiblissement, comme a pu l'écrire Jean Clair :

Pourtant, que les arts puissent frayer entre eux, qu'on puisse si aisément passer de l'un à l'autre, il y a dans ce compagnonnage quelque chose comme le symptôme d'un affaiblissement, d'une décadence, entraînant une perte de résistance de chacun d'eux, qui irait jusqu'à menacer leur intégrité, leur existence singulière [...] C'est parce que chaque art, isolément, a perdu de sa force, de sa vigueur expressive en tant qu'art que celui qui le pratique éprouve le d'emprunter des qualités à ce qui lui est extérieur¹⁵⁶.

1.3.2.1 Sur quelques œuvres musicales

La musique de Schönberg, celle de la libre atonalité, avait tendu vers l'informel. Si elle avait par la suite eu à subir les contraintes de nouvelles règles rigides — retombant sous le joug d'une forme de cohérence doctrinale, dès lors que, d'atonale qu'elle était, elle avait évolué vers le dodécaphonisme —, elle n'en avait pas moins, dans un premier temps, abandonné un matériau vieilli, celui de la tonalité. Et l'abandon de ce matériau séculaire, contraignant pour la forme, peut déjà être envisagé comme une forme de rébellion à l'égard de la rationalité instrumentale. Ce retour dialectique à une nouvelle forme de domination rationnelle fait figure de conflit, qui se joue et se rejoue tout au long de la modernité, et dont l'aspect compensatoire est décrit par Adorno dans la *Dialectique négative*. Aux phases d'émancipation semblent donc succéder inéluctablement des phases de régression, où la liberté fraîchement acquise et aussitôt confisquée par l'adoption de nouvelles règles rigides.

C'est pour cette raison que, chez Adorno, les phénomènes d'effrangement font figure de progrès, et non de décadence, comme chez un Jean Clair : ils permettent enfin de briser la linéarité d'un toujours-semblable, d'un phénomène qui fait se succéder invariablement moments de libération et moments de domination — et donc de dépendance à l'égard de la rationalité instrumentale. L'effrangement des arts est ainsi interprété par Adorno comme un stade de l'histoire de l'art où ce mouvement de va-et-vient permanent est à l'arrêt, sans pour autant mettre en péril l'autonomie de l'art — précisément parce qu'elle demeure ce qui est commun à tous les arts et les différencie de la réalité empirique. En ce sens, la *Verfransung* devient peut-être la pièce importante

¹⁵⁶ Jean Clair « De la *Gründerzeit* à l' *Untergrund-Gründerzeit* » in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 14, 1984, p. 26.

d'une esthétique qui se fixe pour objectif d'être toujours en opposition à la rationalité grandissante.

Ce qui se joue avec le phénomène de *Verfransung* — une réaction critique vis-à-vis de l'empirie, une perspective utopique — pourrait, en d'autres termes, être décrit par un terme que nous empruntons à Benjamin, lequel l'utilise dans un contexte différent : celui de *dialectique à l'arrêt*¹⁵⁷. L'effrangement forme un espace qui semble se situer au-delà de ce qu'Adorno décrit comme une division entre l'individu et l'altérité, un espace où s'esquisse la promesse d'une sortie possible hors de la domination et de l'aliénation. En d'autres termes, nous pensons que ce n'est rien moins que la division du travail qui s'y trouve surmontée, ou à tout le moins son pendant artistique qui vise à cloisonner les arts ; elle est dépassée sans recours aux manifestes, sans se fonder en théorie ; elle est abolie sans s'arc-bouter sur des *a priori* esthétiques. Les artistes se contentent bien souvent d'en faire le constat, comme Joseph Beuys, d'une certaine manière ; même si certains semblent avoir mis au travail la question de la division du travail au cœur même de leurs œuvres, comme Allan Kaprow. Mais cette sortie, cette échappée hors des griffes de la dialectique de la raison se fit, chez la plupart des artistes, de manière quasi irréfléchie — ou à tout le moins sans qu'ils aient pleine conscience des diverses étapes du processus qui leur a ouvert cette nouvelle voie. Sur ce point, les phénomènes d'effrangement contrastent avec les avant-gardes qui s'étaient succédées jusque là : car c'est bien, semble-t-il « sans qu'ils le sachent, [que] les arts s'effrangent [...] pour abolir cette absence de dénominateur commun à ce qui a cours sous le même nom¹⁵⁸. »

Pour Adorno, dont la connaissance des arts plastiques demeure fragmentaire, ce changement paradigmatique est particulièrement notoire en musique : il y privilégie désormais l'évaluation d'un « geste compositionnel » — autrement dit ce qui est de

¹⁵⁷ « Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à exploser. (Cette explosion, et rien d'autre, est la mort de l'"intentio", qui coïncide avec la naissance du véritable temps historique, du temps de la vérité). Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue - je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité - porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. » Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, pp. 479-480.

¹⁵⁸ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op.cit., p. 9.

l'ordre de l'intra-esthétique, propre à chaque œuvre et chaque compositeur. Et non plus ce qui qualifie le stade du matériau (musique atonale, dodécaphonisme, etc.), lequel a fait l'objet d'une véritable liquidation. Autrement dit, tout comme Judd dépassait la catégorie du pictural en s'aventurant vers la troisième dimension, c'est ici la limite de ce qui caractérise le musical qui est transgressée. Dans *L'art et les arts*, Adorno cite, comme nous l'avons évoqué, l'exemple du compositeur italien Donatoni. Il ne précise pas les références exactes de « tel quatuor à cordes », mais tout laisse à penser qu'il a en tête le *Quatuor IV (Zrcadlo)*, de 1963. Ce dernier est la seconde pièce d'une série d'œuvres écrites sous l'influence de John Cage, dans lesquelles le compositeur expérimente des pratiques d'indétermination, de manipulation du matériau, etc. Ce quatuor est constitué d'un assemblage de sons produits par les musiciens à la lecture de titres de journaux, qui remplissent ici le rôle de partition. Il est à noter qu'Adorno n'évoque pas cet élément extra-esthétique, cette chose qui a pénétré dans l'œuvre comme un élément purement hétéronome, et qui, venant de l'extérieur, tend à subvertir l'œuvre dans son économie. Mais si le caractère extra-esthétique de cette « partition » ne nécessite pas de plus ample développement ici, en revanche, il est remarquable que parmi les œuvres postérieures à ce « moment » de la dissolution des genres qu'est l'effrangement (mais qui en perpétuent toutefois les modalités) l'œuvre de Christian Marclay *Graffiti Composition* pourrait faire écho au *Quatuor IV* de Donatoni et alimenter notre propos sur les œuvres postérieures aux années soixante, où continuent de se jouer diverses formes d'altérations génériques.

Au cours de l'été 1996, Christian Marclay colle cinq mille feuilles de papier à musique vierges, composées de douze portées chacune, sur les murs de la ville de Berlin, afin de répondre à la commande d'un festival de musique organisé par *l'Académie der Künste* de Berlin. Les affiches ne comportent aucune indication, aucune explication, mis à part le nom de l'artiste, le titre qu'il a donné à son projet, ainsi que les coordonnées téléphoniques de l'organisateur du festival. Très vite, ces feuilles vont être recouvertes : de mots, de graffitis, de citations ; elles vont être maculées, déchirées, cachées partiellement par des affiches publicitaires. Certaines contiennent même de vraies lignes mélodiques inscrites par des passants maîtrisant l'écriture musicale. D'autres, de petits dessins, de la peinture, ou encore divers éléments hétéronomes se mêlant à la suite d'une multitude d'interventions humaines : en partie décollées, gorgées d'eau, enfouies sous l'accumulation de *flyers* publicitaires, etc. Certaines affiches sont même remplacées une nuit sur deux, afin que soit retardée leur disparition complète.



Christian Marclay, *Graffiti Composition*, 2002, Deutsche Bank Collection, Courtesy Paula Cooper Gallery, New York. © Christian Marclay.

Au fur et à mesure que les feuilles subissent des dégradations, l'artiste prend huit cents photographies de ces partitions, avant qu'elle ne se s'abiment complètement sous l'action combinée des intempéries et des différents altérations subies. Parmi cette ensemble de photos, Marclay sélectionne cent cinquante d'entre elles, lesquelles constitueront ce qu'il nomme un « portrait musical de Berlin ». Ces photographies, imprimées, serviront alors de partitions à divers ensembles musicaux au sein desquels les musiciens interprètent les notes, déchirures, hachures, phrases et graffitis comme autant de signes qui seront alors traduits, selon des modalités à chaque fois différentes, en sons.

Dans l'ouvrage *Replay — Marclay*¹⁵⁹, Philippe-Alain Michaud a parfaitement analysé le type d'altération, de déplacement intersémiotique qui est en jeu dans l'œuvre de Marclay. Il y montre que dans l'œuvre marclaysienne, l'ensemble des interventions qui se sont succédées s'accumulent pour former un « hiéroglyphe » ou « toute l'énergie stochastique de la cité¹⁶⁰ » est recueillie. Opération bartókienne résumée par un passant visiblement musicien qui y note, dans une courte formule : *Bartók lebt* (« Bartók est en vie »). Travail bartókien en effet, comme l'explique Michaud, où l'écriture musicale traditionnelle laisse place à d'autres types d'écritures éphémères, « mouvantes » ; à un « récit » collégial qui s'élabore par le biais d'interventions variées : les altérations, les déchirures et les décolllements donnent alors à voir un ensemble de correspondances visuelles inédites, amènent à la visibilité une variété de dissonances chromatiques. Mais

¹⁵⁹ Collectif, *Replay-Marclay*, Paris, Les Presses du réel, 2007.

¹⁶⁰ Philippe-Alain Michaud, « City Symphony », in *Replay-Marclay*, *op. cit.*, p. 118.

si elles font apparaître ce qui est voué à disparaître, écrit-il, elles servent en retour de support à d'autres images : petites annonces, publicités pour des cours de méditation. Le papier où sont imprimées les portées fonctionne alors comme le vecteur de leur transformation en musique : comme un support de transposition intersémiotique. Michaud note que cet ensemble se fait alors le pendant visuel des harmonies et des dissonances, des contrepoints et des enchaînements qu'on trouve dans la musique, mais aussi « à un univers de relations sonores que les natures mortes musicales dont le XVIII^e siècle nous a laissé d'innombrables exemples [lesquels] cherchaient à figurer en combinant un répertoire d'instruments selon des rythmes compositionnels indéfiniment renouvelés.¹⁶¹ » C'est notamment à l'œuvre d'Evaristo Baschenis que pense Michaud. Il y voit un parallèle entre la composition de l'œuvre picturale et celle de la composition musicale : là où la musique se déploie de manière diachronique, écrit-il, la peinture de Baschenis se donne à voir de manière synchronique :

La gamme optique qui module les reliefs et les ombres, les contours et les couleurs, transpose dans l'ordre visuel les modes musicaux, [...] la scénographie et la disposition des instruments dans le champ, à l'avant ou à l'arrière-plan, transcrit dans l'ordre de la visualité la scansion rythmique et la distribution des voix¹⁶².

Dans la suite du texte, Michaud rappelle que, pour Marclay, une transposition de type synesthésique — qui cherche à représenter le son visuellement — est d'emblée vouée à l'échec. De ce point de vue, ce constat rejoint celui d'Adorno, ou encore de Matisse, de Schönberg et de Kandinsky qui, très vite, comprirent que ce mode de passage d'un art à un autre conduisait inéluctablement à une impasse :

Chercher à représenter visuellement le son ou la musique, qui par nature sont immatériels et invisibles, est toujours une forme d'échec, dit Marclay, parce que la visualisation exclut l'audible. Une représentation silencieuse du son, en peinture ou en sculpture, m'intrigue parce que son mutisme souligne la nature intangible du son. L'image devient alors la représentation d'une absence¹⁶³.

La surface du papier — ses accidents, griffures, ses déchirures et ses boursoufflures — devient donc un réservoir de possibilités. Un réservoir sémantique que les musiciens auront pour tâche d'interpréter en *imaginant* un ensemble de sons, et non,

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 120-121.

¹⁶³ *Christian Marclay in the Alpert Award in the Arts*, Santa Monica, Alpert Foundation, 2002, cité par Philippe-Alain Michaud, *idem*.

comme dans le cas de la partition traditionnelle, en les lisant puis en les restituant selon un nombre de règles inhérentes à la musique.

L'opération, qui consiste à passer de l'iconique au sonore, nous paraît similaire à celle de l'œuvre de Donatoni évoquée par Adorno, dans laquelle les musiciens livrent leurs impressions à la lecture de titres de journaux. Et ce passage du visuel au sonore s'effectue, rappelle Michaud, « par la seule puissance schématique du papier réglé¹⁶⁴ » — qui, à lui seul, devient le vecteur du passage d'un art à un autre, l'opérateur de la transposition intersémiotique qui est à l'œuvre dans le « portait musical berlinois » de Marclay. Si Michaud ne fait pas le parallèle avec l'œuvre brièvement décrite par Adorno dans *L'art et les arts*, *Graffiti Composition* fait en revanche l'objet d'un rapprochement avec une autre pièce musicale — une autre « *City Symphony* », pour reprendre les mots de l'auteur : *Berlin, symphonie d'une grande ville*, de Walter Ruttmann. Œuvre dans laquelle sont recherchées des correspondances entre le son et l'image filmique, par le biais d'un travail sur le médium cinématographique lui-même : surimpressions, variations de la vitesse de défilement de l'image, répétition de certains plans, motifs démultipliés, etc. Michaud fait remarquer que quelques années plus tard, une autre œuvre de Ruttmann fonctionnera selon les mêmes modalités de passage d'un art à un autre. Dans *Weekend*, en effet, l'enjeu est de créer, par le biais du sonore, en collant différents fragments de musique et de bruits divers, des impressions visuelles. À cet égard, *Weekend* fait écho, en négatif, au *Quatuor IV* de Donatoni, ou à *Graffiti Composition* de Marclay, pièces dans lesquelles des images — ou plus précisément du texte, en ce qui concerne l'œuvre donatonienne — visaient à susciter des impressions sonores. Et à lire les propos de Ruttmann, cité par Michaud, on peut également penser que les pièces de Luc Ferrari (tout particulièrement *Presque rien n° 1 ou le lever du jour au bord de la mer*), évoquées précédemment, entrent en résonance avec les travaux du pionnier du « cinéma absolu » : « il y a une perspective des sons comme il existe une perspective des lignes et l'on obtient, suivant que l'objet s'approche ou s'éloigne du microphone, une gamme infiniment variée de valeurs sonores.¹⁶⁵ »

La seconde référence musicale d'Adorno concerne une œuvre relativement complexe de Ligeti, *Atmosphères*, laquelle, remarque l'auteur, ne connaît plus de sonorités différenciables, isolables. Elle est composée d'un ensemble de sons superposés, soumis à

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.122.

¹⁶⁵ Walter Ruttmann, *Pour vous*, 24 juillet 1930, cité par Philippe-Alain Michaud, *ibid.*, pp. 123-124.

une série de changements quasi imperceptibles. Adorno ne note pas qu'à la différence de l'œuvre de Donatoni (ou de celle de Marclay), *Atmosphères* ne s'appuie sur aucun substrat visuel, ni même textuel — sur aucune donnée extra-esthétique précise, en somme. Néanmoins, son titre laisse entendre que les procédures compositionnelles y sont influencées par des éléments exogènes ; qu'une forme de *mimèsis* est ici en jeu : *Atmosphères* semble en effet procéder par captation effective de phénomènes naturels, pour ensuite les *coder* musicalement. On songe, avec Ligeti, à l'apparence globale de phénomènes météorologiques — à la formation de cumulus, aux premiers signes annonçant une tempête, etc. — pourtant composés d'une infinité de particules soumises à de très lentes variations de couleurs, de formes, de textures, d'étendue. Et l'auditeur, comme le fait remarquer Adorno, n'est plus à même de distinguer des sons clairement individués, mais bien plutôt ce qui s'apparente à une masse sonore au sein de laquelle il peut déceler de lentes variations de timbres et d'intensités. La démarche ligetienne se retrouve chez d'autres compositeurs actifs dans les années soixante : on pense à *Anaklasis* de Penderecki, aux *Metastaseis* de Xenakis¹⁶⁶, fruits de démarches similaires — ou bien encore à *Farben*, pièce de Schönberg qui procédait déjà d'une intention proche. Il est important de noter qu'à la différence de l'œuvre de Donatoni (des coupures de journaux faisaient office de partition) ou celle de Marclay (la portée est conservée, mais elle agit comme un vecteur de passage du graphique, de la trace, au musical) Ligeti reste toutefois attaché à la notation traditionnelle : « je veux toujours fixer, écrit-il, pour moi, une pièce d'art est un objet, [en notant] de manière moins précise, le résultat est moins intéressant.¹⁶⁷ » Sans référent particulier donc, l'œuvre ligetienne n'illustre pas, à proprement parler, le passage d'un art à un autre. Il n'en demeure pas moins qu'elle donne à voir un rapport totalement nouveau du compositeur à son matériau ; elle a conséquemment dépassé la catégorie du musical : elle « ne se veut plus musique », pour le dire avec Adorno. Elle illustre clairement la dissolution du matériau musical, sa perte de composants historiques, sa tendance à supprimer ce qui restait de l'élément traditionnel en eux. Il semble que se joue donc chez Ligeti une forme d'abandon des contraintes imposées par la tradition, par un geste qui ne procède ni de l'abandon complet des normes techniques du médium musical — Ligeti insiste sur son souhait de conserver la notation classique — ni par une forme d'altération générique dont serait

¹⁶⁶ Ces derniers parallèles sont relevés par Hélène Cao dans le texte consacré aux *Atmosphères* de Ligeti, sur le site de l'IRCAM. Disponible à l'adresse : <http://brahms.ircam.fr/works/work/10053/>

¹⁶⁷ Cité par Hélène Cao, <http://brahms.ircam.fr/works/work/10053/>

responsable un autre médium : ce qui est « en visite » dans l'œuvre ligetienne, ce n'est autre qu'un ensemble de phénomènes issus de la nature, retranscrits au sein de la partition. Rappelons que pour Adorno,

*Toute œuvre importante laisse des traces dans son matériau et dans sa technique ; suivre ces traces définit l'art moderne comme « ce qui est à faire », non pas comme flair d'une mode qui se prépare. Cette définition se concrétise dans le moment critique. Les traces abandonnées dans le matériau et dans les procédures techniques auxquelles adhère toute œuvre d'art qualitativement nouvelle sont des cicatrices. Tout en souffrant de ces cicatrices, l'œuvre nouvelle se retourne contre celles qui ont laissé des traces*¹⁶⁸.

À ce titre, *Atmosphères* est une pièce musicale qui illustre au mieux la possibilité, envisagée par Adorno, que subsistent des éléments traditionnels dans des œuvres qui n'en consomment pas moins une forme de rupture vis-à-vis de la tradition. Ce qui prime dans ce type d'œuvre, comme l'a fort justement analysé Anne Boissière, ce n'est donc pas nécessairement le progrès du matériau, ni le fait que son genre se trouve dynamisé par quelque forme d'altération — mais bien l'expérience que l'artiste fait de celui-ci. En comparaison aux techniques alors adoptées par d'autres artistes, le matériau ligétien apparaît en effet vieilli — il conserve des éléments qui, de prime abord, peuvent sembler régressifs — mais l'œuvre qui en résulte n'en demeure pas moins porteuse de nouveauté. Dans la *Théorie esthétique*, Adorno donnait en effet une nouvelle définition du concept de matériau, et bien que n'abandonnant pas totalement l'idée que celui-ci puisse être contraignant pour la forme, cette définition renouvelée révèle que l'auteur se montre plus sensible aux nouvelles procédures compositionnelles des années soixante. Le matériau devient en effet, pour l'auteur, « ce dont disposent les artistes, ce qui se présente à eux en paroles, en couleurs et en sons, *jusqu'aux associations de toutes sortes, jusqu'aux différents procédés techniques développés* (nous soulignons)¹⁶⁹. » Ce qui prime alors, rappelle Anne Boissière, c'est bien la mise en forme adéquate du matériau, et par là même le rapport dialectique qui s'établit entre ce matériau et les éléments de langage qui visent à l'articuler — ce qui a pour conséquence, chez Adorno, le rejet des procédures qui viseraient à manipuler non pas les éléments de ce langage, mais bien le matériau lui-même. L'émergence du nouveau, chez Ligeti, n'est donc pas subordonnée à un progrès du matériau musical, elle tient davantage d'un renouvellement de la forme et de l'expression. Adorno a en effet opéré une critique des procédures compositionnelles qui

¹⁶⁸ Theodor. W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksiek, 1995, p. 17.

¹⁶⁹ *ibid.*, p. 209.

résultaient d'une nouvelle forme de domination rationnelle, on l'a vu, et il est important de se souvenir, nous dit Anne Boissière, que

tous les efforts d'Adorno en la matière porteront au contraire sur la critique de ces nouvelles procédures compositionnelles et ce qui apparaît décisif de comprendre sur ce point, c'est plutôt l'attachement qu'il manifesta tout au long de sa vie à cette période de la libre atonalité de Schönberg, période à laquelle il vit poindre la « musique informelle»¹⁷⁰.

Chez Ligeti, «l'élément de rupture a suivi un autre cours : il n'a pas été renié¹⁷¹», précise Adorno. La voie qu'emprunte le compositeur est donc sensiblement différente de celle de ses contemporains, en ce sens que la rupture avec le passé ne se joue pas par le biais d'une liquidation pure et simple de la tradition, mais bien dans un rapport déterminé à cette dernière. Ligeti porte donc atteinte aux fondements du langage musical ; il s'agit de «se donner les moyens, sur fond d'absence, de dire ce qui ne pouvait être dit dans l'ancien langage.¹⁷² »

Dans cette liberté des arts vis-à-vis des matériaux fraîchement acquise — qu'elle soit conquise par l'adoption d'éléments importés d'autres médiums ou par la recherche d'un nouveau langage qui conserve des éléments traditionnels — , tout se passe comme si une autonomie de l'art pour ainsi dire *renouvelée* était conquise. Et cette liberté à l'égard du matériau n'avait visiblement jamais été trouvée au cours de la modernité, pour des raisons évoquées précédemment. Souvenons-nous des réactions virulentes des lecteurs des *Soirées de Paris*, lorsque Picasso y présentait ses «sculpto-peintures», comme nous le rappelle Ileana Parvu, ou du retour à des procédés compositionnels issus de règles rigides chez Schönberg, qui avaient brisé l'élan de la musique vers l'informel. Cette autonomie renouvelée, entièrement émancipée de la réalité empirique, est parvenue à suspendre, à mettre entre parenthèses la dialectique de la raison. Moment utopique donc, ou la réconciliation impossible des œuvres avec le monde dont elles sont issues et qu'elles dépeignent, se redouble d'une virulente protestation à l'égard de la civilisation — des «tabous civilisés» — organisée selon le principe de la division du travail. Et la mise à jour de ce moment de contestation apparaît formulée peut-être plus clairement encore dans la version française de *L'art et les arts*, prononcée aux *Rencontres de Genève* :

¹⁷⁰ Anne Boissière, *La vérité de la musique moderne*, Paris, 1999, Presses Universitaires du Septentrion, p. 46.

¹⁷¹ T. W. Adorno, *Quasi una fantasia*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris, 1982, Gallimard, p. 199.

¹⁷² Anne Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne, op. cit.*, p. 171.

Mesdames messieurs, la dislocation des limites entre les arts est une fausse disparition de l'art. L'art a un inévitable caractère de fiction, qui devient un scandale en regard de la suprématie écrasante de la réalité économique et politique, laquelle jette la dérision sur la fiction esthétique, fusse même en tant qu' idée. En effet, la réalité économique et politique ne ménage aucune échappée par laquelle le regard puisse essayer d'atteindre la réalisation du contenu esthétique, son accomplissement effectif. Cette fiction, ce recours aux apparences qui caractérise l'art s'accorde de moins en moins avec le principe de la domination rationnelle du matériau avec lequel l'art a eu partie liée à travers toute son histoire. La situation qui est la nôtre n'admet plus l'existence de l'art (c'est à cela que tendait le propos affirmant l'impossibilité d'écrire des poèmes après Auschwitz), et pourtant notre situation a besoin d'art ; car la réalité dénuée d'images est le contraire absolu de la situation collective où les images seraient abolies et où l'art disparaîtrait parce que se serait accomplie l'utopie dont le chiffre secret s'inscrit dans toute œuvre d'art. Par soi-même, l'art n'est pas capable d'une telle disparition ; c'est pourquoi les arts se consomment au contact les uns des autres¹⁷³.

1.3.3 Allan Kaprow et la division du travail : art, expérience et participation

On sait que le *happening* ne constitue pas une forme d'art jugée convaincante aux yeux d'un Adorno aussi intransigeant qu'attaché aux promesses du modernisme, en tant qu'il constituerait une résonance du projet romantique de *Gesamtkunstwerk*. Mais aussi qu'Adorno a construit toute une argumentation visant à rejeter les tentatives de synthèse des arts. Aussi, le philosophe écrit, dans *L'art et les arts* :

Mais avec la tendance à l'effrangement, on a affaire à bien plus qu'à de l'ostentation ou qu'à cette synthèse suspecte dont les survivances, qui se présentent au nom de l'œuvre d'art totale, ont de quoi effrayer ; si les happenings se veulent des œuvres d'art totales, c'est uniquement en tant qu'œuvres absolument anti-art¹⁷⁴.

Adorno, au fil des pages de ses ouvrages consacrés à l'analyse des œuvres d'art, nous habitue à des considérations esthétiques qui s'ancrent dans les œuvres, dans la concrétude ; il n'a cessé de faire émerger les questions à partir de pièces musicales, littéraires particulières — en y repérant toujours leurs singularités, les interactions spécifiques qui s'y jouent, les liens qui unissent le tout aux parties de l'œuvre. On ne trouve cependant aucune analyse précise de *happenings* — forme artistique pourtant

¹⁷³ Disponible sur :

http://www.le-terrier.net/adorno/art_conf.htm

¹⁷⁴ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op. cit., p. 45.

concomitante des « phénomènes d'effrangement » — rejetés d'emblée dans la catégorie de l'anti-art et considérés comme résidus d'une volonté de synthèse suspecte. Mais à y regarder de plus près, il semblerait qu'on décèle chez Allan Kaprow des intentions qui procèdent d'une volonté semblable de suspendre la dialectique de la raison, de mettre à l'arrêt, au sein de l'art, un processus de domination qui passe par la division du travail.

En quoi cette « dialectique à l'arrêt » serait-elle d'une autre nature chez un Kaprow ; en d'autres termes, pourquoi s'y attarder, pourquoi ne pas la subsumer dans la même catégorie que les œuvres précédemment citées — lesquelles semblaient, dans un mouvement quasi-anarchique dont elles n'avaient pas conscience, se rebeller contre la société aliénée ? Car c'est en effet ce qui paraissait caractériser ce mouvement de négation du *statu quo* au travail chez les artistes évoqués jusqu'ici : la poussée immanente à chaque genre s'était opérée sans *a priori* esthétique, son mouvement s'était constitué sans nécessité d'un recours à une théorie de l'art élaborée en amont. Les phénomènes d'effrangement, aussi variés soient-ils, n'avaient pas eu recours aux manifestes, et dans la grande majorité des cas, semblaient s'opérer de manière naturelle et inconsciente — ou, mieux dit, sans saisir qu'ils représentaient un véritable vent de liberté soufflant au cœur de la dialectique de la raison.

Relativement à ces questions, tout porte à croire que c'est sur ce point précis que l'œuvre de Kaprow, et particulièrement son *18 happenings in 6 parts*, se distingue de la plupart des œuvres des années soixante où différents types d'altérations génériques sont repérables. Aussi tenterons-nous de voir, au travers d'une analyse précise du premier *happening* de Kaprow, que la question de la division du travail et sa critique ont été ici pensées par l'auteur, élaborées en amont avec la plus grande rigueur qui soit. Kaprow s'est en effet montré plutôt visionnaire à bien des égards, comme le révèle ce paragraphe déjà cité partiellement, qu'il faut ici traduire dans son intégralité :

Les jeunes artistes d'aujourd'hui n'ont plus besoin de dire « Je suis un peintre » ou « un poète » ou « un danseur ». Ils sont simplement « artistes. » Et la vie entière va s'ouvrir à eux. Ils vont découvrir à partir de choses ordinaires la signification de l'ordinarité. Ils ne vont pas essayer de les rendre extraordinaires mais vont statuer sur leur sens véritable. Mais, partant de rien, ils vont définir l'extraordinaire, et peut-être aussi le néant. Les gens vont être enchantés ou horrifiés, les critiques seront désolés ou amusés, mais cela, j'en suis convaincu, constituera l'alchimie des années soixante (nous soulignons.)¹⁷⁵

¹⁷⁵ Allan Kaprow, « The Legacy of Jackson Pollock », in *Art News* 57, n° 6 (October 1958), pp. 55-57.

1.3.3.1 Sortir du modernisme avec Kaprow et les minimalistes. Syntaxe spatiale vs syntaxe temporelle

Il faut rappeler (et ce point semble précisément avoir échappé à Adorno) que l'intention de Kaprow n'était pas de faire table rase, ou de s'inscrire dans une forme de rupture dont les ambitions seraient similaires à «l'avant-gardisme» ou encore «l'art concocté» si fermement condamnés par Greenberg : il est décisif de comprendre que les problèmes auxquels tentent de répondre les *happenings* kaprowiens sont en vérité hérités de la peinture, et en particulier de la peinture de Pollock et de *l'Action Painting*, peinture qui constitua pour Kaprow une sorte de limite imposée au pictural — limite qu'il fallait dépasser d'une manière ou d'une autre. Mais pas seulement : comme l'atteste notamment l'article intitulé «*Impurity*» dans *Essays on the Blurring Between Art and Life*, l'art de Kaprow s'adosse également à la peinture de Mondrian, à celle de Newman, à l'abstraction *hard-edge* et il pratiqua lui même, nous le verrons, une sorte de peinture-collage. En ce sens, si rupture il y a, c'est bien plutôt avec *le modernisme* qu'avec la modernité qui a légué à l'art kaprowien des questions liées au pictural. Et plus particulièrement avec le modernisme au sens où Greenberg l'avait entendu et résumé.

Sur ce point, ils nous semble qu'on retrouve chez l'artiste des préoccupations similaires à celles des minimalistes, qui, confrontés à la planéité littérale des toiles noires de Stella, indépassable dans le sens de la réduction, avaient eu à s'aventurer dans la tridimensionnalité pour poursuivre la peinture moderniste dans la voie dans laquelle elle s'était engagée. Cela reviendrait à dire, selon nous, que la modernité — et, dans cas précis, ce que l'on a nommé le *Late Modernism* — contenait son devenir postmoderne. Ou bien encore que la limite qui sépare la modernité de la postmodernité, ne va pas de soi — et que les débats visant à en étudier l'événementialité, cherchant à définir le moment où l'on a basculé dans la seconde, sont condamnés à rester stériles. C'est en ce sens que semble aller Harold Rosenberg dans *The Tradition of the New*, lorsqu'il pointe ce paradoxe inhérent au postmodernisme, paradoxe qui consiste à chercher sans cesse de nouveaux commencements : cette logique, écrit-il, est en vérité intrinsèquement moderniste¹⁷⁶.

La création des premiers *happenings* est donc étroitement liée à l'héritage de Pollock — mais aussi de Mondrian, de Newman, et de la «peinture puriste» de l'*Hard*

¹⁷⁶ Harold Rosenberg, (1960) *The Tradition of the New*, Chicago, Chicago University Press, 1982.

Edge. Alors que Stella semblait avoir mis fin à la quête d'un espace fictif avec ses monochromes noirs, Pollock avait quant à lui tué la peinture de chevalet, en déplaçant la toile sur le sol. En ce sens, les créateurs de *Specific Objects* et Kaprow eurent donc à faire face, de manière relativement similaire, à une crise de la peinture, qui semblait être arrivée à un point de non-retour. Tout l'enjeu consista alors à trouver des solutions artistiques qui permettent d'en prolonger les questionnements :

Ce que nous avons, par conséquent, c'est un art qui tend à se perdre en dehors de ses frontières, qui tend à remplir notre monde [...] La quasi destruction par Pollock de cette tradition pourrait très bien être un retour à un moment où l'art était plus activement engagé dans le rituel, dans la magie et dans la vie, davantage que ce que nous avons connu dans un passé récent. [...] Mais que faire maintenant ? Il y a deux alternatives. La première est de continuer dans cette veine. Il est probable que beaucoup de «quasi peintures» peuvent être produites en variant l'esthétique de Pollock sans s'en départir ni aller plus loin. La seconde est d'abandonner complètement la production de peintures — je veux dire le rectangle ou l'ovale tels que nous les connaissons. Nous avons vu à quel point Pollock avait failli y parvenir lui-même¹⁷⁷.

En même temps que l'ouverture du second *Environment* à la galerie Hansa en 1958, Kaprow avait en effet publié un texte d'importance dans *Art News* : « The Legacy of Jackson Pollock, » où il pointait les différents éléments qui l'avaient conduit vers les environnements et posait les premières pierres de sa pratique future, tout en se réclamant de l'héritage du peintre de l'Expressionnisme Abstrait. Le texte contient deux propositions fortes : la première, que le modernisme — qui s'étend pour lui jusqu'à la mort de Pollock en 1956 — appartient alors au passé, ce qui conduit à envisager que le passage à la postmodernité s'est joué plus tôt qu'on ne le pense généralement. La seconde a trait à l'attitude de Pollock, qui, selon lui, aurait joué un rôle. Kaprow fait référence aux « gestes » de Pollock, à sa préoccupation pour « l'attitude », pour l'œuvre d'art considérée comme un « acte » et à l'aspect « acrobatique » de ses déplacements, de sa danse, lorsqu'il peint, la toile posée au sol ; autant de gestes qui ont été magnifiquement révélés par les prises de vues — photographies et films — réalisées par Hans Namuth. *Éléments*, nous rappelle Philip Ursprung dans un ouvrage récemment traduit et publié en langue anglaise, qui attestent que Kaprow imaginait l'artiste comme une sorte d'acteur, comme un individu qui se veut performatif dans son comportement et dans ses actions. Il envisagea la notion d'auteur comme précédant ou se situant au-dessus de l'œuvre et la remplaça par une conception de l'artiste assimilable à l'acteur

¹⁷⁷ Allan Kaprow, *Essays on the blurring between art and life*, University of California Press, Berkeley, London, Los Angeles, 2003, p. 7.

d'un scénario au sein duquel ni l'artiste ni le regardeur ne peuvent entièrement prendre place¹⁷⁸.

L'héritage pollockien, chez Kaprow, est donc à chercher davantage dans l'une des conséquences de son travail, et non dans les caractéristiques immanentes à son médium : dans le fait que son œuvre marque la fin de la peinture de chevalet, et ouvre à une définition renouvelée du geste de peindre, et même de faire œuvre ; geste qu'il faut désormais dépasser par d'autres moyens. Pour Kaprow, Pollock, en abandonnant la tradition formaliste axée sur les qualités inhérentes au médium pictural — et par là même sur le rapport entre le tout et les parties de l'œuvre — pave sans conteste la voie à une possibilité de connecter à nouveau l'art à des pratiques anciennes : « le rituel, le magique, et la vie.¹⁷⁹ » Dans la suite du texte, Kaprow met à jour les deux possibilités qui s'offraient alors à lui : continuer à peindre comme Pollock, et courir le risque d'être rapidement confronté à une impasse, ou abandonner à son tour la peinture de chevalet. Contrairement à Judd, LeWitt, ou encore Flavin, la solution pour laquelle a opté Kaprow paraît plus radicale, en ce sens qu'il ne s'agit plus de créer une catégorie autonome (bien que d'extraction picturale), il n'est plus question de continuer à peindre en ajoutant un élément à la peinture de sorte qu'elle puisse, par le biais d'une opération disjonctive, continuer dans la même voie. Kaprow est donc prêt à passer à l'*art in general*, là où les efforts juddiens porteront au contraire sur la recherche d'une solution qui autorise à poursuivre la création au sein d'un système où le *spécifique* n'est pas totalement exclu. En d'autres termes, par la création de l'objet spécifique, Judd entendit mettre en place une catégorie autonome (spécifique), qui lui permette toutefois de sortir du discours moderniste de la spécificité du médium. C'est, là encore, la figure de Greenberg qui se trouve désavouée : les objets juddiens tiennent justement leur spécificité de ce qu'ils ne s'adosent plus à aucune tradition (discipline, ensemble de règles technico-esthétiques, etc.) spécifique. Même s'il reconduit, pourrait-t-on dire, des questionnements hérités du pictural dans l'espace en trois dimensions ; même s'il exporte

¹⁷⁸ Nous traduisons. «Kaprow imagined the artist as an actor of sorts, as someone who is performative in his demeanor and actions. He took the notion of the author *behind* or *above* the work and replaced it with the idea of the artist as an actor in a scenario that neither the artist nor the viewer can fully take in.» Philip Ursprung, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, and the Limits to Art, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2013, p. 23.

¹⁷⁹ Cité par Philip Ursprung, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, and the Limits of Art, traduit de l'allemand par Fiona Elliot, Berkeley ; Los Angeles, London, University of California Press, 2013.

dans la tridimensionnalité des problèmes de peintre, à travers la lumière, la couleur, l'ombre, etc.

Judd adopte donc une position tout à fait singulière : l'autonomie — la spécificité d'une catégorie — est reconduite dans un «nouvel art» qui rompt toutefois avec le discours de la spécificité moderniste, mais les critiques de Judd à l'égard d'un art en général sont explicites, et l'on peut être amené à penser qu'entre les lignes, Judd fut un contempteur de Kaprow :

*L'un des aspects les plus importants de toute forme d'art est son niveau de généralisation et de spécificité [...] j'aimerais que mon travail soit un peu plus spécifique que l'art ne l'a été jusqu'à présent [...] Bien que j'admire aussi le travail de quelques-uns des artistes qui m'ont précédé, je ne peux totalement croire à la généralisation qu'ils proposent*¹⁸⁰

C'est bien la seconde option, l'abandon de la peinture de chevalet qu'a choisie Kaprow, comme le rappelle Ursprung, citant l'artiste :

*Pollock, tel que je le vois, nous a laissés à un point où nous devons commencer à nous intéresser à, et même à être éblouis par les objets de notre quotidien, ou par nos corps, nos vêtements, nos pièces, ou, si besoin est, par l'immensité de la 42ème rue [...] nous utiliserons les substances spécifiques de la vision, du son, du mouvement, des gens, des odeurs, du toucher. Les objets de toutes sortes sont les matériaux d'un nouvel art : la peinture, les chaises, la nourriture, les lumières électriques et les néons, la fumée, l'eau, les vieilles chaussettes, un chien, les films, une centaine d'autres choses qui vont être découvertes par l'actuelle génération d'artistes. Non seulement ces créateurs audacieux nous montrent, comme si c'était pour la première fois, le monde que nous avons toujours ignoré, mais ils vont révéler entièrement des événements et des happenings inconnus, trouvés dans les poubelles, les fichiers de police, les halls d'hôtels [...] qui deviendront des matériaux pour le nouvel art concret*¹⁸¹.

Le constat de Kaprow est très frappant, en ce sens qu'il anticipe véritablement ce que seront les années soixante, au moins cinq années avant le début des débats qui agiteront la communauté des critiques d'art, des philosophes et des théoriciens de l'art. Il

¹⁸⁰ Donald Judd, «Déclarations », in *Écrits 1963-1990*, trad. de l'américain par Annie Perez, Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 21.

¹⁸¹ Nous traduisons. «Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with an even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-Second Street. Not satisfied with the suggestion trough paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound, movement, people, odors, touch. Objects of every sort are materials for the new art : paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies; a thousand of other things that will be considered by the present generation of artists. Not only will those bold creators show us , as if for the first time, the world we have always had us but ignored, but they will disclose entirely unheard-of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies [...] and will become materials for this new concret art. » Allan Kaprow, «The Legacy of Jackson Pollock », *op. cit.*, p. 57.

perçoit qu'il sera possible de faire « de l'art avec n'importe quoi », comme l'écrit de Duve — et notamment avec des matériaux nouveaux, en ce sens qu'ils sont des éléments extra-esthétiques, issus du non-art, importés au sein des œuvres. Ursprung rappelle que cette rupture, chez Kaprow, se fait selon une méthode qui lui est propre : il n'y a pas liquidation pure et simple du passé, Pollock n'est pas rejeté en tant qu'il créerait avec un matériau vieilli. Il s'agit bien plutôt d'opérer une sélection d'éléments singuliers chez le peintre que de faire *tabula rasa* ; Kaprow n'a eu de cesse de répéter que son travail s'ancrait profondément dans des problématiques picturales, et que les innovations artistiques de son époque avaient à l'origine émergé de la meilleure peinture de la dernière décennie. En d'autres termes, la volonté de l'artiste ne fut pas d'éradiquer la peinture en tant que médium, mais bien plutôt d'en opérer la transformation, d'en libérer les possibles dégagés par Mondrian, Pollock et Newman. C'est donc l'historicité de celle-ci qui est visée, ainsi que son ancrage dans la tradition moderniste — greenbergienne — de l'autoréférentialité. Et c'est bien la notion *d'action painting* qui semble servir de vecteur pour la transformation du médium pictural, comme en témoignent les propos de Kaprow lui-même : « j'étais intéressé par le fait que l'action painting — Pollock en particulier — ne conduise pas à davantage de peinture, mais à davantage d'action¹⁸² » : c'est en effet dans la mise à mal du médium pictural auquel Pollock s'est livré qu'il faut chercher le lien de filiation entre l'*Action painting* et les *happenings*. Reste à définir, pour Kaprow, ce qui permettra de transformer le matériau pictural ; ce qui en assurera, d'une certaine manière, la survie. Judd avait choisi la tridimensionnalité, qui semblait — on y reviendra — s'imposer de manière quasi naturelle :

L'utilisation des trois dimensions est une solution évidente. Elle ouvre vers tous les possibles. Les raisons de cet emploi de la tridimensionnalité sont négatives, elles viennent en réaction contre la peinture et la sculpture, et, dans la mesure où ses sources sont communes, ces raisons négatives sont des plus ordinaires. La cause du changement est toujours le malaise : rien ne nous incite davantage à changer d'état, ni à entreprendre quelque chose, qu'une sensation de malaise¹⁸³.

Le choix de Kaprow portera, d'une manière qui lui sembla tout aussi évidente, sur la narration comme élément permettant de sortir de l'impasse dans laquelle se trouvait le médium pictural. À cet égard, ce choix éloigne un peu plus Kaprow du modernisme tel qu'il avait été défini — et prescrit — par Greenberg, qui souhaitait que

¹⁸² Cité par Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Rauschenberg and the Limits of Art*, op. cit., p. 25.

¹⁸³ Donald Judd, « De quelques objets spécifiques », in *Écrits 1965-1990*, op. cit., p. 9.

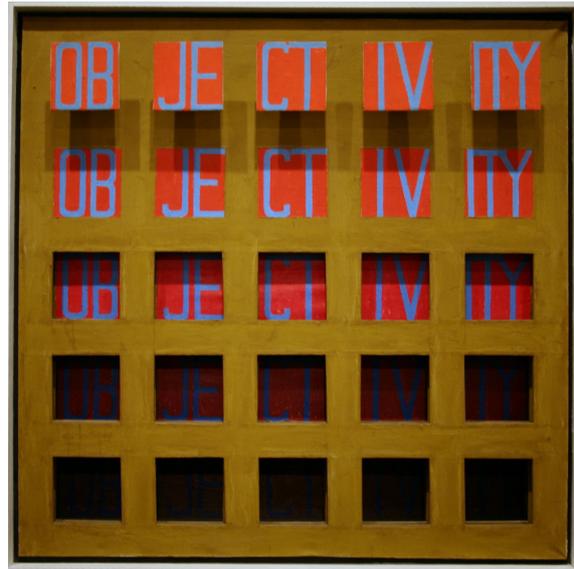
les contenus extra-esthétiques, et notamment « le littéraire » cessent « d’infester » le médium pictural. En d’autres termes, la solution retenue par Kaprow va à l’encontre des positions lessingiennes (et greenbergiennes) relatives à une coupure sémiotique et à l’autonomisation des arts plastiques qui en résulte, formulées deux siècles auparavant. Elle constitue une seconde voie, une seconde alternative à la fin de la peinture moderniste — voie qui s’engage non pas vers la mise en place d’une spécificité renouvelée, mais bien vers le générique. Et Kaprow de rappeler que ses propres peintures de chevalet, réalisées dans les années cinquante, étaient déjà narratives (« *literary stories* ») et représentationnelles — y compris celles qui, au premier regard, semblaient abstraites. Kaprow sort donc du modernisme par l’utilisation d’une *syntaxe temporelle*, là où l’option juddienne était tournée vers l’adoption d’une *syntaxe spatiale*, qui lui permet à la fois de sortir du modernisme mais aussi de conserver l’autonomie des arts de l’espace.

En d’autres termes, il paraît raisonnable de défendre l’hypothèse selon laquelle Kaprow et Judd sont probablement les deux artistes qui commencent à ouvrir la voie, à partir des questions léguées par la peinture, vers une possible sortie du modernisme ; mais ils l’ouvrent selon des modalités que tout semble opposer, et dont la visée diffère *in fine*. Judd se trouve véritablement dans un entre-deux tout à fait singulier, il fait figure de maillon entre le modernisme et l’*Art in general* : il refuse tout à la fois le discours de la spécificité du premier et la généralité que propose le second. En ce sens, il reste partiellement lessingien, dans la mesure où les *Specific Objects* demeurent des objets coexistant dans l’espace et fonctionnant selon un principe de simultanéité visuelle, saisissables d’un coup d’œil synoptique, et composé de signes naturels, non conventionnalisés. Un exemple pris chez Sol LeWitt permet également d’illustrer cette sortie hors des limites du modernisme selon une syntaxe spatiale.

Issue d’une première série de structures murales de LeWitt, *Wall Structure Blue*, de 1962 est probablement l’un des objets spécifiques où l’on saisit au mieux cette nécessité qui se fit jour chez les minimalistes : ajouter un élément qui permette de passer de la toile monochrome à la troisième dimension ; c’est aussi l’un des objets lewittiens où la dette à l’égard du pictural est la plus manifeste — à tel point que le statut de l’œuvre est ambigu, ou à tout le moins le devient en fonction de la position du regardeur dans l’espace de la salle d’exposition.



Sol LeWitt, *Wall Structure Blue*, 1962, huile sur toile et bois peint, 158,1x158,1x25,4cm, SFMOMA, San Francisco.



Sol LeWitt, *Objectivity*, 1962, huile sur toile et bois peint, 127x127x24,77cm, National Gallery, Londres.

Wall Structure Blue est une huile sur toile au fond monochrome bleu, peinte par larges touches croisées qui, bien que présentant un empâtement assez marqué, laisse apparaître une sous-couche de couleur noire. Observée frontalement — l'œil fixé sur son centre —, on pense un instant y voir un carré blanc aux côtés épais de quelques centimètres, dans lequel s'inscrit un autre carré de surface rougeâtre, au centre la toile. On s'aperçoit rapidement, à la faveur d'un léger déplacement, qu'en vérité la toile a été découpée, et qu'une boîte y est enchâssée ; elle est ouverte sur le dessus et s'enfonce d'une vingtaine de centimètres derrière la surface de l'œuvre, tout en dépassant légèrement de celle-ci. Unique élément tridimensionnel de l'œuvre, l'inclusion de cette boîte en bois est responsable, à elle seule, du passage du pictural vers le sculptural. Rosalind Krauss écrit :

*Pénétrer dans les systèmes de travail... c'est... entrer dans un monde dépourvu de centre, un monde de substitution et de transpositions, jamais légitimé par les révélations d'un sujet transcendant. C'est la force de ce travail, son sérieux et sa prétention à la modernité*¹⁸⁴.

Posant des problèmes de l'ordre de la perception — la tridimensionnalité, on l'a vu, semble manifeste dès lors que l'œuvre n'est plus observée frontalement — *Wall Structure Blue* nous rappelle que l'une des premières influences de Sol LeWitt fut le

¹⁸⁴ Rosalind Krauss, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1985, p.258.

travail de Jasper Johns, artiste concerné par des problématiques similaires : ses œuvres monochromes assurent elles aussi un passage de la deuxième à la troisième dimension en faisant usage de la répétition, d'images sérielles, du langage, de la grille, etc. On retrouve ces éléments dans d'autres travaux lewittiens du début des années soixante, comme *Run I-IV*, *Objectivity*, ou encore *Look, Look*, trois œuvres datant de 1962. Dans toutes ces œuvres réalisées la même année, LeWitt rompt avec l'utilisation classique de la surface picturale en y opérant un découpage en carré qui laisse percevoir tantôt le mur de l'espace d'exposition, comme dans la *Wall Structure* de 1962, tantôt des éléments graphiques à l'arrière-plan : de petits personnages au pas de course dans *Run I-IV*, le mot « Objectivity » découpé en cinq morceaux distincts (OB-JE-CT-IV-ITY) dans *Objectivity*. Ou bien encore en opérant par projection de carrés pour assurer le passage à la troisième dimension : une fois effectuée cette rupture avec l'espace de la toile, le carré prend la forme d'un cube obtenu par application arbitraire d'un calcul mathématique : il devient alors l'élément central de l'œuvre.

Wall Structure Black, de 1962, est justiciable d'une analyse quasi identique. C'est un objet spécifique de 99,1 centimètres sur 99,1 centimètres et 59,7 centimètres. Dans une boîte de bois carrée recouverte de peinture noire, et épaisse de quelques centimètres, une toile, peinte à l'huile par larges touches et présentant elle aussi un léger empâtement, vient se glisser. Ses côtés, lesquels se détachent légèrement de la surface de la toile, ne sont pas peints et nous donnent à voir la sous-couche blanchâtre de la toile. Au centre de celle-ci, une boîte d'une trentaine de centimètres de large et d'une dizaine de centimètres de haut est posée, cette fois à la surface de la toile. Elle est elle-même découpée sur le dessus et laisse jaillir — comme par un procédé d'extrusion — un parallélépipède d'une cinquantaine de centimètres.

Les modèles mathématiques irrationnels créés par LeWitt répondent à une logique interne, et bien souvent à des procédures sérielles (comme la *Wall Structure* télescopique de 1963) adoptées par d'autres artistes, comme Dan Flavin ou Robert Rauschenberg. Il faut aussi rappeler l'influence littéraire — influence qui, si elle est parfois négligée, est d'importance pour la création de cette nouvelle discipline. Les minimalistes reconnaissent volontiers l'influence de Robbe-Grillet, de Beckett, de Borges ou de Wittgenstein. Benjamin Buchloh ajoute que l'omniprésence de carrés et de cubes est en

lien avec la tautologie linguistique de Robbe-Grillet : il représente, selon lui, une forme ultime d'autoréflexion¹⁸⁵.

Inversement, Kaprow, qui récuse tout autant les principes du modernisme que ceux des minimalistes, est prêt à accepter le générique. Son art est celui de l'impureté, à ce titre il est en opposition totale avec Lessing et ses héritiers modernistes, puisque ses œuvres ne respectent plus les conventions d'un art de l'espace ; il est soumis à la même diachronicité que les arts du temps — et Kaprow, nous le verrons avec *18 happenings in 6 parts*, s'emploie même à ce que sa pièce ne puisse pas être saisie de manière synoptique : ni par les acteurs, ni par le spectateurs, ni d'ailleurs par lui-même.

En outre, si la narration constitue un premier choix, elle n'est pas l'unique option retenue par Kaprow : l'artiste revient en effet à la pratique du collage et de l'assemblage, techniques qui avaient permis, dans les années 1910, les premières expériences visant à laisser un matériau exogène pénétrer l'œuvre, et à s'aventurer dans la troisième dimension. Et Kaprow de déclarer, à propos du collage, qu'il constitue « une des formes de peinture qui nous a conduit sans que nous le sachions vers un rejet de toutes les formes de peinture, sans, cependant, que nous éliminions l'usage de la peinture¹⁸⁶. » C'est le cas, notamment, avec l'œuvre de Kaprow *Kiosk : Rearrangeable Panels with Lights* (1959), dans laquelle l'artiste a collé divers éléments récupérés ça et là : des feuilles de chêne, un miroir brisé, des morceaux de ciment provenant d'une toiture, des fruits en matière plastique qui peuvent être accrochés selon différentes configurations, ces éléments étant surmontés d'une guirlande composée de quinze ampoules.

¹⁸⁵ Benjamin H. D. Buchloch, «Conceptual Art 1962-1969 », in *October*, Cambridge Massachussetts, n° 5, Hiver 1990, pp. 113-115.

¹⁸⁶ Nous traduisons, Allan Kaprow, «Notes on the Creation of a Total Art », in *Essays ont the Blurring between Art and Live*, op. cit., pp. 11-12.



Allan Kaprow, *Kiosk: Rearrangeable Panels with Lights*, 1959, bois, miroir, peinture, feuilles de chêne, aluminium, textile, bitume, lampes électriques, 243 x 150 x 149 cm, vues de l'installation au centre Georges Pompidou, © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI, © Allan Kaprow Estate.

Mais *Kiosk* a également la particularité de pouvoir être disposée de plusieurs manières, et conséquemment de revêtir diverses fonctions. Il est en effet possible, comme pour un retable, d'en ouvrir les panneaux, ou de les refermer ; sa configuration est évolutive et laissée à l'appréciation de celui qui est en charge de la présenter. Elle peut ainsi fonctionner comme une installation autonome ; elle peut servir de décor lors d'évènements, notamment chorégraphiques, ou encore dans les *happenings* kaprowiens : on la retrouvera, en toute logique, intégrée à certaines représentations de *18 happenings in 6 parts* dès l'année 1959, où elle aura pour tâche de structurer l'espace dans lequel évoluent les divers acteurs de l'œuvre. Ainsi est-elle exposée selon quatre modalités différentes : murale, ouverte comme un retable dont il est alors possible de faire le tour, dépliée comme un paravent dont elle semble dès lors reprendre la fonction, ou encore sous la forme d'un kiosque — configuration qui lui donne son titre.

Kiosk est donc singulière dans l'œuvre de Kaprow, en ce sens qu'elle fait figure de pièce de transition dans laquelle on peut saisir les prémisses d'un passage du pictural et de l'iconique (lorsqu'elle est exposée frontalement) — au verbal, à la narration — lorsqu'elle devient un outil de mise en relation d'espaces, d'acteurs, etc. Ses environnements, tout comme son texte sur l'héritage pollockien, contribuèrent à construire la réputation de Kaprow, comme le rappelle très justement Ursprung ; ils constituèrent un fertile terreau à partir duquel l'artiste entendait créer une œuvre de

plus grande ampleur, celle qui deviendrait le premier *happening* de l'histoire : *18 happenings in 6 parts*.

Divers artistes new-yorkais reçurent pour l'occasion une invitation annonçant la création de la pièce en question, après l'été 1959. Invitation qui encourageait ces derniers à participer activement à ce nouveau type d'événement, en compagnie de spectateurs qui prendraient part à l'œuvre selon différentes modalités. Sur celle-ci, on pouvait lire : « ne cherchez pas de peinture, de sculpture, de danse ou de musique. L'artiste rejette toute intention d'en présenter. Il pense véritablement offrir des situations d'engagement. » Et plus loin, quelques mots visant à rappeler que Kaprow a jugé inutile de donner un nom à ce nouveau médium récemment créé. La presse annonça quant à elle un important vernissage à la Reuben Gallery, pour une exposition qui serait exempte de peintures de chevalet, remplacée pour l'occasion par un « événement »¹⁸⁷ (*event*), avant que des *flyers* ne soient envoyés en mentionnant le titre de l'œuvre, *18 happenings in 6 parts*. D'autres invitations furent adressées à certains invités, à titre individuel et personnel, et au traditionnel carton d'invitation fut ajouté un sac en plastique contenant des morceaux de bois, des photographies, des bâtons de cannelle, des bandes de papier, etc. Ces cartons d'invitation avaient la particularité d'être assez précis sur le déroulement de l'événement, qui se tiendrait, comme il y est précisé, dans trois pièces distinctes au sein desquelles évolueraient des acteurs ; y seraient également projetées des diapositives ; en outre il est stipulé que les « actions ne signifieront rien de clairement formulable »¹⁸⁸ ainsi que « l'ensemble de la pièce se doit d'être intime, austère, et d'une durée relativement réduite »¹⁸⁹. Enfin, l'artiste ajoute qu'une réponse est attendue, étant donné le nombre de places limité. Une contribution financière est la bienvenue.

Parce qu'il a été relativement bien documenté — à l'inverse des *Events* — nous possédons aujourd'hui une description relativement précise de *18 happenings in 6 parts* : nous devons essentiellement l'emprunter à Mickael Kirby, qui, dans un ouvrage de 1965 intitulé *Happenings*, a pris soin de procéder à une analyse détaillée, que jouxte un nombre important de photographies. En outre, Philip Ursprung les a récemment reprises dans

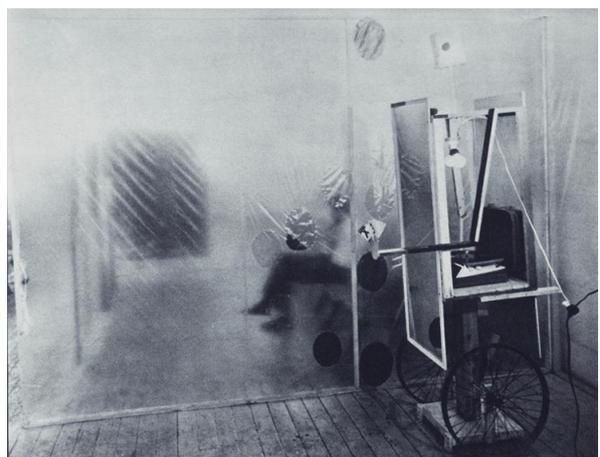
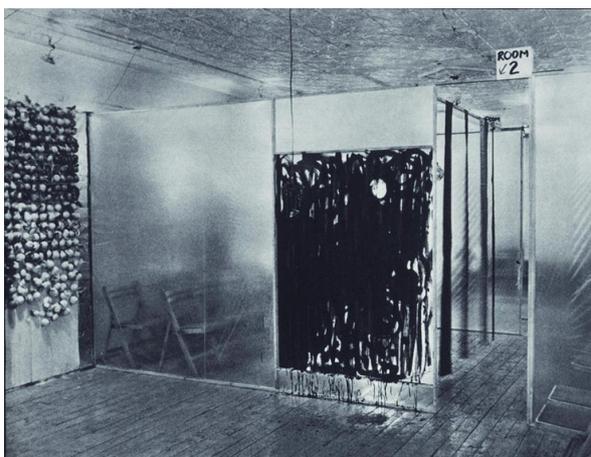
¹⁸⁷ « Press release », non daté, *Allan Kaprow Papers*, Getty Institute.

¹⁸⁸ Nous traduisons, cité par Philip Ursprung, Allan Kaprow, Robert Smithson and the limits of art, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁹ *idem*.

un chapitre de son ouvrage intitulé «Œdipial — Just for fun — Allan Kaprow and Art History», sur lequel nous reviendrons. L'ensemble de ces descriptions permet d'avoir une vision claire de la temporalité des œuvres, et des modalités de partage des activités qui s'opèrent en son sein. Suivons cette description qui met en lumière la division des activités telle qu'elle est mise en place dans l'œuvre de Kaprow.

On apprend, grâce au texte de Ursprung, que *18 happenings* a lieu six fois au cours du mois d'octobre 1959, et que chaque représentation dure une heure environ, entractes compris. Le public reçoit diverses instructions indiquant les modalités de découpage de l'œuvre, laquelle est l'occurrence divisée en six parties contenant chacune trois *happenings*—dont la fin est marquée par le retentissement du son d'une cloche. L'intervalle de temps séparant chaque événement est également stipulé. En outre, les visiteurs ont en leur possession un carton précisant la pièce dans laquelle leur présence est requise, et à quel moment précis du déroulement de l'œuvre ils doivent s'y trouver. Les places seront échangées à plusieurs reprises au cours des six moments qui scandent l'intervention, et d'autres actions débiteront. À chaque représentation, six participants, la plupart du temps artistes invités, dont trois hommes et trois femmes. Kaprow a aménagé une petite scène provisoire au sein de l'appartement, et séparé l'espace en trois pièces de tailles différentes par des structures en bois où sont tendues des bâches de plastique opaques. Si l'on suit la description de Kirby reprise par Ursprung, dont nous nous sommes pour notre part largement inspirés, nous parvenons à visualiser assez précisément l'organisation spatiale de *18 happenings*.



Allan Kaprow, *18 happenings in 6 parts*, Reuben Gallery, New York, 4 octobre, et du 6 au 10 octobre 1959, vues de la seconde et de la troisième pièce. © Allan Kaprow Estate, Courtesy Hauser & Wirth, Zurich. Photo d'Anita Reubens Simons.

Attardons-nous sur chaque pièce. Dans la première sont disposées trente chaises pliantes, rappellent les auteurs, à peine visibles au travers des bâches de plastique. Des abat-jours rouges et blancs, fixés au plafond, inondent la pièce d'une lumière rosée. Les murs présentent quant à eux des caractéristiques proches de *Kiosk*, puisque s'y trouvent fixés des fruits en plastique, des morceaux de miroirs, des restes de papier. Dans la seconde pièce, deux ensembles d'une douzaine de chaises se font face ; cette fois la pièce est éclairée par une seule source de lumière, à dominante bleue, bien que des éclairages de Noël garnissent les murs. Enfin, dans la troisième et dernière pièce, quinze autres chaises sont disposées de manière à faire face aux deux premières. La lumière est assurée par un accrochage d'abat-jours qui reprennent la disposition de la première pièce, à ceci près qu'ils sont cette fois blancs et bleus. La séparation entre la seconde et la troisième pièce est quant à elle assurée par un rideau composé d'anneaux colorés, tandis qu'un autre mur est constitué de mots, ou de fragments de mots. Lorsque tous les participants ont pris leur siège, le son d'une cloche se fait entendre : il annonce le début de l'événement. Des enceintes diffusent à fort volume des sons provenant de quatre bandes magnétiques, bruits électroniques et dissonants résonnent alors, tandis qu'au même moment les acteurs du *happening* pénètrent dans l'espace — les hommes se dirigent dans la première pièce, les femmes dans la seconde — et exécutent mécaniquement une série d'exercices de gymnastique qui correspondent à une chorégraphie dont Kaprow est l'auteur. Dans la troisième pièce, nous indique Kirby — la plus sombre — un appareil projette des diapositives : images de dessins d'enfants ainsi que de peintures de Kaprow — la présence de celles-ci, par parenthèse, semblant par ailleurs nous rappeler que ce qui préoccupa alors Kaprow sont des questions relatives au pictural. C'est au terme de cinq minutes que la première partie de l'événement parvient à son terme. S'en suit une courte pause à l'issue de laquelle les acteurs réinvestissent l'espace. S'il étaient vêtus de manière ordinaire dans la première partie, écrit Kirby, ils portent désormais des costumes, et se déplacent avec des pancartes sur lesquelles différentes phrases sont inscrites, puis lues à haute voix par les acteurs. Ursprung précise qu'elles constituent une série d'énoncés relatifs à l'art et au temps. L'acteur prononçant les phrases concernant l'art, peut par exemple déclamer, rappelle l'auteur : «J'étais sur le point, hier, de parler d'un sujet qui vous est des plus chers à tous — l'art.

Je voulais parler d'art donc, mais j'étais incapable de commencer¹⁹⁰.» Des photographies de peintures ne cessent d'être projetées dans la troisième pièce, mais plus de dessins d'enfants ou d'œuvres de Kaprow cette fois : elles ont laissé place à des chefs-d'œuvre de l'art européen. À la suite de cette seconde partie, un entracte de quinze minutes vient à nouveau briser la linéarité de l'événement. Cette courte pause permet aux visiteurs de se déplacer dans les autres pièces, non pas à leur guise, mais bien en fonction des instructions présentes sur leurs cartons d'invitation. Comme le mentionne Kirby, certains couples ou amis, qui s'étaient déplacés à la galerie ensemble pour l'occasion, se trouvent ainsi séparés. D'autres personnes enfin reçurent l'instruction de ne pas quitter leur place. L'auteur poursuit la description : la troisième partie du *happening* commence avec l'entrée des acteurs, alors que les bruits électroniques émis par les haut-parleurs ont redoublé d'intensité. La première pièce est désormais occupée par deux actrices qui réalisent des exercices physiques, alors que, dans le même temps, deux acteurs sont assis à une table dans la seconde pièce : leur rôle consiste à accompagner, à l'aide de petits morceaux de bois, la voix de Kaprow qu'on entend à présent via les enceintes. La troisième pièce est occupée par une seule artiste, laquelle a pour rôle de déclamer des fragments de poèmes, alors que l'appareil projette des images d'objets divers et variés. Dans la quatrième partie, quatre hommes occupent désormais la première pièce, ils jouent de divers instruments en suivant une partition spécialement écrite par Kaprow lui-même. Dans la seconde, une poupée mécanique équipée d'un tambour est mise en marche. Dans la troisième, un homme est assis à table : il allume une série d'allumettes qu'il éteint aussitôt en les plongeant dans un verre d'eau. Une fois cette opération terminée, il se lève et se tient debout, derrière les bâches en plastique qu'il asperge d'un liquide, lequel a pour effet de rendre son image rapidement floue aux yeux du public qui se tient de l'autre côté. S'en suit un nouvel entracte, au cours duquel les places sont échangées une seconde fois, avant que la cinquième partie ne débute. Cette fois, différentes voix se mêlent dans les haut-parleurs, sans qu'il ne soit possible de distinguer clairement les mots qui sont prononcés. Dans la première pièce, une actrice est désormais occupée à presser des oranges ; elle en verse le jus dans différents verres avant de le consommer.

¹⁹⁰ Cité par Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson and the Limits of Art*, op. cit., p. 33.



Allan Kaprow, *18 happenings in 6 parts*, Reuben Gallery, New York, 4 octobre, et du 6 au 10 octobre 1959, Rosalyn Montague pressant des oranges. © Allan Kaprow Estate, Courtesy Hauser & Wirth, Zurich. Photo d'Anita Reubens Simons.

En s'appuyant sur la description de Kirby, Ursprung évoque l'odeur de l'orange se mêlant à la peinture émaillée contenues dans des boîtes amenées dans la galerie. Une actrice, continue-t-il, pousse un homme-sandwich d'une pièce à l'autre, alors que des sons semblent provenir de l'homme, dont le costume est pourvu d'un vieil enregistreur. Dans la seconde pièce, un homme semble mimer quelque action, alors que dans le même temps, un homme et une femme, dans les deux autres pièces, lisent des phrases inscrites sur des panneaux qu'ils portent devant eux. L'homme-sandwich passe alors dans la seconde pièce, tandis que deux spectateurs commencent à peindre une toile. Vient enfin la dernière partie, la première à ne pas être sonorisée. Dans la première pièce, deux acteurs accomplissent une série de mouvement de façon rigoureusement symétrique ; deux actrices, quant à elles, se tiennent immobiles dans la seconde pièce, face au public. Bientôt, tous les acteurs se retrouvent dans la pièce centrale, déroulent des rouleaux de papier accrochés au plafond et lisent ce qui s'y trouve inscrit. La cloche sonne deux fois : *18 happenings in 6 parts*, «le premier *Happening* Américain, et un moment séminal pour l'histoire de l'art¹⁹¹», selon Jeff Kelley, se termine.

En se livrant à une description aussi précise de l'œuvre via celle qu'avait donnée Kirby en 1965, Ursprung nous confronte à une apparente contradiction. Il faut en effet se souvenir que Kaprow avait présenté son œuvre comme n'ayant «aucun sens véritablement formulable». Pourtant, il apparaît, à la lecture du texte, que l'artiste semblait l'avoir au contraire orchestrée jusque dans ses moindres détails, et que la rigidité de la structure de l'œuvre ne laisse pour ainsi dire aucune place au hasard et à l'accident — ce que l'artiste confirme dans différents entretiens. L'œuvre, rappelle

¹⁹¹ Jeff Kelley, *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 26.

Ursprung, a en vérité été construite autour de quatre axes majeurs qu'il nomme «*suchness*», «*difference of daily life and imaginations*», «*structure*», et enfin «*meaning*» ; alors que le public, tantôt inclus, tantôt exclu de l'œuvre, semble constituer une forme de «communauté discursive ».

Mais donner à voir que l'œuvre a été pensée en amont, structurée, composée de manière aussi rigoureuse — comme une partition de musique — ne saurait constituer une démonstration suffisante pour amener à la visibilité le fait que les notions qui y seraient en jeu ont trait à une réflexion sur la question de la division du travail. Philip Ursprung n'évoque pas le lien qui existerait entre le travail de Kaprow et une véritable prise de conscience d'appartenir à un monde aliéné dans la division du travail, dominé par la raison — domination dont on retrouve l'écho dans la sphère de l'art. Mais en reprenant point par point les éléments constitutifs de la genèse de l'œuvre, il est possible, en suivant le raisonnement de l'auteur, de voir comment une réflexion sur la division du travail y est amenée. Ursprung commence par lister les diverses modalités d'apparition de Kaprow dans *18 happenings*. Il y apparaît en effet sous des formes variées, avec un statut à chaque fois différent. Son nom est bien sûr visible comme créateur de la pièce, sur les cartons d'invitation, ainsi que dans le programme distribué aux spectateurs. Il est également stipulé qu'il y prend la parole et joue de la flûte. Lors du déroulement de la pièce toutefois, les rôles endossés par Kaprow seront plus nombreux que ceux indiqués sur les cartons et le programme. Sa présence n'est pas seulement physique en effet, puisque l'on retrouve sa voix enregistrée, et audible sous forme d'instructions données aux acteurs pourvus de petits morceaux de bois. Il est ensuite réellement présent, dans la suite de l'événement, jouant effectivement de la flûte comme il était mentionné sur les *flyers*. Enfin, l'une des images projetées par l'appareil montre la partie inférieure de son visage — coupée juste au dessous du nez — arborant une barbe fournie. Ursprung nous fait remarquer qu'à ce titre, Kaprow est, d'une certaine manière, le dernier à prendre la parole — ou mieux dit, qu'il a le dernier mot sans avoir besoin de parler. Ainsi, il est aisé de comprendre que Kaprow endosse différents rôles : il est à l'origine de la pièce, il en est l'un des acteurs, un des commentateurs ; il est donc à la fois celui qui crée, qui joue, qui commente, mais aussi, nous dit Ursprung celui «qui est réceptif aux idées des autres, ce qui est en rupture radicale avec l'artiste qui met en place un front (mystificateur),

comme chez Pollock et Cage¹⁹².» Et il est vrai que si l'omniprésence de Kaprow dans sa propre pièce semble a priori le poser en instance qui dirige tout, en présence qui s'infiltré dans chaque moment de l'œuvre, et ce sous toutes les formes (sonore, visuelle, écrite, physique), la place laissée à l'altérité et aux possibilités discursives engagées avec le public semblent éloigner Kaprow de la figure de l'artiste héroïque moderniste — seul confronté aux problèmes imposés par son matériau. En revanche, Ursprung nous rappelle aussi que la pièce kaprowienne s'inscrit, à bien des égards, dans une forme de continuité avec la peinture, en mentionnant notamment l'essai de Rosenberg «The American Action Painters», inspiré des célèbres images de Namuth, dans lequel est entrevue la possibilité que la toile devienne une sorte d'arène où des actions peuvent éventuellement avoir lieu. Et cette hypothèse se trouve confirmée, poursuit l'auteur, par le fait que dès les années cinquante, le magazine *Art News* introduisit des images de l'artiste au travail dans son atelier, en *action* ; images qui jouxtaient dès lors très fréquemment les reproductions des œuvres elles-mêmes. Ce qui eut pour conséquence de permettre, en quelque sorte, au lecteur de prendre part à l'œuvre, au geste poétique : d'être le témoin privilégié de sa genèse.

C'est à ce stade de sa réflexion qu'Ursprung introduit l'hypothèse qui semble pouvoir alimenter notre propos sur les liens qui peuvent être établis entre l'art des années soixante et la question de la division du travail. Nous avons essayé de montrer les phénomènes d'effrangement constituent peut-être ce moment où l'artiste incarne au mieux celui qui parvient à ne pas épouser le destin imposé à tout homme. L'art réussit, sans le recours au politique, par des moyens qui lui sont propres, à se faire espace d'irrationalité au cœur de la dialectique de la raison — qui, obnubilée par sa finalité, en oublie le bonheur des uns et des autres. L'art est alors négation déterminée du monde tel qu'il va, il (re)devient promesse de bonheur, il pointe du doigt ce que la rationalité a oublié, il incarne un peu plus cette «totalité esthétique [comme] antithèse d'une totalité non-vraie.¹⁹³ » En s'attaquant sans en avoir pleinement conscience à la division du travail, en la mettant en péril, ce que l'art conquiert par l'effrangement n'est autre qu'un dépassement de la société bourgeoise, dépassement atteint en défiant le pouvoir

¹⁹² Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson and the Limits of Art*, op. cit., p. 39.

¹⁹³ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p.400.

identificateur : il « représente négativement un état dans lequel ce qui est viendrait à sa juste place.¹⁹⁴ »

Mais si l'affranchissement à l'égard de la division du travail est conquis par le biais de l'effrangement, ce phénomène n'a, à proprement parler, jamais véritablement pris une forme artistique, il n'a pas, à part dans l'exemple dont il est question ici, constitué le thème d'une œuvre au point que sa forme en fut dépendante. Si Ursprung n'établit pas de lien entre l'œuvre de Kaprow et la critique d'un système des Beaux-Arts dont la domination s'exercerait par le biais de sa pièce maîtresse — et de ceux qui la dirigent : les Salons et les membres de son jury —, son analyse a pour mérite de démontrer que *18 happenings in 6 parts* a véritablement « donné une forme artistique à la division du travail.¹⁹⁵ » Tout en amenant à la visibilité l'erreur de Cage, qui consiste à croire que Kaprow, obsédé par sa propre personnalité jugée narcissique, aurait à tout prix cherché à être omniprésent dans son premier *happening*, l'auteur défend l'idée que la pièce possède une dimension ironique, critique, qu'il faut chercher dans la forme parodique qu'elle revêt. En effet, les différents intervenants qui se succèdent dans l'œuvre, rappelle Ursprung, semblent tous agir de manière mécanique — simples opérateurs créés pour l'occasion et contrôlés par une altérité. À aucun d'entre eux n'incombe un rôle décisionnel : tout au plus ont-ils en charge une partie de la pièce, à l'instar de l'ouvrier qui participerait au montage d'un produit sans pour autant jouir du plaisir de contrôler les étapes de sa création et de son aboutissement. Mais Ursprung a raison de signaler que la comparaison s'arrête dès lors qu'on remarque que les acteurs, bien que leurs rôles soient écrits avec précision en amont, peuvent commettre des erreurs en exécutant leurs consignes. Une maladresse, une prise de liberté dans une des parties de l'œuvre n'affecterait pas son tout ; elle n'est pas tout à fait une mécanique précise qui menace de se bloquer à la moindre intrusion d'un grain de sable : à cet égard, elle ne constitue pas un reflet exact de la société dominée, et cet élément est d'importance, car nous pensons que c'est par cet écart, si infime soit-il, que l'œuvre réaffirme son autonomie, son caractère antithétique — en d'autres termes, qu'elle se pose en négation déterminée de la société déterminée de manière forte et néanmoins subtile. Toujours est-il que les protagonistes se meuvent et interagissent avec les divers éléments de la galerie de manière purement mécanique, sans rien exprimer de

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁵ Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits of Art*, op. cit., p. 40.

particulier, chacun semblant faire figure de rouage dans un ensemble complexe. En outre, leurs changements de rôle incessants sont le signe d'une absence de spécialisation : véritables automates, antithèses de l'artisan, ils peuvent être remplacés à loisir, tant leur tâche ne semble relever d'aucune compétence particulière. Relativement à Kaprow, Ursprung met l'accent sur la division de l'auteur en une variété de rôles différents — subdivision qui, selon lui, est en opposition avec l'idée de l'artiste moderniste engagé dans une lutte héroïque contre les contraintes du médium pictural. Mais elle est aussi, note-t-il, en opposition à Cage, contempteur de Kaprow. Tout se passe comme si, en vérité, les critiques devaient être finalement adressées à celui qui les formule. Il est très probable que Kaprow ait en partie hérité du vocabulaire cagien — il fut en effet l'un des ses étudiants — , et notamment de celui du *Untitled Event*, sorte de proto-happening où se trouvaient réunis des artistes comme David Tudor, Robert Rauschenberg, M. C. Richards et Charles Olsen. Et Ursprung de noter à juste titre que le passage au *happening* chez Kaprow, à partir de questions héritées du pictural, est à mettre en parallèle avec le passage de Cage de la musique au théâtre. Mais plus intéressantes encore sont les critiques de Cage dont l'auteur fait état. Kaprow aurait selon lui été essentiellement intéressé par sa propre personnalité, dont Cage pense qu'elle est un élément qu'il a su congédier dans sa propre pratique. Ursprung note que le rejet cagien de Kaprow tient au fait qu'il aurait vu dans la personnalité de son étudiant, ainsi que dans la mise en œuvre de ses *events*, une image de lui-même et de son geste créateur. Mais, plus encore, Cage ne semble pas avoir saisi que par son omniprésence, Kaprow entendait amener le public à interroger l'idée même d'un auteur contrôlant le processus créateur depuis la conception de l'œuvre, jusqu'à, en dernière instance, la division du travail qu'il opère en assignant aux uns et aux autres une place déterminée. Tout en réduisant leurs interventions à des activités où les individus sont échangeables à souhait. Qu'elle soit pleinement consciente ou non, il semble que la critique de la société aliénée dans la division du travail est ici caractérisée, mais aussi, par extension, celle des instances visant à réguler la productions artistiques en fixant les normes, les conditions-limites qui garantissent l'accès aux différents genres artistiques. Mais la critique de Cage, explique l'auteur, semble même doublement erronée : en effet, Kaprow ne se présente pas ici comme un seul individu contrôlant tout, comme une instance indivisible. Il apparaît tout au contraire comme une figure fragmentée, engagée dans différentes formes de travail : conception, exécution, direction d'acteur. À ce titre, s'il peut apparaître comme la figure parodique de l'individu exerçant une forme de domination

sur les autres, il endosse en même temps le rôle de l'artiste qui se serait libéré de la contrainte de n'obéir qu'à une seule fonction en respectant scrupuleusement les limites. La critique de Cage, pour Ursprung, « reflète la différence entre une vision utopique et une approche pragmatique, entre un art comme champ isolé au sein d'une réalité dérégulée et un art comme un champ visant à mettre à l'épreuve les règles et les frontières.¹⁹⁶ » Et l'auteur précise qu'à la différence des événements cagiens, la volonté de Kaprow d'allouer des sièges de manière précise aux spectateurs, incapables alors d'appréhender l'espace du *happening* de manière synoptique, a pour conséquence de rendre l'expérience du regardeur « ni neutre ni naturelle, mais plutôt contingente, contradictoire, et fragmentée¹⁹⁷. » Impossible pour celui qui est venu assister à la pièce de comprendre l'enchaînement des événements dans leur globalité, à moins de se rendre à plusieurs représentations, ou de collecter des événements épars en demandant aux autres spectateurs de faire état de leur propre appréhension de la pièce. L'expérience du spectateur est donc pour ainsi dire déconstruite, au même titre que l'est, rappelle Ursprung, la fonction du créateur de la pièce — qui ne peut lui non plus, en tant qu'il y participe par le biais de différents rôles, en avoir une vision globale. Pour poursuivre la réflexion de l'auteur, on pourrait à notre tour ajouter que tout se passe comme si — cherchant là encore à parodier le monde aliéné dans la division du travail — Kaprow s'était volontairement placé dans une situation le privant d'emblée de tout plaisir esthétique qui serait issu de la contemplation de sa propre pièce, parachevée dans son exécution. En d'autres termes, l'artiste semble certes se conformer à l'image du compositeur, mais un compositeur qui s'interdirait toutefois la possibilité d'être également chef d'orchestre. Instigateur de l'œuvre, responsable de la répartition des rôles et de la mécanique du *happening* qui l'oblige à être à la fois celui qui produit et celui dont l'expérience réceptive sera nécessairement tronquée. Et notre hypothèse d'un brouillage des limites dont la visée serait une critique de la division — entre les genres, mais aussi entre le directeur et l'acteur, etc. — semble confirmée par Ursprung, pour qui « la division subtile entre création et perception, entre l'artiste et le spectateur, et même entre l'œuvre d'art et la reproduction semble s'évanouir dans *18 happenings in 6 parts*¹⁹⁸. »

¹⁹⁶ Nous traduisons, *Ibid.*, p. 42. « In a sense his criticism reflects the difference between utopian vision and a pragmatic approach, between art as secluded field within a deregulated reality and art as a testing ground for rules and boundaries. »

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ Nous traduisons. *Ibid.*, p. 43. « The fine dividing between creation and perception, between artist and spectator, even between work of art and reproduction seemed to fade away in *18 happenings in 6 parts* »

Mais il nous semble que ce brouillage des catégories ne se limite pas à une fragmentation de la personnalité du créateur, ni à un effacement des limites entre la production et la réception de l'œuvre, ni même à la perte de distinction entre les acteurs de la pièce et le public. Car des éléments extra-esthétiques — le réel lui-même — en effet, pénètrent dans l'œuvre et contribuent à son impureté spécifique : les vingt-quatre minutes de pause qui séparent ses six parties constituent un véritable réservoir sémantique ; on peut y entendre des quintes de toux, des bavardages, le grincement des chaises sur le sol, autant d'éléments intégrés d'emblée dans l'économie de la pièce — comme dans une sorte de collusion avec elle. Autant de signes du réel qui surgissent dans l'œuvre et sont assimilés par elle dans le temps de sa production, mais qui ne pourront être revus, réentendus : signes qui échappent à toute *graphie*, en ce sens qu'ils ne seront pas fixés, et ne pourront conséquemment pas être restitués. Ce qui par ailleurs semble garantir davantage de liberté à l'œuvre, lui épargner toute récupération possible par la sphère marchande. Autrement dit, l'impossibilité d'en fixer une image ou même un son, et même l'impossibilité qu'elle soit saisie par un seul spectateur de manière synoptique semble lui garantir une forme d'autonomie toute particulière : aussitôt qu'elle s'est refermée sur elle-même, en empruntant des fragments à la réalité empirique, elle s'efface, elle s'évanouit, pour ne laisser que des traces parcellaires dans notre mémoire.

Il nous semble que l'intrusion de ces éléments extra-artistiques, cette épiphanie du réel — rendue possible par la porosité de l'œuvre, sa perméabilité au réel — outre qu'elle contribue à l'impureté du *happening*, joue aussi un rôle important dans la dissolution de la frontière entre spectateur et créateur, et donc entre production et réception. En effet, il est pour cette raison impossible de connaître la teneur de la pièce avant que la cloche n'en sonne la fin ; elle dépend de l'attention de l'audience, des bruits qu'elle génère ; elle est partiellement parasitée par elle. À ce titre, cette porte ouverte à l'extranéité, parce qu'elle contribue à disloquer les limites qui séparent les uns et les autres, et la fonction qui est la leur est traditionnellement attribuée, participe également de la mise à mal d'une forme de division artistique du travail. Philip Ursprung met au jour un autre élément qui semble achever de conférer à *18 happenings* son caractère d'unicité : la place laissée au hasard dans la pièce kaprowienne. Tout laisse à penser que celle-ci est grande, tant il est vrai qu'un nombre important d'éléments semble échapper à la possibilité d'être dominés — erreurs d'interprétation, bruits générés par l'audience durant les intervalles (ils sont, mis bout à bout, d'une durée qui approche de celle de

l'œuvre elle-même). Mais l'auteur rappelle fort justement que Kaprow n'entendait pas laisser la place au hasard, en tant qu'il ne signifie « pas plus qu'une transgression symbolique¹⁹⁹ », et à ce titre participe d'une tendance de l'art à l'auto-référentialité vigoureusement rejetée par l'artiste. Ursprung ajoute : « la chance, en tant qu'expression d'une « naturalité » non orientée — comme dans le travail de Cage, et bien sûr, celui de Duchamp — est, selon Kaprow, l'aspect le plus problématique²⁰⁰ » du *happening*. Une fois évacuée la possibilité que le hasard puisse être un élément constitutif de l'œuvre, une fois rejetée la tendance à l'auto-référentialité qui en est la conséquence — ou, mieux dit, l'art pour l'art que Kaprow abhorre —, l'œuvre semble s'ouvrir davantage encore à l'altérité, et achève de disloquer la frontière qui la sépare de la vie.

Ainsi, ce n'est assurément pas se laisser aller à une inflexion de lecture de l'œuvre kaprowienne qui soit exagérée, que d'amener à la visibilité cette mise au travail consciente de la notion de division du travail dans *18 happenings in 6 parts*. Au contraire, elle semble habiter le *happening* de bout en bout, et en faire la description détaillée fait apparaître qu'elle est pensée dès le début par Kaprow : s'il paraît en effet incarner la figure du créateur autoritaire et inflexible qui impose leurs rôles à chacun des exécutants, c'est pour mieux la malmener ; pour faire apparaître avec plus de clarté ce qu'elle a d'absurde ; pour la démonter pièce par pièce. L'artiste, on l'a vu, morcelle sa personnalité de créateur pour être à la fois un simple acteur, privé de la possibilité de jouir de l'exécution de son œuvre. Il abolit également la barrière qui sépare le public des protagonistes de la pièce, en faisant de leur présence le vecteur par lequel des éléments de la réalité empirique peuvent filtrer dans l'œuvre et participer — comme des éléments purement hétéronomes, dirait Adorno — à son élaboration formelle. Enfin, la distribution des rôles aux divers exécutants, contraints de se livrer à des activités mécaniques sans parvenir à saisir la teneur de vérité de l'œuvre dans son intégralité, ainsi que leur échangeabilité, semble prendre la forme d'un reflet de la société dominée par la raison, et il est aisé de voir toute l'ironie dont il est empreint.

¹⁹⁹ Nous traduisons. *Ibid.*, p. 44. «The deliberate cultivation of chance — from Kaprow perspective — wants no more than a symbolic transgression. »

²⁰⁰ *idem.*

1.3.3.2 Kaprow & Dewey : un contrepoint pragmatique

Pour autant, on ne peut prétendre que l'œuvre de Kaprow est imprégnée de philosophie adornienne : elle s'en détache au contraire, elle la renie même, de façon implicite, en tant qu'elle entend procéder à une abolition de la différence des arts et désire rompre les limites qui séparent l'art de la vie. On peut, tout au plus, affirmer qu'elle devient le lieu d'une utopie, d'un moment de quasi anarchie souhaité par Adorno, mais qu'elle y parvient toutefois avec des moyens que celui-ci aurait désavoué. Il y a là une contradiction apparente, qui tendrait à remettre en cause le diagnostic adornien, puisque l'œuvre kaprowienne réussit en effet à ne pas sombrer dans l'industrie culturelle, à ne pas être happée par celle-ci — elle parvient à continuer de *crépiter*, à être écriture des souffrances de l'histoire, à s'opposer à la domination de la raison instrumentale — sans s'en tenir à une différence des arts, et encore moins au respect de la spécificité d'un matériau ou de la contrainte du médium. Le *happening* kaprowien constitue bien une poche de résistance, une œuvre qui semble prouver que l'autonomie, qui se voit ici redéfinie (cette hypothèse semble plutôt rejoindre le constat de Juliane Rebentisch) n'est pas incompatible avec l'idée d'un « flou entre l'art et la vie », qu'il est possible qu'une œuvre conserve un contenu critique manifeste sans pour autant appartenir à un genre, ou à un art en particulier. Il est un fait avéré que toute l'œuvre de Kaprow est plutôt imprégnée d'un sous-texte deweyzien. La philosophie de Dewey, quant à elle, paraît d'emblée incompatible avec celle d'Adorno. Pour autant, dans un article de 2005, William S. Lewis²⁰¹ entendait montrer qu'au delà des contradictions apparentes, certains parallèles entre la pensée d'Adorno et de Dewey méritaient d'être relevés — parallèles qui ont trait à la problématique de l'autonomie de l'art et de l'engagement. Pour Lewis en effet, ceux-ci se retrouvent justement dans leurs points de vues respectifs concernant l'idée d'une pratique artistique envisagée comme alternative à la domination, comme offrant d'autres possibilités pour l'organisation sociale. Tout semble les opposer à première vue, nous dit l'auteur, en résumant un peu schématiquement la manière dont ils sont perçus : « Dewey est connu pour être un populiste, un pluraliste, un optimiste réservé alors qu'Adorno est connu pour son

²⁰¹ William S. Lewis, « Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art », *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series, Volume 19, n° 1, 2005, pp. 42-54.

élitisme, sa rigueur dialectique, et son pessimisme.²⁰² » En dépit de cette opposition binarisante, l'auteur pointe toutefois deux points de convergence, qu'on peut ici reformuler à l'aune des éléments que nous avons mis en lumière précédemment. En effet, tous deux entendent différencier un art réifié, qui serait au service de la domination — l'industrie culturelle — et un art authentique qui se poserait comme antithèse de celle-ci. En outre, l'un comme l'autre considèrent que cet art authentique peut — doit — être le lieu d'un changement social, historique, redéfinissant les hiérarchies : c'est probablement en ce sens que Lewis entend la notion d'art véritable considérée comme « un vecteur de changement culturel et politique positif qui va en direction d'une véritable démocratie²⁰³ », même s'il n'évoque pas l'idée que ce changement ait précisément pu avoir lieu au sein des phénomènes d'effrangement ou dans des pratiques artistiques proches de l'œuvre d'un Kaprow. Et même — cela paraît plus problématique — si ses arguments personnels vont à l'encontre de la philosophie adornienne et entendent au contraire prouver que l'art autonome n'est en rien cet espace qui peut être à même de lutter contre la marchandisation. L'arrière-plan politique des thèses de Dewey et d'Adorno diffèrent aussi sur un point essentiel, qui est le rapport qu'ils entretiennent au marxisme : là où ; chez Adorno, tout dépend des modes de production spécifiques (nous y reviendrons dans le chapitre consacré aux similitudes entre Adorno et Greenberg), Dewey semble croire davantage — sans toutefois balayer Marx d'un revers de manche — aux potentialités de chacun, à la capacité des hommes à faire des choix moraux et à parvenir à une forme de contrôle, y compris au sein d'un monde où règne la domination. Autrement dit, précise Lewis, Dewey aurait foi en un monde ontologiquement riche, et à ce titre à même de faire des choix raisonnables et intelligents même lorsque les forces économiques et politiques en présence encouragent la discipline et l'uniformité dans la forme des objets qui sont créés en son sein, et a fortiori des objets artistiques. Ces forces, ajoute-t-il, se retrouvent dans le contrôle de la communication, laquelle devient unidimensionnelle et « empêche la richesse ontologique de notre expérience²⁰⁴ ». Dewey réunit sous le terme de propagande ce type de communication, laquelle, en devenant une norme toujours plus forte, bride la possibilité d'autres formes de discours et d'une opinion publique libérée, et conduit toujours davantage à freiner l'épanouissement des individus et de la démocratie en conduisant

²⁰² *Ibid.*, p. 43.

²⁰³ *Ibid.*, p. 45.

²⁰⁴ *Idem.*

vers le totalitarisme. Lewis met l'accent sur le fait que, contrairement à Dewey, l'industrie culturelle est envisagée par Adorno comme un phénomène capable de créer sa propre ontologie, et cette industrie, ainsi que ses productions, sont dès lors à définir comme un système clos, autonome, dans lesquels les individus sont davantage des objets destinés à servir des intérêts économiques. Là où Dewey met l'accent sur la puissance de la propagande, sa capacité à appauvrir l'expérience — autrement dit à appauvrir ses sujets au point de les rendre inaptes à la démocratie — Adorno note que l'industrie culturelle entrave le développement d'individus autonomes capables de juger par eux-mêmes, ce qui est pourtant censé constituer la base de la démocratie. Pour Adorno et Dewey, l'art « authentique » est donc diamétralement opposé à la propagande — à l'art engagé —, mais il constitue surtout une activité émancipatoire, celle qui permet de ménager un espace où la dialectique de la raison n'exerce pas son influence : à ce titre, pour le dire avec Lewis, il participe de la possibilité d'une vie politique et démocratique plus riche. Mais reste que, même s'il partagent la même conception du monde socio-économique, cette promesse de bonheur n'est en vérité pas conquise selon une perspective identique. Chez Dewey, l'art nous fait accéder à cette conscience de la richesse de notre relation avec la vie et avec la culture, ce qui peut nous conduire à faire des choix visant à améliorer la vie politique. Chez Adorno en revanche, on l'a vu, l'art est plutôt conçu comme une alternative à la raison, il est promesse de bonheur, promesse d'un monde autre — d'une forme de liberté acquise différemment, ou, devrait-on dire, esthétiquement. Il est négation de l'ontologie du capitalisme selon des modalités particulières, relatives à l'aspect paradoxal de sa conception de l'autonomie. Ces différences mettent effectivement en lumière le pessimisme d'Adorno — notre connaissance du monde serait presque exclusivement informée par les modes de production de notre culture ; alors que c'est l'optimisme de Dewey qui semble transparaître ici : l'expérience que nous faisons du monde peut être plus riche, et c'est au travers de l'art et de la science que cette richesse se voit révélée. En outre, Lewis le rappelle, cette révélation permettrait une prise de conscience des moyens à mettre en œuvre pour la constitution d'institutions qui soient véritablement démocratiques. Les œuvres d'art, pour lui, apparaissent comme une forme particulière de l'expression esthétique. L'artefact est en outre la mise en forme spécifique de l'expérience, et il procure du plaisir en tant qu'il est justement perçu comme tel, comme résumant l'expérience vécue. L'art prend ainsi les traits de la fin d'une expérience mais aussi de l'interprétation de celle-ci ; et, dans le même temps, suggère la possibilité de nouvelles

expériences ; sa fonction est à ce titre dialogique, puisqu'il agit comme un traducteur entre l'expérience et celui qui expérimente. Chez Adorno, l'œuvre d'art authentique est celle pourvue d'une teneur de vérité, conquise dans un rapport dialectique avec son matériau ; chez Dewey, elle joue un rôle de révélateur : elle amène à la visibilité la richesse d'une expérience et conduit vers une autre. L'art permet à la fois de donner forme à une expérience passée, mais encourage dans le même temps à aller vers des expériences nouvelles, et à ce titre, il fait figure de vecteur de communication idéal. Cela lui permet, rappelle Lewis, de s'opposer à la propagande, d'une part, d'autre part d'informer les individus à un niveau plus profond. Ajoutons qu'il semble, de ce point de vue, faire figure de contenu de vérité, vérité à même de lutter contre un monde où, « le tout est le non-vrai », pour le dire en termes adorniens. L'art est ce qui permet de toucher à un niveau de conscience plus profond, chez Dewey, parce qu'il rompt la croûte de la « conscience conventionnalisée », et donne à voir la richesse de l'expérience authentique. Pourvu de cette capacité à révéler, l'art fait donc figure d'alternative face aux « vérités » proférées par la propagande, mais aussi par les productions artistiques — celles de l'industrie culturelle, pour le dire avec Adorno — dont le but n'est que de réaffirmer l'ordre existant. À cet égard, l'art n'est pas seulement ce qui communique, il est en vérité un idéal de communication : le contenu communiqué n'est autre qu'une expérience entièrement vécue, qui amène à la possibilité d'autres expériences. Conséquemment, l'existence d'une communauté artistique constitue pour ainsi dire la condition *sine qua non* pour une démocratie et une culture libérées du joug de la domination rationnelle.

Nous avons essayé de préciser la nature de l'effrangement des arts, et, contre la plupart des relectures contemporaines d'Adorno, nous en avons conclu que les phénomènes d'effrangement sont défendus par Adorno, non pas d'un point de vue généalogique, comme une étape conduisant vers une généralité accrue, mais bien comme une *option théorique*, qui, au crépuscule de la modernité, permet de redynamiser des genres artistiques essoufflés, confrontés à leur propre finitude. Au travers du prisme de la conception adornienne de l'histoire, socle de toute son esthétique, nous avons tenté de démontrer, avec Adorno (la thèse n'est en effet jamais formulée *stricto sensu* chez lui), que les phénomènes d'effrangement parvenaient à atteindre une finalité dont l'art ne doit jamais se départir : se poser en antithèse de la société dominée par la raison. Nous sommes allés plus loin, en mettant en lumière le fait que cette antithèse de la réalité

accomplie par la *Verfranzung* parvenait à faire souffler un vent de liberté au cœur de la dialectique de la raison, en tant que phénomène quasi-anarchique — moment au sein duquel les règles ne sont plus prescrites par une entité dominant la production, mais bien par les artistes eux-mêmes. Et que ce royaume utopique était conquis au travers de pratiques s'affranchissant de leurs matériaux respectifs pour aller visiter d'autres genres, ou en accueillant des éléments qui leur étaient exogènes. Mais aussi — *contre* Adorno cette fois — que cette liberté pouvait être atteinte par des pratiques qui non seulement sortaient du modernisme (les objets juddiens, notamment), mais encore acceptaient le générique, comme dans l'art de Kaprow, où la question de la division du travail et celle de sa critique est mise au travail de manière esthétique au sein même de son œuvre. Mais une question de taille demeure en suspend : pourquoi cette suspension du processus dialectique intervient-elle à ce moment précis de l'histoire de l'art ? Peut-on trouver des prémisses, des éléments déclencheurs ? Certaines pratiques modernes, ou modernistes, annonçaient-elles déjà ce changement paradigmatique ? Comment aller en amont et déterminer le moment de l'histoire de l'art qui a ébranlé la pratique artistique au point que sa définition s'en trouve à ce point bouleversée ? Autrement dit, quel a été le moteur des forces historiques évoquées par Adorno ? C'est en connectant la pensée du philosophe à l'esthétique du dernier Greenberg que nous continuerons à mener l'enquête ici dépliée.

Mais cette connexion nous oblige, dans un premier temps, à nous attarder sur les similitudes et les différences entre ces deux pensées contemporaines l'une de l'autre.

2^{ème} Partie— Du discours de la spécificité à l'*art in general* : le diagnostic greenbergien

Chapitre 1 – Sur quelques similitudes entre Adorno et Greenberg

2.1.1 Adorno et Greenberg, défenseurs des avant-gardes

Il n'est pas rare qu'on considère la théorie adornienne comme historiquement dépassée et trop peu pertinente pour penser l'art actuel, même si un certain nombre de travaux, notamment en Allemagne et dans le monde Anglo-saxon, proposent une relecture d'Adorno qui entend poser à nouveaux frais la question de son actualité. En revanche, les travaux de Greenberg étaient quant à eux déjà critiqués depuis le milieu des années soixante, à la fois par les théoriciens de l'art et par la génération de jeunes artistes émergeant alors. Le reproche principal adressé à Greenberg (et, dans une moindre mesure, à Adorno) bien que souvent implicite, est le suivant : sa théorie, surannée, appartiendrait définitivement à un modernisme dont elle ferait l'apologie, dans l'ignorance des nouveaux enjeux que la postmodernité donne à penser. On peut toutefois s'associer ici à Thierry de Duve et considérer que Greenberg et Adorno sont probablement les deux penseurs qui ont le mieux compris que l'art — tel qu'on pouvait le définir depuis plusieurs siècles — était hautement menacé de disparition par le développement soudain du capitalisme industriel au dix-neuvième siècle. En effet, à une époque où tout passe par les exigences d'un marché culturel nouveau et ouvert, par les exigences des philistins, le modernisme a dû incarner une tentative de maintien des normes esthétiques face aux menaces que constituaient « l'ambiance sociale et matérielle, le caractère des époques », un effort incessant « pour endiguer le déclin des normes esthétiques menacées par la relative démocratisation de la culture à l'ère de l'industrialisme, sa logique primordiale et la plus intime²⁰⁵ », nous dit

²⁰⁵ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Modern and Post Modern », The William Dobell Memorial Lecture, Sydney, Australia, 31 Octobre 1979.

Disponible sur <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html> : « J'en arrive à donner ma propre définition du Modernisme, qui soit permanente et puisse tout embrasser : il consiste en un effort incessant pour endiguer le déclin des normes esthétiques menacées par la relative démocratisation de la culture à l'ère de l'industrialisme, sa logique primordiale et la plus intime est de maintenir les niveaux du passé face à un opposant qui n'existait pas auparavant. Dès lors toute l'entreprise du Modernisme (...) peut être vue comme un regard vers le passé. Ce qui semble paradoxal, mais la réalité est construite avec ce paradoxe, est pratiquement constituée par lui. Dans ma propre définition du Modernisme l'effort incessant pour maintenir les normes (...) a favorisé la reconnaissance du fait que l'art et que l'esthétique n'ont plus besoin d'être justifiés en d'autres termes qu'eux-mêmes, que l'art est une fin en soi et que l'esthétique est une valeur autonome. »

Greenberg. Tous deux ont saisi le rôle essentiel qui devait être celui des avant-garde : sauvegarder le meilleur de la tradition, contre la dépravation commerciale des idiomes traditionnels, ou encore, pour le dire avec Adorno, contre la désartisation (*Entkunstung*) de l'art : par sa participation forcée à la rationalisation, l'art semble d'emblée engagé dans sa propre liquidation, dans sa propre « désartisation », qui n'est autre que l'analogie esthétique de la désubstantialisation de la raison extra-esthétique : « la désartisation de l'art, écrit-il, ne se définit pas seulement comme étape de sa liquidation, mais comme tendance de son évolution²⁰⁶ ». En outre, Greenberg et Adorno sont sûrement les deux théoriciens — avec l'autre grand représentant de la critique formaliste Outre-Atlantique, Michael Fried — dont l'analyse de la dislocation des genres artistiques dans les années soixante fut la plus riche, et demeure la plus féconde pour interroger les raisons de cette dissolution et tenter d'en comprendre la genèse.

2.1.1.2 L'hypothèse d'une influence réciproque

Il est un fait incontestable qu'Adorno et Greenberg avaient connaissance de leurs travaux respectifs. Notre lecture des deux auteurs montre que le premier fait explicitement référence à *Avant-garde and Kitsch* dans la *Philosophie de la nouvelle musique* :

La musique participe à ce que Clement Greenberg appelait la division de tout art en camelote et avant-garde, et la camelote, la dictature du profit sur la culture, s'est assujéti depuis longtemps la sphère particulière, socialement réservée, de la culture²⁰⁷.

Il témoigne d'ailleurs de l'estime qu'il a pour Greenberg, rappelle qu'il le connaît très bien depuis son exil américain, et souligne que leurs points de vue — sur l'œuvre de Walter Benjamin, notamment — sont très proches. De même, Greenberg, de son côté, insiste sur le fait qu'Adorno et lui-même partagent un certain nombre de convictions, à bien des égards. L'estime qu'ils se vouèrent réciproquement et la connaissance respective de leurs travaux ne peuvent toutefois pas, à elles seules, légitimer l'hypothèse d'une véritable influence, qu'elle soit unilatérale ou non. Rapprocher l'œuvre de Clement Greenberg de celle de Theodor Adorno semble même, de prime abord, assez paradoxal. Il y a en effet, à première vue, davantage de divergences que de convergences dans leurs conceptions esthétiques. Le premier est un critique d'art kantien et formaliste, à ce titre assez mal préparé pour la théorie de l'art, comme le rappelle Thierry de Duve — d'où quelques

²⁰⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995, p. 110.

²⁰⁷ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de l'allemand Hans. Hildenbrand et Alex. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 20.

indéniables erreurs ou insuffisances théoriques de sa part —, le second est le philosophe hégélien qui a peut-être mis en place la dernière « esthétique » de grande ampleur. Pour autant — et bien qu'Adorno soit héritier d'une tradition « continentale », et Greenberg d'une tradition plus typiquement anglo-saxonne — tous deux réagissent simultanément et de façon *a priori* quasiment identique au phénomène qui nous occupe. On relèvera de surcroît, dans leur œuvre, des concomitances assez singulières, qui apparaissent à chaque fois dans un contexte très particulier.

À la fin des années 1930, Adorno écrit *Prismes*²⁰⁸, qui contient son célèbre article sur le jazz, puis, dans les années quarante, la *Dialectique de la raison*, où il développe, avec Max Horkheimer, sa critique de l'industrie culturelle. À la même époque, Greenberg publie *Avant Garde and Kitsch*²⁰⁹, où il expose sa théorie sur le kitsch — un kitsch honni par la critique, dans la mesure où il pervertit les arts d'avant-garde et menace les plus hautes ambitions de l'art, puis quelques mois plus tard, *Towards a Newer Laocoon*²¹⁰, reprise moderniste du *Laocoon*²¹¹ de Lessing. Dans les années 1960, Adorno entre dans une période particulièrement féconde où il continue à instruire, sous une forme radicalement fragmentaire, comme l'écrit Jean Lauxerois, des questions ouvertes de longue main, notamment dans le débat qui commence à l'opposer à l'avant-garde musicale. Dès 1967, il réagit à l'effondrement des limites entre les arts dans *L'art et les arts*. Greenberg se sent contraint — alors qu'il s'était jusque-là contenté de son rôle de critique d'art au jour le jour — de glisser sur le terrain de l'esthétique, et va, dans le milieu des années soixante, réagir lui aussi à cette nouvelle confusion qui règne dans l'art de son temps, notamment dans un cycle de conférences intitulées *Seminars*.

Les similitudes formelles et les parallèles historiques entre l'esthétique de Greenberg et celle d'Adorno n'ont pas manqué d'être relevés, notamment dans la littérature Anglo-saxonne, par Francis Francina²¹², Nancy Jachec²¹³, ou encore Peter Osborne²¹⁴. Cependant,

²⁰⁸ Theodor W. Adorno, *Prismes, critiques de la culture et société*, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot et Rivages, 2010.

²⁰⁹ Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », *The Collected Essays and Criticism, Volume I: Perceptions and Judgments, 1959-1944*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 5.

²¹⁰ *Ibid.*, p.23.

²¹¹ Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, trad. de l'allemand et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, 2011.

²¹² Francis Francina : *Pollock and After, The critical debate — second edition*, Routledge, Londres et New York, 2000, p.4.

²¹³ Nancy Jachec, « Adorno, Greenberg, and Modernist Politics », in *Telos* n° 110, 1998, p. 105-118.

²¹⁴ Peter Osborne, *Aesthetic autonomy and the crisis of theory: Greenberg, Adorno and the problem of postmodernism in the visual arts*, in *New Formations: a journal of culture/theory/politics*, n° 9, pp. 31-50.

il semble qu'ils n'aient jamais fait l'objet d'une étude réellement détaillée. Bien qu'ils réagissent de façon quasiment simultanée à l'effondrement des genres artistiques, et en dépit de similitudes indéniables dans leurs esthétiques respectives, une lecture attentive des deux auteurs fait assez aisément apparaître des différences non négligeables dans leur définition de certaines notions et dans leur utilisation de concepts qui, *a priori*, peuvent sembler analogues. Comme il n'est pas rare de les trouver trop hâtivement comparés (le parallèle le plus problématique étant celui qui tend à mettre un signe d'égalité entre l'effrangement adornien et la «confusion» dont parle Greenberg), un des enjeux consistera à mettre en exergue les similitudes et les dissemblances dans leur conception de l'autonomie de l'art, du médium, (chez Greenberg) ou du matériau (chez Adorno), dans celle de la relation du modernisme à la tradition et à l'idée d'avant-garde ; et, enfin, dans la rapport qu'entretient leur théorie du modernisme avec le marxisme.

2.1.1.3 L'autonomie de l'art

Dans toute œuvre d'art, et pas seulement dans l'aporie de la faculté de juger réflexive, se forme le nœud de l'universel et du particulier.

— T.W. Adorno

La définition que Greenberg et Adorno ont donné à la question de l'autonomie de l'art, s'ancrent dans l'histoire ; autrement dit, cette problématique, chez les deux auteurs, s'arc-boute sur leur vision de la société, et tout particulièrement sur le fait que le capitalisme industriel du XIX^{ème} siècle a accéléré le processus de domination (termes toutefois absents chez Greenberg). Qu'il s'est aggravé, menaçant toujours davantage la possibilité d'une promesse de bonheur, menaçant également d'absorber l'art au sein de l'industrie culturelle et du kitsch. Mais ce socle historico-social, identique dans ses grandes lignes chez Adorno et Greenberg, ne doit pas faire oublier que des différences subsistent chez l'un et l'autre. Nous devons les relever, les examiner en détail, afin d'éviter de mettre trop hâtivement un signe d'égalité entre elles : il nuirait à la précision du travail comparatif que nous désirons mener ici.

Les arguments adorniens relatifs à la nécessité que soit préservée à tout prix une autonomie de l'art ont en effet souvent assimilés à ceux que posent Greenberg lorsqu'il prône la «nécessité d'un formalisme» (ou encore au « formalisme » de la Nouvelle Critique (*New Criticism*) américaine en littérature, comme le note David Cunningham dans un

ouvrage consacré aux textes sur la littérature d'Adorno²¹⁵). Par ailleurs, il est fréquent que la prétendue radicalité des conceptions de Greenberg et d'Adorno, alors jugée similaire, soit mise en avant. Sans en faire la liste exhaustive, prenons un exemple, celui de Jacques Rancière, qui écrit :

Je crois que c'est quand même cela qui est derrière Adorno ou derrière Greenberg : une manière de définir la radicalité de l'art par le radicalité de sa séparation [...] Évidemment, ce dogme n'a pas survécu très longtemps devant la réalité des pratiques artistiques, et quand il est tombé, on a dit : « le Modernisme s'effondre. »²¹⁶

Mais à y regarder plus en détail, l'explication historique qui nous est donnée, chez Adorno et Greenberg, pour résumer la genèse de cette notion, n'est pas en tous points identique. Et cette différence est même précisément ce qui détermine leurs conceptions respectives de l'autonomie de l'œuvre d'art. En effet, Greenberg pense que la décrépitude croissante de l'influence de la religion, de l'« autorité » et de la tradition — comprise ici comme la rupture avec les « notions » desquelles les artistes doivent en grande partie dépendre pour la communication avec leur public²¹⁷ » — sont les éléments principaux qui permettent d'expliquer l'autonomie de l'art.

On pourrait désormais reconnaître que l'art n'a pas à professer, n'a pas à célébrer ou à glorifier quelqu'un ou quelque chose, n'a pas à promouvoir des causes ; qu'il s'est émancipé de la religion, de la politique, et même de la morale. Tout ce qu'il a à faire est d'être bon²¹⁸.

Les écrits d'Adorno semblent mener l'investigation plus avant, offrir un compte-rendu plus précis : la forme tout à fait singulière qu'a pris la marchandisation de l'art, à

²¹⁵ « Des confusions similaires n'épargnent pas les arguments d'Adorno concernant la nécessaire autonomie de l'œuvre d'art moderne. Trop facilement assimilée au « formalisme » du *New Criticism* américain dans les études littéraires (ou à celui de Greenberg en ce qui concerne les arts visuels) ». Nous traduisons. David Cunningham et Nigel Mapp, *Adorno and literature*, London, Continuum, 2006, p. 3.

²¹⁶ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Eds Amsterdam, 2009, p. 348.

²¹⁷ Nous traduisons. Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume I: Perceptions and Judgments, 1959-1944*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 6. « A society, as it becomes less and less able, in the course of its development, to justify the inevitability of its particular forms, breaks up the accepted notions upon which artists and writers must depend in large part for communication with their audiences. It becomes difficult to assume anything. All the verities involved by religion, authority, tradition, style, are thrown into question, and the writer or artist is no longer able to estimate the response of his audience to the symbols and references with which he works. »

²¹⁸ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Modern and Post Modern. » The William Dobell Memorial Lecture, Sydney, Australia, 31 Octobre 1979. Disponible sur <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>

partir du déclin des relations sociales féodales dans laquelle toute production artistique s'ancrait, est l'un des éléments qui requiert en effet son attention.

Pour autant, l'hypothèse des deux auteurs n'en demeure pas moins liée, en ce sens qu'elle décrivent le même processus historique, en procédant cependant à l'analyse de facettes différentes. En effet, la définition greenbergienne paraît s'attacher uniquement à une conception de l'autonomie de l'art envisagée du point de vue de sa signification, alors que c'est sous le prisme des relations sociales qui constituent l'art comme phénomène social qu'Adorno livre la sienne. Dans une telle analyse, c'est en quelque sorte l'institutionnalisation de l'autonomie qui rend possible et permet de maintenir l'autonomie de l'œuvre. Ainsi, le sens que revêt la notion d'« autonomie », chez Adorno et Greenberg, n'est pas exactement identique.

La conception de l'esthétique en tant que discipline autonome dans l'œuvre de Baumgarten puis dans celle de Kant a été soutenue par le développement de nouvelles formes de relations sociales au dix-septième et au dix-huitième siècle, liées à l'émergence de l'individualisme bourgeois. Dans le sillage de la généralisation de ces relations sociales liées à la production de biens, la spécificité théorique de l'esthétique est devenue la base intellectuelle d'une institutionnalisation de l'art en tant que marchandise tout à fait singulière : une marchandise dont *l'inutilité* est à l'origine de la valeur d'échange, dans sa capacité à maintenir une contemplation « esthétique » ou encore « désintéressée ». La théorie esthétique acquiert alors une double fonction : à la fois celle de délimiter et de théoriser une forme particulière d'expérience (l'expérience « esthétique ») et celle de réguler et de légitimer la distribution des œuvres d'art au sein du marché, par l'émission de jugements de goût. C'est dans la crise de cette fonction, semble-t-il — crise aggravée par l'obsolescence toujours plus grande des catégories traditionnelles de l'esthétique pour penser l'art contemporain — que la signification sociale de la crise survenue aux lendemains de l'abolition des genres artistiques doit être trouvée. Autrement dit, une remise en question fondamentale de l'idée d'autonomie est au cœur de cette crise.

La théorie adornienne nous permet de comprendre que cette crise n'est pas uniquement un phénomène historique contingent, mais aussi une *étape nécessaire*, qu'Adorno décrit, d'une manière hégélienne — dialectique — comme le « développement logique » de l'art lui-même, on l'a vu. L'œuvre d'art est considérée par Adorno à la fois comme un phénomène social (elle est issue de l'empirie, et elle doit composer avec une rationalité

toujours croissante) et esthétique (elle doit se détacher de cette réalité empirique, se replier sur elle-même, comme un monde clos, dirait Schlegel). La contradiction entre ces deux caractéristiques de l'art constitue, selon Adorno, « l'essence duelle » de tout art moderne et la dynamique qui sous-tend son développement. En outre, c'est bien la manière de traiter cette contradiction, de manière immanente, par le biais de la forme de l'œuvre d'art particulière, comme l'a rappelé Anne Boissière, qui détermine son statut d'objet esthétique autonome, et conséquemment sa capacité critique. L'œuvre d'art, chez Adorno, est un produit de la société, son autonomie est toujours engendrée et maintenue par un ensemble spécifique de relations à celle-ci, davantage que par un élément qui serait propre à l'objet esthétique en lui-même, intra-esthétique : c'est à ce titre que l'art engagé est vigoureusement rejeté (il rate le moment de son autonomie, il ne parvient pas à se détacher de ce dont il est issu ; il déchoit en syncrétisme ; et sa capacité critique s'effondre parce qu'il utilise les mêmes moyens que l'idéologie qu'il s'est donné pour but de critiquer), au même titre que l'art pour l'art, pour des raisons qui sont, pour ainsi dire, opposées : la manipulation d'un matériau qui ne serait pas un contenu sédimenté, traversé par les tensions du monde dominé par la rationalité, font choir la pratique artistique dans l'art pour l'art, qui s'est quant à lui coupé de ses racines sociales et s'est privé de la possibilité d'écrire l'histoire — et par là même de devenir ce royaume d'une utopie, d'une promesse de bonheur. L'objet artistique doit donc s'auto-définir comme autonome, se présenter lui-même au sein de l'institution en portant une forme d'expérience spécifique et autonome : l'esthétique. Pour cette raison, les conditions sociales dans lesquelles l'art est produit *filtrant* dans l'œuvre d'art elle-même — bien davantage que comme un simple « supplément » à sa forme : les antagonismes irrésolus de la réalité réapparaissent en art sous une autre forme : sous l'apparence de problèmes immanents de la forme esthétique. Nous songeons, là encore, à la monade de Leibniz, comme l'avait déjà suggéré très justement Benjamin Renaud :

C'est une entité close, fermée sur elle-même, « sans porte ni fenêtre ». Rien ne se reflète à sa surface, rien ne s'y dépose : elle a sa vie propre, elle est autonome. Mais, de même que la monade, elle est à la fois fermée et non fermée : en se refermant sur elle-même, elle emprisonne et cristallise, elle se fait réceptacle, en son cœur profond, d'un contenu — un contenu de vérité, pour le dire en termes adorniens —, contenu qui n'est autre que sa teneur sociale, c'est-à-dire un faisceau de tensions qui traversent la réalité du monde des hommes²¹⁹.

²¹⁹ Benjamin Renaud, « Pour un sauvetage de l'esthétique d'Adorno », in *Tache Aveugle*, disponible sur <http://www.tache-aveugle.net/IMG/pdf/SemCritiqueBRenaud.pdf>.

C'est bien la façon qu'a l'artiste de traiter ces problèmes, ces antagonismes irrésolus, de manière immanente, qui détermine si chaque œuvre d'art singulière peut être jugée véritablement autonome. Pour Adorno, c'est sous la forme d'une contradiction entre le statut de marchandise de l'œuvre d'art et son statut d'objet esthétique autonome, que l'essence contradictoire de l'art, dans les sociétés capitalistes, se manifeste et se comprend. La forme que revêt cette contradiction peut être entendue comme celle de la contradiction entre deux aspects de la marchandise elle-même : la marchandise comme fétiche et la marchandise pourvue d'une valeur d'échange. Ce second aspect crée les conditions pour la subversion du premier, en réduisant la valeur esthétique de l'objet aux valeurs du marché — via la pression exercée sur la production des œuvres d'art par les facteurs idéologiques et commerciaux au travail dans les différents réseaux de leur distribution et de leur consommation. Ce qui explique, selon Adorno, à la fois la dynamique de la dialectique du modernisme et l'inintelligibilité ou l'hermétisme croissant des œuvres d'art « authentiques » du modernisme tardif. Pour lui, l'histoire de la modernité est, à son origine, celle des stratégies par le biais desquelles l'œuvre d'art a résisté à sa propre forme sociale dans le but de pouvoir continuer à révéler le véritable sens de l'ordre social dont elle fait partie, comme une forme de non-liberté.

Il apparaît clairement que l'autonomie de l'œuvre d'art est à la fois ancrée dans son autonomie institutionnelle et finalement dépendante de celle-ci ; mais la forme spécifique de l'institutionnalisation de cette autonomie (la marchandisation) n'en demeure pas moins une menace pour l'œuvre. Il semble également indéniable que le statut autonome de chaque œuvre particulière doit toujours être jugé en fonction de sa capacité immanente à résister aux valeurs du marché, au sein duquel il doit cependant acquérir sa réalité sociale. Toute œuvre d'art singulière peut seulement être jugée véritablement, authentiquement autonome, lorsque la logique de sa production reste indépendante des valeurs extra-esthétiques. Cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre d'art ne peut être compatible, dans une certaine mesure, avec une partie de ces valeurs : elle doit en effet l'être pour acquérir une existence indépendante en tant qu'œuvre d'art, au sein de l'institution.

Voilà un paradoxe à l'origine du dilemme auquel tout artiste contemporain doit faire face, lorsqu'il est confronté aux problèmes relatifs à la forme. Et c'est dans la lutte de l'artiste contre ce problème que les antinomies sociales se transforment en dialectique des formes — pour le dire en termes adorniens — et que, dans sa manière d'articuler ces antinomies dans le langage de l'art, l'artiste joue son rôle social distinctif. Le statut de l'art

est donc antinomique, et rien ne semble permettre de résoudre cette antinomie : la tentative de la résoudre soit par l'art engagé, soit par une réintroduction de l'art dans la vie ne signifie qu'une liquidation de la substantialité de l'art, du moment de résistance que contient cette antinomie.

On peut dès lors affirmer que l'autonomie de l'art, telle qu'Adorno la conçoit, possède, en quelque sorte, trois sens distincts et implicites. Premièrement, l'art est autonome au niveau conceptuel, théorique : en tant que lieu privilégié d'une forme particulière d'expérience. Deuxièmement, il est socialement ou encore institutionnellement autonome, dans la mesure où les normes et les pratiques des institutions du monde de l'art permettent la réalisation de cette autonomie théorique, par le biais d'une forme distincte d'expérience sociale : l'expérience esthétique. Enfin, il est autonome de manière immanente, puisque la logique de production de l'œuvre se conforme à celle de la production d'un objet à même d'engendrer, chez le regardeur, une expérience esthétique « autonome ».

Or, dans les écrits de Clement Greenberg, ce deuxième sens nous semblent totalement absent, tandis que le troisième s'avère considérablement réduit au premier dans l'idée de « valeurs » spécifiquement esthétiques, dans celle d'une expression pure des éléments irréductibles de l'expérience, ou encore dans la réduction du sens de l'œuvre aux propriétés formelles de son médium — Greenberg précise cependant à plusieurs reprises qu'il n'a jamais utilisé le terme de pureté sans guillemets. Chez lui, semble-t-il, l'idée d'une autonomie devient alors inextricablement liée à elle d'une auto-référentialité. Une telle notion est absente chez Adorno, pour qui la fonction première de l'idée est de dénier un quelconque rôle constitutif au social dans l'esthétique. Greenberg est certes conscient de l'existence de ce qu'il nomme « un cordon ombilical d'or » (*umbilical cord of gold*) qui relierait l'artiste moderne à la société :

Aucune culture ne peut se développer sans une base sociale, sans une source de revenu stable. Et dans le cas de l'avant-garde, celui-ci a été fourni par une élite appartenant à la classe dirigeante dont elle s'est considérée comme séparée, mais dont elle est restée attachée par un cordon ombilical d'or. Le paradoxe est réel. Et maintenant cette élite est sur le déclin. Puisque l'avant-garde constitue la seule culture vivante que nous ayons aujourd'hui, alors la survie de la culture en général dans un avenir proche est menacée²²⁰.

²²⁰ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », *The collected essays and criticism*, J. O'Brian, University of Chicago Press, 1986, vol.1, p. 10. « No culture can develop without a social basis, without a source of stable income. And in the case of the avant-garde, this was provided by an elite among

Mais il s'en tint néanmoins à définir ce lien en terme de dépendance, négligeant par là même le fait que c'est par le biais de la forme spécifique de cette dépendance (sa relation au marché) que l'art moderne devient autonome. La divergence d'Adorno et de Greenberg sur ce point précis semble à l'origine d'une différence dans leur conception de l'œuvre d'art moderne. Alors que chez Greenberg la notion d'autonomie semble essentiellement tributaire du degré de purification de l'œuvre d'art par elle-même — purification qui s'opère par le rejet de tout contenu extra esthétique, c'est-à-dire extérieur aux propriétés formelles de son médium —, chez Adorno, une telle notion de *pureté* est inenvisageable²²¹. Et elle est indésirable : l'enjeu n'est pas de déterminer si une œuvre s'est ou non libérée des conditions sociales de sa production, mais bien plutôt de savoir si elle est parvenue à donner à ces conditions sociales contradictoires une expression esthétique « authentique », ou encore « autonome ».

Le sens qu'Adorno et Greenberg donnent à l'abstraction picturale semble pouvoir illustrer cette différence de conception. Pour Greenberg, qui évoque les moyens par lesquels le médium est purifié, débarrassé de tout contenu extra esthétique, l'abstraction est un élément formel essentiel de l'autonomie. Chez Adorno, elle nous semble être davantage un reflet de la tendance croissante à l'abstraction — caractéristique de toutes les relations sociales au sein des sociétés capitalistes — ainsi qu'une « stratégie » esthétique historique visant à exprimer la réification qui en résulte. Par conséquent, pour Adorno, il n'y a pas de lien direct, *a priori*, entre l'abstraction et l'autonomie de l'œuvre.

Les différences dans la définition de l'autonomie deviennent particulièrement évidentes lorsqu'on examine de plus près ce qui sépare leur conception du « médium » (Greenberg) et du « matériau » (Adorno). Par ailleurs, une fois cette distinction établie, il semble alors que les problématiques de « contrainte du matériau » et de « respect du médium » prennent un sens distinct, bien qu'elles aient déjà été considérées comme synonymes. Et c'est bien cette différence qui, en partie, semble structurer celle qui réside

the ruling class of that society from which it assumed itself to be cut off, but to which it has always remained attached by an umbilical cord of gold. The paradox is real. And now this elite is rapidly shrinking. Since the avant-garde forms the only living culture we now have, the survival in the near future of culture in general is thus threatened. »

²²¹ Mais une véritable purification est-elle véritablement souhaitable chez Greenberg, qui en rappelle le statut de « fiction utile » ?

dans leurs conceptions respectives de la relation du modernisme (« *Modernism* » chez Greenberg, « *die Moderne* » chez Adorno) à la tradition.

2.1.1.4 Médium, matériau, modernisme et tradition

Greenberg, dans un paragraphe de « Towards a Newer Laocoon » resté célèbre, note que l'histoire de la peinture d'avant-garde

*Est celle d'une reddition progressive à la résistance de son médium [...] les qualités purement plastiques ou abstraites sont les seules qui comptent [...] La pureté en art consiste dans l'acceptation, acceptation volontaire, des limites du médium spécifique.*²²²

C'est dans cette idée de pureté du médium de chaque « art spécifique », ici opposée à la confusion des arts représentée par le surréalisme tant décrié par le critique d'art (et, dans une moindre mesure, par Adorno), que le « traditionalisme » fondamental de l'esthétique de Greenberg trouve son origine. De celui-ci dépend sa conception du sens esthétique de la peinture moderniste et de son rapport avec la tradition. Le Modernisme, ajoute Greenberg,

*N'a jamais signifié quelque chose de l'ordre d'une rupture avec le passé [...] Il signifie aussi sa continuation [...] L'art est, entre autres choses, de la continuité. Sans le passé de l'art, et sans le besoin de maintenir les standards d'excellence du passé, une chose comme l'art Moderniste serait impossible*²²³.

Moderne, Modernisme, avant-garde, sont des notions définies de manière assez singulière chez Clement Greenberg. Au terme de « moderne » Greenberg préfère celui de Modernisme, avec un M majuscule, car il désigne davantage un phénomène historique définissable. Pour lui, le Modernisme émerge en France, au milieu du dix-neuvième siècle, avec Manet en peinture et Baudelaire en littérature. Il apparaît plus tard en musique et en architecture, et gagne ensuite la danse. L'avant-garde, ou le Modernisme (les deux termes sont synonymes pour Greenberg, qui préférera ensuite le second parce qu'il « n'induit pas en erreur ») ne naissent pas en faisant *tabula rasa*. Ils ne possèdent pas, contrairement aux idées reçues, un programme défini et ne découlent pas d'une idéologie ou d'une théorie particulière : ils sont davantage assimilables à une « attitude » ou à une « orientation », explique Greenberg. Cette attitude consiste à vouloir maintenir la qualité esthétique avant

²²² Nous traduisons. Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », *op. cit.*, p. 34.

²²³ *Idem.*

toute chose par le biais de normes, qui, paradoxalement, sont puisées dans le passé. Plus précisément, elles sont extraites du « meilleur » art du passé, « comme un sentiment général, une appréhension, une sorte de distillat et d'extraction de la qualité esthétique telle qu'elle se manifeste dans le meilleur du passé²²⁴ » nous dit Greenberg, de la même manière que la Renaissance avait recours à l'Antiquité. Cependant, les raisons de ce recours au passé sont différentes pour le Modernisme. Celui-ci répond à une crise dont le Romantisme est en grand partie responsable : les romantiques se seraient eux aussi tournés vers le passé — antérieur au dix-huitième siècle — mais ils auraient cherché à le réinstaller plutôt que d'en tirer le meilleur, une erreur qui s'avère particulièrement sensible en architecture selon Greenberg. La conséquence est une tendance à l'académisation des arts — exceptés la peinture et la musique — laquelle consiste à « tenir le médium (des arts) pour acquis²²⁵ ». La réaction du Modernisme contre le romantisme consista donc en un réexamen de ce médium mais surtout en une rénovation des normes du passé, par le biais d'une approche critique à même de le rendre pertinent pour penser l'art moderne. L'innovation et la nouveauté n'étaient pas recherchées en priorité ; Greenberg, rappelons-le, affirme même que les plus grands créateurs Modernistes étaient des innovateurs réticents : « ils étaient innovateurs parce qu'ils devaient l'être — pour l'amour de la qualité et de la liberté d'expression en quelque sorte²²⁶ ».

Toutefois, cette réaction contre le Romantisme ne doit pas être considérée comme le seul facteur à l'origine de l'émergence du Modernisme. Celui-ci doit être compris, selon Greenberg, comme un effort continu pour maintenir les normes esthétiques face aux menaces (« l'ambiance sociale et matérielle, (le) caractère des époques, tout passe par les exigences d'un marché culturel nouveau et ouvert, par les exigences de philistins²²⁷ »), comme une réponse à une urgence : c'est même ce qui distingue avant tout le Modernisme, lui donne sa place, son identité. Greenberg résume sa définition du Modernisme de cette façon :

J'en arrive enfin à donner ma propre définition du Modernisme, qui soit permanente et puisse tout embrasser : il consiste en un effort incessant pour endiguer le déclin des normes esthétiques

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Idem.*

*menacées par la relative démocratisation de la culture à l'ère de l'industrialisme, sa logique primordiale et la plus intime*²²⁸.

Parce qu'il évoque lui aussi, d'une certaine manière, l'idée d'une continuité entre la tradition et le modernité, la conception adornienne du lien entre tradition et modernité semblerait pouvoir être assimilée à celle de Greenberg. Là encore, une lecture attentive d'Adorno et de Greenberg fait apparaître des divergences notoires. Chez Greenberg en effet, la continuité entre le Modernisme et la tradition se joue dans la perpétuation des normes essentielles ou des conventions de la peinture (ou de tout autre médium traditionnel). Chez Adorno, en revanche, la continuité est davantage à trouver dans la *forme particulière* que prend le « rejet » de ces normes et de ces conventions par l'œuvre d'art moderne : il s'agit en vérité d'une continuité dialectique. « L'ancien » (l'idéal classique d'une unité organique de l'objet esthétique) continue à exister négativement au sein du modernisme, uniquement via sa préservation en tant qu'idéal persistant dans la continuelle négation de son actualité par l'œuvre d'art moderniste ; en vertu de la revendication implicite d'unité contenue dans l'idée d'œuvre d'art comme objet autonome — la dissonance, et non l'harmonie, est en effet le « principe » du modernisme. La nécessité d'une rupture avec les principes de l'harmonie, dont est à l'origine le rôle essentiellement « affirmatif » de l'art au sein de la société bourgeoise, constitue, pour Adorno, à la fois le rôle essentiel de l'œuvre d'art moderne et l'origine de sa relation profondément problématique à la tradition esthétique. Dans la mesure où le modernisme représente une négation systématique et continue des idéaux de l'œuvre d'art classique, alors que son efficacité critique reste dépendante de la préservation de ces idéaux — implicite dans l'idée d'œuvre d'art elle-même — la tâche d'une théorie esthétique est donc d'encourager la dissolution concrète des catégories esthétiques traditionnelles en les confrontant avec les pratiques artistiques les plus récentes. Elle ne peut toutefois les abandonner complètement : le moment de l'autonomisation est donc en même temps celui de l'émancipation de l'art vis-à-vis de lui-même. Plus que la question de son origine, la question de l'essence de l'art est celle du rapport à son autre, à la société, elle est celle de l'histoire de ce rapport :

La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir [...]

²²⁸ *Idem.*

*L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Ce qu'il y a en lui de spécifiquement esthétique doit être concrètement déduit de son autre*²²⁹.

La mise en cause des idiomes et des éléments esthétiques traditionnels est un procédé par lequel l'art tend à éliminer les éléments hétéronomes qui font partie de l'histoire de son autonomisation. Par le processus de négation, l'art ne se contente pas seulement de nier les pratiques antérieures ; il semble être une remise en cause de toute tradition : « l'art, écrit Adorno, ne réagit pas à la perte de son caractère d'évidence uniquement par des modifications concrètes de son comportement et de ses procédures, mais en secouant le joug que constitue son propre concept : le fait qu'il soit art.²³⁰ » Et c'est bien dans le concept de nouveauté que cette critique se concrétise ; la négation de l'hétéronomie au nom de l'autonomie conduit l'art vers une quête paradoxale de nouveauté : « le « Nouveau » est l'impulsion en vertu de laquelle l'anti-traditionalisme tente de s'arracher au « toujours semblable.²³¹ »

Chez Greenberg, l'idée d'une perpétuation des propriétés physiques du médium esthétique traditionnel justifie l'idée d'une continuité entre le modernisme et la tradition, alors qu'Adorno définit sa conception de la négation continue de la tradition par le modernisme via l'idée d'un progrès du matériau, d'une prolongation de sa tendance historique. Adorno, rappelons-le, conçoit le matériau comme une domination sur la matière et sur la nature. Il argue que le matériau est historiquement rationalisé en fonction des époques et met en garde contre une éventuelle tentation de fétichiser ce matériau ou encore contre la notion de « force productive technique » qui conduirait à réduire l'art à un reflet de cette technocratie. Ces forces productives n'ont de valeur qu'en rapport à leur finalité dans l'œuvre et non en elles-mêmes. Lorsque l'artiste travaille avec son matériau, qui a au préalable été formé par la société et son histoire, il est logiquement dans un rapport conflictuel avec la société : elle s'est immiscée dans l'œuvre comme un élément qui lui est étranger. Toute œuvre d'art prend donc nécessairement position face à la société, et ce que l'on trouve d'organisé dans l'œuvre est emprunté à l'organisation même de la société : et c'est précisément lorsque l'œuvre parvient à transcender ces règles que se situe sa protestation contre ce principe d'organisation et contre la domination de la nature.

²²⁹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique, op cit.*, p.17.

²³⁰ *ibid.*, p. 34.

²³¹ *ibid.*, p. 41.

Assurément, l'idée adornienne d'une modernité comme dynamique du développement esthétique est un élément qui plaide en faveur de la pertinence de l'esthétique d'Adorno pour une compréhension des œuvres d'art produites après l'effondrement des limites entre les genres artistiques. Même si d'aucuns reprochent à Adorno (comme Peter Bürger, dans *Theorie der avant-Garde*²³²) de vouloir maintenir à tout prix l'idée d'une autonomie de l'art, qui serait héritière du système idéaliste et empêcherait tout élargissement vers des perspectives actuelles, c'est-à-dire toute réconciliation envisageable entre l'art et la vie quotidienne — nous y reviendrons.

Chez Greenberg, en revanche, la question du « social » est séparée des problèmes plus spécifiquement esthétiques. *A priori*, cette séparation semble constituer un obstacle à la pertinence de sa pensée pour comprendre les développements des pratiques artistiques postérieures aux années soixante et tendrait à rendre sa théorie caduque pour l'analyse des œuvres créées après le passage à « l'art en général », dans la mesure où celui-ci opère aussi une séparation entre l'art et la vie. La reconnaissance du caractère essentiellement social de l'autonomie esthétique, intégrée dans la logique de production de l'œuvre d'art elle-même, semble en effet marquer une rupture décisive entre l'art postérieur aux années soixante et les œuvres d'art « modernistes » à partir desquelles Greenberg a développé son esthétique.

2.1.1.5 Modernisme & marxisme

Il va, il court, il cherche. À coup sûr, cet homme, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité.

— Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne »

Greenberg et Adorno semblent, à première vue, offrir une réponse identique à la question du rapport qu'entretiennent les catégories d'« avant-garde » et de « modernisme ». Là encore, leurs théories apparaissent pourtant relativement différentes. En effet, alors que Greenberg réduit la notion d'avant-garde à sa propre définition du modernisme — lui ôtant par conséquent son contenu politique — Adorno élargit le concept

²³² Peter Bürger, *Theorie der Avant-garde*, Francfort, Suhrkamp, 1974.

de modernisme à celui d'une avant-garde perpétuelle. La rationalité esthétique provient alors, chez lui, non pas d'une tendance croissante au formalisme, mais d'un rejet constant des formes esthétiques vieilles et d'une recherche permanente de nouveaux moyens artistiques. Ce faisant, il est vrai, Adorno prive le concept d'avant-garde de la signification politique que lui attribue Bürger, qui l'utilise pour se référer à un mouvement dont la raison unique serait de s'attaquer à l'institution de l'intérieur. Mais, si l'on veut saisir toute l'importance de l'arrière-plan politique et historique des définitions greenbergienne et adornienne de la modernité, il paraît nécessaire de s'attarder plus précisément sur le rapport des deux auteurs au modernisme et au marxisme : c'est semble-t-il sur ce point que leur esthétique converge le plus, même s'il faut garder à l'esprit que le marxisme d'Adorno n'est pas d'obédience orthodoxe.

Au milieu des années soixante, dans le monde anglo-saxon, Greenberg fut véritablement une figure tutélaire dans le débat sur le modernisme dans les arts visuels. Selon le critique américain Donald Kuspit, la définition greenbergienne du modernisme n'aurait alors constitué rien de moins que « la plus importante et la plus influente théorie de l'art moderne²³³ », devenant de fait le noyau apodictique de la critique moderniste. En dépit d'une série de modifications et d'ajustements au cours de sa carrière, il semble que les principes esthétiques greenbergiens sont restés relativement conformes aux premières bases jetées dès « Avant Garde and Kitsch ». T.J Clark montre que, dès 1940 par exemple, Greenberg avait en effet déjà tracé les grandes lignes de sa pratique de critique d'art — son essai « Modernist Painting », en 1961, reprenant alors « presque mot pour mot les hypothèses de « Towards a Newer Laocoon », rédigé deux décennies plus tôt. Clark y retrouve notamment « son hostilité mordante à l'égard du capitalisme » ; son allégeance au socialisme, héritée de ses parents, s'étant en effet déplacée vers le trotskysme²³⁴ en 1936, lors de la déclaration du front populaire.

Adorno fait quant à lui l'objet d'une influence croissante chez certains théoriciens et artistes depuis le début des années quatre-vingt, de même que Marcuse et Benjamin. La relecture de l'œuvre adornienne, à tout le moins au cœur du monde anglo-saxon, semble avoir porté essentiellement sur deux axes : la question de l'autonomie de l'art, devenue

²³³ Nous traduisons. Donald Kuspit, *Clement Greenberg Art Critic*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1979, p. 3.

²³⁴ Nous traduisons. Timothy J. Clark, « Clement Greenberg Theory of Art », in *Pollock and After*, London, Harper and Row, 1985, p. 47.

problématique depuis le début des années soixante, et la pertinence des écrits sur l'art d'Adorno pour penser et questionner l'art postérieur à l'effondrement des genres artistiques — son rapport au politique, à la vie, à la problématique de l'art engagé. Cependant, au cours des années soixante-dix, la *Théorie esthétique* d'Adorno était encore relativement peu connue et étudiée, en Angleterre comme sur le continent américain : en raison de l'absence de traduction²³⁵, d'une part, et d'une diffusion relativement restreinte de son œuvre dans la langue originelle, d'autre part. Pourtant, Adorno et Greenberg, indépendamment de leurs travaux respectifs — mais de manière relativement simultanée — ont opéré une définition de la modernité qui, nous tenterons de le montrer, n'est pas exempte de points communs. Même si s'est dégagé d'une lecture véritablement attentive de l'un et de l'autre le fait qu'un certain nombre de similarités — abondamment commentées, parfois évoquées par les auteurs eux-mêmes, mais sans jamais faire l'objet d'une véritable enquête — ont dû être réexaminées attentivement.

A partir des années quarante, aux États-Unis, Adorno était alors davantage connu comme membre de l'*Institut für Sozialforschung*, d'orientation marxiste, qu'il rejoignit en 1931. L'institut, alors renommé École de Francfort, fut à l'origine des plus influentes critiques du stalinisme de la part de la gauche, en Europe. Adorno, en premier lieu, partage donc avec Greenberg une interprétation de la culture issue et dérivée du marxisme, et en faveur d'un modernisme auquel on reproche parfois son élitisme — notamment parce qu'il met l'accent sur la distinction entre l'avant-garde et le kitsch et vilipende l'industrie culturelle, ou encore s'oppose à la fascination de Dada pour la culture populaire — ou son ésotérisme.

D'emblée, il faut le souligner, les écrits de Greenberg et d'Adorno sur la modernité ne peuvent toutefois pas être regroupés au sein d'une même école de pensée — si ce n'est dans un sens qui resterait trop général. Greenberg avait toutefois connaissance des travaux de l'École de Francfort et de ceux d'Adorno en particulier. Dans un entretien réalisé en 1994 par le critique d'art Saul Ostrow, Greenberg, qui reconnaît partager un certain nombre d'intérêts et de convictions avec Adorno, revient sur ce qui le rapproche du philosophe :

²³⁵ La première traduction ne fut effectuée qu'en 1984, puis reprise en 1997 par Robert Hullot-Kentor. Celle-ci engendra, nous le verrons, une seconde relecture de l'œuvre adornienne.

Saul Ostrow : [...] *vous décrivez le non-art comme ayant épuisé l'apparence de l'art — le morceau de papier blanc, la chaise, la porte. C'est à partir de ce moment que vous êtes disposé à dire que la toile blanche est déjà une peinture, mais la question est : est-ce une peinture réussie ?*

Clement Greenberg : *Je n'ai pas dit qu'elle l'avait épuisée [...] Vous pouvez faire l'expérience de quelque chose de manière esthétique, donc vous ne pouvez pas cesser de définir l'art de manière esthétique (nous soulignons).*²³⁶

Par parenthèse : on voit ici que Greenberg se refuse finalement à procéder à une définition de l'art qui soit donnée pour toujours ; comme chez Adorno, l'art n'est pas considéré comme un « invariant », comme un concept dont la définition ne peut faire l'objet de réajustements. En effet, souvenons-nous de la phrase du philosophe :

La question de la priorité de l'art ou des arts, ceux qui tentent de la trancher de manière définitive, en faveur de l'une ou de l'autre, sont le plus souvent des conservateurs. Car leur intérêt est de rapporter l'art à des invariants [...] qui servent à la diffamation de ce qui est présent et à venir.

Dans la suite de l'entretien, Ostrow poursuit :

C'est à ce moment, cependant, qu'intervient l'argument de la qualité, comme étant ce qui n'est pas quantifiable.

Clement Greenberg : *Bien sûr. Avant le dix-huitième siècle, avant Kant, ils savaient que cela n'était pas quantifiable. C'est défini par la tradition.*

Saul Ostrow : *Ce point vous rapproche très fortement de la position d'Adorno. Il y a nombre de parallèles entre vous deux au sujet du rôle de l'avant-garde dans le maintien de la tradition, etc.*

Clement Greenberg : *J'avais une grande estime pour lui. Nous partagions beaucoup de points de vue. Il travaillait pour l'American Jewish Committee, j'étais au Commentary — qui partageaient les mêmes bureaux et des causes identiques au même moment [...] J'ai son livre, j'en ai lu la moitié²³⁷ [...]*

Saul Ostrow : [...] *Avant que vous ne rencontriez Adorno, connaissiez-vous ses écrits ? Connaissiez-vous l'échange entre Ernst Bloch, Georg Lukács, Walter Benjamin et Adorno dans les années trente ?*

Clement Greenberg : *Je ne suis pas certain de voir de quoi vous parlez. Il se peut que j'en ai entendu parler dans Das Wort. C'était un magazine germanique qui m'a été envoyé. Il n'y avait rien de particulier, mais la saveur (flavour) de certains articles était réellement en rapport avec « Avant-Garde et Kitsch ». C'était en, oh, cinquante-six ou cinquante-sept peut-être [...] Adorno m'était familier avant que je n'aille en Allemagne après la guerre, dans les années cinquante²³⁸.*

²³⁶ Nous traduisons, Clement Greenberg, *Late Writings*, St Paul, University of Minnesota Press, 2003, p. 235.

²³⁷ Greenberg ne précise pas s'il s'agit de la *Théorie esthétique* ; il ajoute « il n'a rien à voir avec l'art visuel, véritablement. »

²³⁸ Clement Greenberg, *Late Writings*, op. cit., p. 235-236.

Cet entretien montre assez clairement qu'aucun élément ne semble pouvoir attester d'un réel échange entre Greenberg et Adorno — si ce n'est superficiel — ni d'une connaissance véritablement approfondie de leurs travaux respectifs.

Un tel dialogue eut peut-être été davantage envisageable à la fin des années trente et au début des années quarante, lorsque l'École de Francfort rouvrit ses portes au sein de l'Université Columbia, à New York (avant de se déplacer à nouveau à Los Angeles en 1941) ; université qui était alors un centre de trotskysme académique et, par ailleurs, la source principale de contributeurs à *Partisan Review*. Les idées émanant de l'École de Francfort n'étaient toutefois pas sans influencer la ligne éditoriale de *Partisan Review*, à laquelle Greenberg collaborait. Elles furent même considérées à ce point apparentes dans les pages de *Partisan Review*, durant les années pendant lesquelles Greenberg y était associé, que le sociologue Edward Shils affirma, en 1957, que Dwight Macdonald (alors rédacteur de la revue) et son cercle étaient clairement sous l'influence de l'*Institut für Sozialforschung*²³⁹. Macdonald, dans sa réponse à Shils, tempère cependant le rôle joué par les travaux d'Horkheimer et ses associés sur la ligne éditoriale de *Partisan Review* : « j'ai admiré le travail du groupe d'Horkheimer, écrit-il, et j'ai eu de brefs contacts avec eux, mais leur influence ne fut pas majeure.²⁴⁰ » Le rapport de Greenberg à l'École de Francfort était alors relativement similaire, d'autant que ce dernier, au début des années quarante, était relativement proche de Mac Donald.

Ce qui, intuitivement, pouvait être pressenti, se voit ici confirmé : l'hypothèse d'une porosité *stricto sensu* entre les travaux de Greenberg et d'Adorno, à même d'expliquer les similitudes dans leur travaux, s'effondre rapidement. Il nous est cependant permis d'avancer l'hypothèse suivante : celles-ci dépendirent essentiellement d'un *climat de pensée* qui prévalait alors dans l'Entre Deux Guerres. Qu'est-ce à dire ?

A l'occasion du dixième anniversaire de la mort d'Adorno, le critique littéraire Irving Wohlfarth décrivit cette situation historique difficile partagée par les intellectuels dans l'Entre-deux-Guerres en ces termes :

²³⁹ Edward Shils, « Daydreams and Nightmares : Reflection on the Criticism of Mass Culture », *Sewanee Review*, vol. 65, 1957, p. 600.

²⁴⁰ Nous traduisons. Dwight Mac Donald, « Correspondance », *Sewanee Review*, vol 66, 1958, p. 355.

Ces intellectuels, écrit-il, étaient à la fois les ennemis de la bourgeoisie et les derniers bourgeois [...] Cette situation paradoxale trouve son origine dans la fin d'un siècle²⁴¹ [...] qui vit poindre une « décadence » esthétique. Elle a également été à l'origine d'une aile gauche hétérogène [...] qui puisa dans le marxisme la sous-structure intellectuelle requise pour soutenir la superstructure dans laquelle elle était née²⁴².

Clement Greenberg et Theodor Adorno avait conscience de la menace qui pesait alors sur l'art, depuis la fin du dix-neuvième siècle, conscience qu'il était hautement menacé de disparition par l'apparition soudaine de la révolution industrielle. Wohlfarth poursuit :

un tel groupe était bien placé pour effectuer la jonction entre la politique et les avant-gardes esthétiques. Une alliance sans précédent entre le marxisme et l'esthétique fut formée, entre les origines bourgeoises et les aspirations post-bourgeoises²⁴³.

Ces forces, *a priori* incompatibles, le furent pourtant dans les écrits d'Adorno tout comme dans ceux de Greenberg ; ce qui eût pour effet de produire une théorie de la modernité parfois ambiguë, voire d'apparence aporétique, notamment dans leur argument concernant l'autonomie de l'art et son rapport à la réalité empirique. Greenberg et Adorno arguent qu'une esthétique de type marxiste n'est viable qu'au sein d'un art plus « ésotérique » et plus « abstrait » :

Actuellement, écrit Adorno, tout le culturel, même les œuvres honnêtes, court le risque d'être enfermé dans le brouhaha de la culture ; mais au même moment on charge les œuvres d'art de recueillir et de conserver en silence ce dont l'accès est interdit à la politique. Sartre lui-même a dit cela dans un passage qui fait honneur à sa franchise. L'heure n'est pas aux œuvres politiques, mais en revanche la politique s'est introduite dans les œuvres autonomes, surtout là où elles font les mortes sur le plan politique.²⁴⁴

Ici proche de Marcuse qui rappelle la supériorité subversive d'un poème de Rimbaud ou de Baudelaire par rapport aux pièces didactiques de Brecht, Adorno montre que le potentiel critique d'une œuvre n'en est que plus puissant lorsque le contenu demeure intégré à la forme, ou, plus généralement, qu'il suffit à une œuvre d'art d'être réussie pour s'opposer à la barbarie.

²⁴¹ En français dans le texte.

²⁴² Nous traduisons. Irving Wohlfarth, « Hibernation : On the Tenth Anniversary of Adorno's Death », in *Modern Languages Notes*, vol. 94, décembre 1979, pp. 981-982.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1999, p. 305.

La défense greenbergienne d'un art plus rigoureusement formaliste n'est cependant *pas* apolitique — ou tout du moins reste largement connectée au contexte socio-économique de son époque. En 1941, la plupart des artistes et des critiques d'avant-garde commençaient à rejeter leurs convictions marxistes, comme l'explique Serge Guilbaut dans *Comment New York vola l'idée de l'art moderne* : des événements comme le pacte germano-soviétique et l'invasion de la Finlande par l'URSS avait en effet engendré une totale confusion au sein de l'*intelligentsia* américaine, dont la naïveté politique avait empêché une vue globale de la situation. Guilbaut cite en exemple un groupe formé autour de Meyer Shapiro, et qui inclut Rothko, Gottlieb, Avery ou encore l'historien Lewis Mumford. Le processus de dé-radicalisation, ou encore de « dé-marxisation » — pour le dire avec Guilbaut — de cette *intelligentsia* fut accomplie en juin 1941, lorsque l'Allemagne attaqua l'URSS. Greenberg, cependant, en appela à une forme de retour à la politique, le revirement contre celle-ci ayant été, aux yeux du critique, trop extrême.²⁴⁵

Mais c'est probablement dans le rejet de la posture radicale des surréalistes que la résonance politique dans l'esthétique de Greenberg et dans celle d'Adorno trouve son expression la plus évidente. Évoquant « le nihilisme anti-institutionnel, anti-formel, et anti-esthétique des surréalistes », Greenberg écrit :

*Les surréalistes orthodoxes ont campé fermement sur leur position socialiste [...] le désir de changer la vie [...] sans attendre la révolution, et de faire de l'art le problème de chacun est le désir le plus louable des surréalistes, il a pourtant conduit à une certaine vulgarisation de l'art moderne.*²⁴⁶

D'une manière assez similaire, Adorno argue que le surréalisme, comme les interprétations apologétiques du néoclassicisme, donnèrent une idée affaiblie, une définition édulcorée de la notion de désenchantement : le moment de la démystification, précise Adorno, ne peut être rendu éternel. Pour lui, les successeurs de ce mouvement sont donc voués soit à rester conservateurs, soit à s'engager dans des évocations rituelles de l'idéologie révolutionnaire. Ainsi, il nous semble que les critiques greenbergiennes et adorniennes du surréalisme ne condamnent pas tout à fait son ambition révolutionnaire, mais plus précisément *l'échec* à réaliser cette ambition : elles témoignent de leur méfiance à l'égard d'un art affichant un engagement révolutionnaire, autrement dit sans que sa critique ne soit pleinement intégrée à la forme de l'œuvre. Pour Adorno, rappelons-le, la critique

²⁴⁵ Voir Clement Greenberg, « *The Renaissance of the Little Mag ; Review of Accent, Diogenes, Experimental Review, Vice Versa and View* », in *The Collected essays and criticism vol 1.*, p. 46.

²⁴⁶ Nous traduisons. Clement Greenberg, « *Surrealist Painting* », *The Collected Essays and Criticism vol.1*, p. 78.

n'est jamais pleinement réalisée lorsqu'elle tente de dénoncer par un contenu social manifeste ; sa force et sa violence peuvent être au contraire acquises quand ce contenu est intégré à la forme. On peut se risquer à dire que la complexité de leurs positions à cet égard est probablement l'une des principales raisons qui permet d'expliquer l'opposition virulente de la part de la gauche traditionnelle, à laquelle l'un comme l'autre s'est heurté. Et s'il est courant de voir Greenberg accusé de puritanisme, il faut souligner qu'Adorno, lui aussi, a parfois été décrit comme « un puritain qui s'ignore », un « aristocrate condamné à l'extinction », ou encore « davantage un homme de droite que de gauche », pour citer l'historien Martin Jay²⁴⁷. Ajoutons cependant que la critique de la culture populaire opérée par Greenberg et Adorno, bien qu'elle n'ait pas un réel caractère de nouveauté, est formulée ici pour la première fois d'un point de vue radical, et non plus conservateur. Si le rapport d'Adorno au marxisme n'a fait l'objet que de peu de critiques, il en va tout autrement chez Greenberg. Ce dernier est en outre généralement considéré comme l'incarnation de la critique formaliste — bien qu'il ait rejeté, avec ferveur et à plusieurs reprises, l'idée que sa démarche critique et théorique puisse être entièrement assimilée au formalisme, comme il en témoigne lui-même, par exemple, dans un article intitulé « General Panel Discussion »²⁴⁸ et même l'étude du critique d'art américain Donald Kuspit consacrée à l'œuvre greenbergienne, ou encore les travaux relatifs aux origines marxistes de Greenberg, comme ceux de Serge Guilbaut, n'ont que très peu contribué à remettre en question l'idée d'un Greenberg tout formaliste. L'idée que la méthode greenbergienne puisse être entièrement assimilée au formalisme semble être défendue davantage encore au cours de l'émergence de l'art conceptuel, au milieu et à la fin des années soixante, puis lors de la politisation de la théorie et de la pratique artistique, au cours des années soixante-dix. Francis Francina décrit cette tendance dans l'introduction de l'ouvrage *Pollock and After* :

*La tradition dont nous admettons aujourd'hui qu'elle a constitué la base du Modernisme, écrit-il, inclut certains aspects de la critique de Zola et d'autres critiques de la fin du dix-neuvième siècle, et ceux de Denis, Fry, Bell, Wilenski, etc.*²⁴⁹

²⁴⁷ Nous traduisons. Martin Jay, « Adorno in America », *New German Critique*, vol. 31, p. 157-182. Dès 1957, Edward Shils avait déjà accusé les chercheurs de la *Partisan Review* et de l'école de Francfort de « mandarins culturels ».

²⁴⁸ Clement Greenberg, « General Panel Discussion », in *Modernism and Modernists, Vancouver Conference Papers*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 266-267 et Clement Greenberg, « Problems of Art Criticism : Complaints of an Art Critic », *Art Forum* VI, Octobre 1967, p. 39.

²⁴⁹ Francis Francina, *Pollock and After, The critical debate — second edition, op. cit*, p. 5.

Le point culminant de cette tradition est décrite comme le « paradigme moderniste » ou encore « le paradigme de Barr », dans la mesure où il se manifeste, selon Frascina, dans les écrits de Barr et de Greenberg. Celui-ci aurait « affiné l'explication et l'histoire de l'art moderne selon Barr²⁵⁰ » en l'opposant à la conception matérialiste de l'histoire telle qu'elle était pratiquée par certains de ses contemporains, et plus particulièrement par Meyer Shapiro. Pour Kramer, le trotskysme de Greenberg reste la clef pour comprendre le contexte idéologique dans lequel ses choix esthétiques trouvent leurs origines. Son intelligence critique aurait été formée dans le creuset de la dialectique marxiste, et Greenberg n'aurait abandonné que bien plus tard son engagement envers l'idéologie marxiste, sa critique demeurant construite par des pratiques dialectiques qui, très tôt, avaient déterminé son attitude à l'égard de la culture.

Ironiquement, la politisation de la critique d'art américaine, dans les années soixante-dix, sembla occulter le marxisme de Greenberg, et contribua à développer l'idée d'un « modernisme comme formalisme », attribué au critique en dépit de ses propres objections. Pourquoi passer sous silence cet arrière-plan politique de la critique Greenbergienne ?

Ce n'est certainement pas un hasard si certains écrivains souhaitant politiser la théorie et la pratique de l'art, depuis le début des années soixante-dix, sont les mêmes qui ont cherché à *dépolitiser* la théorie greenbergienne du modernisme : on peut en effet supposer qu'une telle attitude s'est avérée être une stratégie efficace pour souligner leur propre radicalisme. Les exemples ne manquent pas : en 1976, par exemple, Victor Burgin interpréta la théorie formaliste de l'URSS et des États-Unis durant l'Entre-Deux Guerres, en montrant que la scission entre l'avant-garde et la politique de gauche ne constituait pas un universel, mais plutôt un phénomène local — c'est-à-dire anglo-saxon. Par contraste, ajoute-t-il, le programme esthétique des formalistes russes était politiquement motivé, leurs pratiques ne pouvant conséquemment être saisies qu'à la lumière de telles motivations. Burgin pense que le formalisme proposé par Greenberg est issu d'une filiation directe avec la tentative de Bell et Fry : celle de libérer l'art des problèmes qui lui étaient extérieurs. En réalité, la situation que Burgin attribue aux formalistes russes était également celle de Greenberg. On soupçonne que les remarques de Burgin avaient pour véritable dessein de mettre en valeur sa propre pratique conceptuelle,

²⁵⁰ *ibid.*, p.11.

qu'il considérait comme une avant-garde alternative, différente de celle de Greenberg. Quelques années plus tard, en 1978, Peter Wollen, journaliste politique et théoricien du cinéma, reprit la ligne argumentaire de Burgin dans sa défense du post-modernisme — qu'il voyait, tout comme prédécesseur, comme constitutif d'un renouveau des problèmes soulevés dans la Russie postrévolutionnaire. Wollen écrit :

C'est à cette époque [les années soixante] que des failles commencèrent à apparaître dans la version hégémonique du modernisme, qui avait acquis un statut officiel aux États-Unis peu après la fin de la guerre. La chute de ce modernisme officiel a été largement perçue comme un ralentissement, voire même un effondrement de l'avant-garde. Elle représente en fait un renouveau (nous soulignons).²⁵¹

Burgin et Wollen contribuèrent donc à une réévaluation de l'art du vingtième siècle, dont la visée n'était autre que de dépasser la théorie greenbergienne du modernisme. L'un des principaux aspects de leur stratégie consista en une défense de la politisation de l'avant-garde durant la Première Guerre mondiale et la révolution russe, lorsque l'esthétique du début du siècle pavait la voie à l'art engagé de Dada, du surréalisme, du futurisme russe et du constructivisme. Au cœur de cette stratégie, on note ainsi une volonté de distinguer clairement les termes de « modernisme » et d'« avant-garde » — en reléguant notamment le modernisme aux jours « paisibles » (*the balcyon days*) qui précédèrent la révolution russe, et l'avant-garde à la politisation de l'art, telle qu'on la rencontre avec Dada notamment. Dans une réponse à la *Theorie der Avant-garde* de Bürger, doublée d'une tentative de critiquer la tendance à confondre le terme de « modernisme » et celui « d'avant-garde », le théoricien de la littérature Jochen Schulte-Sasse, par exemple, écrivait en 1984 :

Le modernisme peut être compris comme une attaque des techniques traditionnelles d'écriture, mais l'avant-garde peut seulement être entendue comme une attaque visant à altérer le commerce institutionnalisé de l'art. Les rôles sociaux du moderniste et de l'artiste d'avant-garde sont en ce sens radicalement différents.²⁵²

Les débats relatifs aux distinctions entre « avant-garde » et « modernisme » conduisirent Andreas Huyssen à observer qu'une « bonne part de la confusion aurait pu être évitée si les critiques avaient prêté davantage d'attention aux distinctions qui doivent

²⁵¹ Nous traduisons. Peter Wollen, « Photography and Aesthetics », *Screen* 19, 1978-1979, p. 27.

²⁵² Jochen Schulte-Sasse, « Introduction », *Theory of the Avant-Garde*, Manchester, Manchester University press, 1984, p. XV.

être faites entre le modernisme et l'avant-garde²⁵³ ». Mais la confusion est préférable à une vision qui clôt de manière opportune certaines problématiques importantes — problématiques justement mises au travail par Greenberg et Adorno dans les dernières lueurs de dada et du surréalisme. Leur pensée fut ainsi un produit de ce que le philosophe David Roberts décrivit comme le plus grand débat des années trente sur l'expressionnisme, le réalisme et le formalisme, débat relatif à l'évaluation du modernisme, possédant à la fois un aspect politique et idéologique dans sa critique de la tradition bourgeoise du modernisme. S'opère alors indéniablement, on le voit, une connexion fondamentale entre le modernisme et l'esthétique marxiste occidentale chez Greenberg et Adorno.

Bien que tous deux aient pu s'opposer de manière véhémente à l'art engagé, le fond historique de cette opposition nous conduira à défendre l'idée que le lien entre art et politique d'une part, et entre art et critique de la Raison d'autre part, demeure bien plus complexe qu'il n'y paraît. Occulter le dialogue entre l'esthétique, la théorie marxiste et la critique de la Raison — dans l'intérêt d'une simplicité historique accrue — conduirait indéniablement à rater l'un des arguments fondamentaux de Greenberg et Adorno dans leurs écrits sur le modernisme — et, en ce qui concerne Adorno plus particulièrement, à manquer le lien crucial qui lie l'étude adornienne sur l'effrangement des arts et les thèses développées dans la *Dialectique de la raison*.

Aussi est-il nécessaire de prendre en considération ce dialogue entre les esthétiques greenbergienne et adornienne et la philosophie de Marx. Leur critique de Dada, par exemple, est issue d'une même matrice marxiste. En outre, Greenberg n'a jamais utilisé le terme de modernisme pour désigner l'avant-garde avant les années soixante ; il évoque par ailleurs l'idée « d'avant-garde » et utilise le terme de modernisme sans jamais l'assimiler au formalisme. On ne peut faire l'économie d'une analyse sur les considérations sémantiques relatives à la notion de « modernisme » qui constituent, semble-t-il, un obstacle majeur pour appréhender le débat sur le modernisme et l'avant-garde. En 1986, Monique Chefdor écrit :

L'un des obstacles majeurs rencontrés par les critiques du modernisme [...] est la confusion sémantique générée par le terme lui-même [...] Le caractère international du modernisme est

²⁵³ Nous traduisons. Andreas Huyssen, « The Search For Tradition : Avant-Garde and Postmodernism in the 1970's », *New German Critique* 22, hiver 1981, p. 26.

*considéré comme acquis, et jusqu'à présent aucun accord n'a été trouvé quant à l'utilisation et la signification de ce terme.*²⁵⁴

La confusion n'est pas imputable à un manque de familiarité avec l'idée de « moderne », dans la mesure où elle a occupée une place centrale dans la pensée occidentale, à la suite de la querelle des Anciens et des Modernes, au dix-septième siècle. On pourrait supposer que les notions de « modernisme » et de « modernité », au dix-neuvième et au vingtième siècle, sont héritières de la lutte contre la tradition par les Modernes du dix-septième siècle. En effet, leur antipathie à l'égard de l'Antiquité, et leur volonté d'en appeler à la nature plutôt qu'à regarder vers l'Antiquité, ont affiné la définition de ce qu'implique le fait « d'être moderne », connotant notamment un empirisme progressif. Le critique littéraire Matei Calinescu observait, dans son étude sur la modernité :

*La doctrine du progrès, la confiance dans les possibilités salutaires de la science et de la technologie [...] le culte de la raison, et l'idéal de liberté défini dans le cadre d'un humanisme abstrait [...] ont été associés à des degrés divers au combat pour le moderne et ont été maintenus vivants et promus comme des valeurs-clé dans la civilisation triomphante établie par la classe moyenne*²⁵⁵.

La lignée entre les Modernes du XVII^e siècle — c'est-à-dire entre la modernité qu'ils ont inaugurée — et l'avant-garde culturelle du modernisme ne va pas de soi, peut-être moins encore depuis le milieu du XIX^e siècle lorsqu'une rupture irréversible est apparue entre la modernité comme étape dans l'histoire de la civilisation occidentale, amenée par le capitalisme, et la modernité comme concept esthétique. Cette rupture est semble-t-il à l'origine de la difficulté et de l'ambiguïté retrouvée dans les théories du modernisme telles qu'elles sont développées par Greenberg et Adorno. Ils étaient héritiers d'une tradition critique vieille de cent ans, qui chercha à articuler la relation fondamentale — et complexe — entre le caractère social et esthétique de l'art avant-gardiste de la modernité. Cette relation est définie pour la première fois par Charles Baudelaire ; aussi ne semble-t-il pas inutile de s'intéresser au rapport entretenu par Greenberg et Adorno avec la théorie de l'art moderne mise en place par Baudelaire, afin de comprendre plus précisément les nuances perceptibles dans le rapport qu'entretiennent les deux auteurs avec la notion de modernité.

²⁵⁴ Nous traduisons. Monique Chefdor, « Modernism : Babel Revisited ? », in *Modernism, Challenges and Perspectives*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 41-42.

²⁵⁵ Nous traduisons. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 41-42.

La théorie esthétique baudelairienne trouve son expression la plus aboutie dans « Le peintre de la vie moderne », écrit entre novembre 1859 et février 1860. Pour Baudelaire, « l'aspect épique de la vie moderne » était à trouver précisément dans sa forme la plus décadente : en d'autres termes, « dans le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville ». Selon Albrecht Betz, Baudelaire suivit le concept de *Modernität* de Heinrich Heine, inventé en 1826, dans le *Reisebilder*, et traduit quelques années plus tard par le terme de *modernité* dans la traduction française de ses travaux. Betz propose une définition de la signification de la modernité définie par Heine : « la qualité abstraite qui, avec « la victoire des Britanniques » et « l'industrialisme » a dépossédé la croyance, rendu l'intériorité romantique impossible et mis fin aux grandes traditions²⁵⁶ ». Baudelaire s'inspira de la conception du « flâneur » de Heine, s'immergeant lui-même dans le tumulte de la ville moderne. Ses intentions étaient ironiques, mais il prit soin de décrire si précisément les modes de son époque que son concept de modernité fut souvent réduit à la description des nouveaux développements et des nouvelles modes du milieu du dix-neuvième siècle parisien. Baudelaire entendait toutefois la « modernité » comme une catégorie esthétique — une théorie du beau, et non un simple qualificatif définissant les changements propres à la vie moderne. Janet Wolff se trompe quand elle affirme que lorsque Baudelaire déclare : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable²⁵⁷ », la modernité n'aurait pour lui d'autre sens que la nature transitoire et fugitive des rencontres et des impressions faites au sein de la ville. Toutefois, Baudelaire ne faisait pas référence — contrairement à Wolff — à cette sorte d'expérience sociologique lorsqu'il évoquait cette autre « moitié de l'art ». Il offrait davantage une théorie du beau, même si cette théorie conservait un résidu d'expérience sociologique. Comme Gautier, Baudelaire n'entendait donc pas dissocier fugitif et immuable, ce que Janet Wolff suggère, mais tentait bien plutôt d'établir une relation entre ces deux termes. A ce propos, Michel Foucault écrit en effet :

Cette héroïsation est ironique, bien entendu. Il ne s'agit aucunement, dans l'attitude de modernité, de sacraliser le moment qui passe pour essayer de le maintenir ou de le perpétuer. Il ne s'agit surtout pas de le recueillir comme une curiosité fugitive et intéressante : ce serait là ce que appelle une attitude de « flânerie ». La flânerie se contente d'ouvrir les yeux, de faire

²⁵⁶ Nous traduisons. Albrecht Betz, Jamie Owen Daniel and Andreas Huyssen, *Modernity and Postmodernity*, in *New German Critique* 33, Automne 1984, p. 181-182.

²⁵⁷ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », in *L'Art romantique, Œuvres complètes*, Paris, Ed. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1976, p. 695.

attention et de collectionner dans le souvenir. À l'homme de flânerie oppose l'homme de modernité: « Il va, il court, il cherche. À coup sûr, cet homme, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité. Il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique. »²⁵⁸ ²⁵⁹

Tout comme le flâneur, Baudelaire était un « je » éprouvant « une immense jouissance [à] élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini ». Autrement dit, il mettait en place une théorie du beau exprimant sa contemporanéité et son engagement politique au sein d'une théorie de l'histoire, à la différence de l'esthétique didactique et sermonnaire du réalisme socialiste telle qu'elle s'est mise en place quelques années plus tard.

Le désir d'une théorie historique — relativiste — du beau était de première importance dans l'esthétique de la Bohème — laquelle inclut les réalistes — et dérivait pour une large part du socialisme de Saint Simon, et tout particulièrement de son développement chez Théophile Thoré. À la différence de celle des formalistes du dix-neuvième siècle, l'esthétique de la Bohème, au milieu du dix-neuvième siècle, n'avait aucune prétention à atteindre des normes absolues. Désireux d'écrire une histoire du beau contrastant avec la théorie académique d'une beauté unique et absolue, Baudelaire définit les implications sociales de l'esthétique de l'art pour l'art par le biais d'un vocabulaire choisi pour extraire la poésie de l'histoire — « héroïsme, « épique », « poétique ». Ces termes étaient employés avec une ironie délibérée, et avec le dessein de parodier les conventions de l'art académique contemporain, et plus particulièrement son genre alors le plus estimé, la peinture d'histoire. Baudelaire définit alors une forme alternative de peinture d'histoire sur laquelle Adorno revient dans la *Théorie esthétique* : pour ce dernier, Baudelaire apporte la preuve que l'art moderne n'éclot pas au sein des Champs Élysées, à l'écart du monde, loin du monde de la marchandisation, en d'autres termes coupé de l'histoire : il se développe au contraire *au sein même* de ce monde.

Cependant, alors que le terme de « modernité » gagnait en popularité à la fin du dix-neuvième siècle — durant les décennies dominées par le symbolisme — il nous semble que les subtilités et la finesse de la définition baudelairienne du terme furent occultées. Cette

²⁵⁸ *ibid.*, p. 693-694.

²⁵⁹ Michel Foucault, « Qu'est-ce-que les Lumières ? », in *Dits et écrits vol.4*, Paris, Gallimard, 1994, p. 568.

perte n'est probablement pas sans rapport avec la popularité décroissante des termes de modernisme et de modernité chez les artistes du début du vingtième siècle ; lesquels, en réaction au symbolisme, tentèrent de rétablir une relation entre l'art et la société. Vers 1904, les problématiques liées à la question de la modernité avaient perdu de leur force, et les expressionnistes, par exemple, montrèrent à quel point ils *n'étaient pas* modernes.

Une réaction similaire à l'encontre du modernisme est nettement perceptible à New York, dans les années trente. L'utilisation du terme par Frederick Kiesler est assez représentative de cette tendance. Au milieu des années vingt, Kiesler quitta Vienne pour les États-Unis, après avoir développé des théories radicales sur le théâtre — sous l'influence de l'avant-garde russe. En 1930, dans son ouvrage *Contemporary Art applied to the Store and its Display*²⁶⁰, Kiesler note que ce livre a été écrit parce que le pays aurait été inondé d'exemples d'un modernisme pauvre et dévoyé ». Il précise : « bien souvent les œuvres se considérant elle-même comme du « design moderne » ou de « l'art moderne » sont assez plaisantes à première vue, mais elles sont en réalité totalement mauvaises.²⁶¹ » L'usage initial du terme « modernisme » par Greenberg se situe dans la même veine. Dans *Avant-Garde and Kitsch*, le mot — qui n'apparaît qu'une fois, et entre guillemets — fait référence à l'art qui imite les effets de l'avant-garde, s'approprie son apparence, sans toutefois en adopter les qualités ou l'idéologie — quelques années plus tard, Greenberg parlera de *middlebrow kitsch*. Comparant le kitsch et l'avant-garde, le critique affirme que « l'espace qui sépare [l'avant-garde et le kitsch] était trop important pour être comblé par les gradations illimités du « modernisme » ou du kitsch « moderniste ».²⁶² » Plus loin, il explique l'attitude bienveillante de Mussolini à l'égard du futurisme de la même manière : « pendant des années, il [Mussolini] a construit des stations de chemin de fer et des appartements d'état modernistes²⁶³ » dans la mesure où « le fascisme tenait à montrer son actualité et masquer le fait qu'il était en vérité réactionnaire.²⁶⁴ »

L'utilisation initiale des termes de « modernisme » et d'« avant-garde » a donc en premier lieu été adoptée pour suivre la ligne pro-marxiste et anti-staliniste de *Partisan Review*. Comme la plupart des critiques marxistes à cette époque, Greenberg entendait donc par « Modernisme » (*Modernism*) l'arme culturelle de la culture bourgeoise décadente. Il

²⁶⁰ Frederick Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, London, Pitman, 1930.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 142.

²⁶² Nous traduisons. Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », *op. cit.*, p.17.

²⁶³ *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁴ *Idem.*

renversait l'intention de la critique staliniste en identifiant la culture moderniste non pas à la Bohème, mais bien à ce *middlebrow kitsch* s'attirant les bonnes grâces de la dernière mode — ce qui, par ailleurs, tendait alors à devenir un danger croissant menaçant également la véritable avant-garde. Greenberg formula le souhait qu'un terme fit la distinction entre « le mauvais, l'ancien mis au goût du jour, et la véritable nouveauté »²⁶⁵. Le choix — chargé de sens politiquement — du terme « avant-garde » pour qualifier ce qui est « véritablement nouveau » (*genuinely new*), apparut en adéquation avec sa culture trotskyste ; il faut cependant garder à l'esprit que les termes de modernisme (*Modernism*) et avant-garde furent utilisés comme des synonymes par Greenberg à partir des années soixante.

Cependant, comme nous le rappelle Thierry de Duve dans *Clement Greenberg entre les lignes*, en dépit de son utilisation initiale du terme « modernisme », Greenberg l'a employé à partir des années soixante comme un synonyme de l'avant-garde. Cette évolution apparaît évidente, explique Thierry de Duve, dès lors que l'on compare, par exemple, les deux versions de son essai « American-Type Painting ». Dans la première version de 1955, Greenberg emploie encore son lexique original ; il écrit : « l'avant-garde survit en peinture parce que la peinture n'a pas encore atteint le point de modernisation où le rejet des conventions héritées doit cesser au risque de ne plus être viable ne tant qu'art. »²⁶⁶ Lorsque l'essai est reproduit six ans plus tard dans *Art and culture*, on peut désormais lire « la peinture continue alors à travailler hors du modernisme avec un élan non réprimé, parce qu'elle a encore un long chemin à parcourir avant d'être réduite à son essence viable. »²⁶⁷ De même, lorsqu'il republia son essai de 1954 « Abstract and Representational » dans *Art and culture*, la phrase « Mais Manet commença à tirer l'arrière plan de la scène vers l'avant »²⁶⁸ devient « *Le modernisme* (nous soulignons) a rendu cette scène de moins en moins profonde. »²⁶⁹ Greenberg ne fut pas le premier à utiliser le terme de modernisme de cette manière. Il suivait alors une tradition dont les développements de l'art américain et de la critique littéraire furent à l'origine, et qui évoquaient l'avant-garde comme une époque révolue, appartenant désormais à la tradition. Greenberg utilisa en conséquence un concept de « modernisme » dont était à l'origine une ligne de pensée qui, en réalité, était postmoderne. En effet, l'un des premiers articles à introduire le terme « postmoderne »

²⁶⁵ *Ibid.*, p.14.

²⁶⁶ Nous traduisons. Clement Greenberg, « American-Type » Painting », in *Partisan Review* 22, 1955, p. 179.

²⁶⁷ *idem.*

²⁶⁸ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Abstract and Representational », in *Art Digest* 29, 3 novembre 1954, p. 7.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.136.

dans la critique littéraire est également un des premiers à avoir popularisé le terme de modernisme : il s'agit du célèbre essai de Harry Levin : « What was Modernism²⁷⁰ »

Dans les années qui suivirent la Seconde Guerre Mondiale, *Partisan Review* défendait l'idée que l'ère de l'avant-garde était révolue : en 1949, elle publia un numéro qui clamait que le livre de Sartre, intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?* « représentait le désaveu délibéré des grandes ambitions de la littérature moderne (...) Sartre y annonçant en effet la fin d'une période littéraire entière²⁷¹ ». En 1953, Hilton Kramer proposa de nommer cette période, dont la fin avait été récemment prononcée, « le modernisme », défendant l'idée que le peintre Hans Hofmann avait été l'un des vecteurs ayant conduit le modernisme à une impasse. Dans un autre article, écrit l'année suivante, Kramer ajoute : « Quand il [le Museum of Modern Art] ouvrit en 1929 [...] le modernisme appartenait déjà à l'histoire de l'art, il avait accompli non seulement une histoire mais aussi un culte des saints (*baqiolatry*)²⁷². » De même, l'essai de Richard Chase intitulé « The Fate of the Avant-garde », qui parut dans *Partisan Review* en 1957, utilisa le terme de « modernisme » pour qualifier « l'expérimentalisme esthétique et la protestation sociale d'une période allant de 1912 à 1950.²⁷³ » Selon Chase, si l'avant-garde n'est pas morte, il n'en demeure pas moins vrai que sa récente phase de « modernisme » et d'expérimentalisme, après quarante années de lutte, est maintenant épuisée.

Toutefois, Greenberg ignorait semble-t-il les origines postmodernistes du terme de « modernisme » dans une bonne part de la critique américaine de l'époque, et continua à écrire comme si l'avant-garde n'était pas une chose du passé — comme si elle était encore une possibilité. Mais la modernité était-elle encore une possibilité ? Était-elle encore un projet inachevé, comme le dit Habermas, à reprendre afin que puissent en être réalisées toutes les potentialités ? Greenberg n'a jamais suivi Hilton Kramer, dont les essais, bien que la plupart « prennent pour thème ce siècle d'art d'avant-garde » [...] n'appartiennent pas eux-mêmes à l'âge de l'avant-garde²⁷⁴ », mais bien à la période qui l'a suivie. Sans doute l'utilisation du terme de « modernisme » par les critiques américains des années 1950 et

²⁷⁰ Harry Levin, « What was Modernism », *Refractions*, Londres, Oxford University Press, 1966.

²⁷¹ Nous traduisons. William Barrett, « The End of Modern Literature », in *Partisan Review* 16, septembre 1947, p. 947.

²⁷² Nous traduisons. Hilton Kramer, « Twenty — five Years of the Modern », in *Art Digest* 29, 3 novembre 1954, p.14.

²⁷³ Nous traduisons, Richard Chase, « The Fate of the Avant-Garde », in *Partisan Review*, XXIV, été 1957, p.367.

²⁷⁴ Nous traduisons, Hilton Kramer, *The Age of the Avant-Garde, An Art Chronicle of 1956-1972*, London, Secker and Warburg, 1974. p. IX.

1960 n'est-elle pas étrangère au fait d'avoir réalisé assez tardivement que le projet avant-gardiste était en crise dès la fin des années cinquante. Doit-on considérer qu'en dépit de sa critique radicale du modernisme, le postmodernisme, qui, dans ses pratiques et sa théorie était un produit des années soixante, doit être vu comme la fin de l'avant-garde et non comme une découverte radicale qu'il prétend souvent être ?

Robert Gooding-Williams situe l'origine du postmodernisme dans ces images du « dernier homme » (*der letzte Mensch*) nietzschéen ou encore dans la « cage d'acier » de Weber, qui, au tournant du siècle, devinrent des métaphores de la modernité en Europe, et particulièrement chez Adorno et son cercle. On peut se risquer à affirmer que l'utilisation du terme *die Moderne* — il faut souligner qu'Adorno n'utilise jamais le terme de modernisme, bien que l'on trouve fréquemment *die Moderne* traduit par *modernism* dans les écrits anglo-saxons sur l'œuvre adornienne — était en réalité quelque peu différente de celle qu'en fit Greenberg : les événements à l'origine de l'adoption du terme dans l'esthétique Adorno étant le résultat de circonstances relativement différentes, dont il fit l'expérience en Allemagne, et notamment dans la musique de Wagner sur laquelle s'arc-boute ses écrits musicaux. Le désir de confondre l'art et la vie a en effet été particulièrement fort au sein de l'avant-garde germanique au dix-neuvième siècle (chez Wagner) et au début du vingtième siècle, notamment avec le groupe « die Brücke » et le cercle Bohémien, à l'origine de parodies du monde bourgeois dans des cabarets littéraires et des journaux comme *Der Sturm*, fondé en 1910. Vers 1919, l'avant-garde allemande était dominée par des agitateurs marxistes, sous la bannière de Dada, à Berlin. Ainsi, pour Benjamin et Adorno — qui étaient familiers avec l'avant-garde —, pour des sociologues germaniques comme Max Weber ou Georg Simmel, ou encore pour des critiques marxistes comme Georg Lukács, l'idée même de modernité semblait avoir de profondes connotations sociales, voire marxistes. Elle trouva son entière expression dans les différentes critiques de la Raison. Cependant, l'adoption de l'expression *die Moderne* par Adorno semble provenir spécifiquement de sa critique de l'étude de Benjamin sur Baudelaire, dans laquelle Adorno avait été relativement impliqué depuis ses débuts dans les années vingt. A la différence de Greenberg, Adorno défend l'idée que Baudelaire est le premier à avoir articulé les implications théoriques du modernisme — même si Greenberg mentionne à quelques reprises le nom de Baudelaire : il écrit en effet, dans l'article « Beginnings of Modernism » :

« Flaubert, Baudelaire, peut-être Gautier, peut-être d'autres écrivains français étaient les premiers [modernistes].²⁷⁵ »

L'attrait benjaminien pour l'expression *die Moderne* semble clairement être issue de la théorie baudelairienne de la *modernité*, bien que Benjamin ait lu Baudelaire au travers d'un prisme sociologique dérivé de la théorie marxiste et postmarxiste, et plus particulièrement du concept wébérien de réification défini par Lukács, et de la sociologie de Simmel. Benjamin pensait que la théorie baudelairienne de la modernité était une clef importante pour comprendre l'art d'avant-garde en des termes marxistes et sociologiques. Dans une annexe du *Paris du Second Empire chez Baudelaire*, Benjamin explique la principale caractéristique de l'héritage baudelairien : le goût de « l'art pour l'art » (Benjamin cite Mallarmé et la littérature du *Jugendstil*) reflète, en quelque sorte, les forces capitalistes qui l'entourent. Cependant, bien que ces relations soient clairement visibles dans la poésie baudelairienne, ajoute-t-il, celles-ci demeurent « ésotériques » chez Mallarmé et dans la « poésie pure ».

On le sait, Adorno était très critique à l'égard de l'utilisation benjaminienne du concept de modernité (*die Moderne*) dans son avant-projet pour *Paris — Capitale du dix-neuvième siècle* : le philosophe déplore que la méthode de Benjamin échoue à fournir une interprétation théorique de la modernité. Benjamin s'en défend et montre qu'il a pratiquement adopté le terme baudelairien de modernité, et tente de souligner que le chapitre où ce titre est utilisé n'outrepasse pas les limites imposées par l'expression de Baudelaire. C'est dans ce sens — limité — qu'il semble que nous devrions comprendre le fait que, pour Benjamin lui-même, les premières notes sur la théorie de la modernité (*die Moderne*) sont à attribuer à Baudelaire, en 1845. L'utilisation fréquente de l'expression *die Moderne*, dans les écrits tardifs d'Adorno, n'est probablement pas sans rapport avec ses premières objections : à la différence du premier usage strictement baudelairien qu'en fait Benjamin, Adorno sous-tend sa propre définition d'une virulente critique de la Raison — critique moins évidente dans le concept greenbergien de *modernism*, même si chez Greenberg également, nous le verrons, l'origine du modernisme est considérée comme relevant d'une réaction contre l'avènement du capitalisme industriel au dix-neuvième siècle. Le concept greenbergien de modernisme, et celui de modernité, chez Adorno, ne peuvent donc faire l'objet, on le voit, d'une définition qui soit identique en tous points. En premier

²⁷⁵ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Beginnings of Modernism », in *Art Magazine* 57, 8 avril 1983, p.77.

lieu, il faut considérer que la langue dans laquelle sont écrites leurs théories respectives pose un problème qu'il convient de ne pas négliger. L'expression adoptée par Adorno et Benjamin — *die Moderne* — tout comme le mot français *modernité* sont fréquemment — et indifféremment — traduits en langue anglaise par *modernism*, *modernity*, ou, plus rarement, *the Modern*. La théorie anglo-saxonne la plus récente, sous l'influence de l'*European Theory*, considère toutefois que les expressions *modernism* et *modernity* sont toutes deux synonymes, et font référence à l'esthétique et aux connotations sociales en usage lorsque Baudelaire écrivait « modernité », et Benjamin « *die Moderne* ». Par contraste, Greenberg semble respecter la distinction traditionnelle, conservée par sa langue maternelle, entre *modernity* et *modernism*. Lorsqu'en 1951, Greenberg évoque la « modernité » (*modernity*) de Cézanne, il n'opère pas un commentaire des principes esthétiques de la peinture de Cézanne, mais fait bien référence à son « élégance » (*stylishness*) et à sa « nouveauté durable » (*enduring newness*)²⁷⁶. Il convient toutefois de rappeler, là encore, qu'à partir de 1960, Greenberg entend par *Modernism* les principes esthétiques de l'avant-garde. Deuxièmement — et cet aspect est de première importance — le fait que Greenberg néglige le concept baudelairien de modernité, ainsi que l'absence, au cœur de sa pensée, de toute référence à l'analyse sociologique de Weber, tendent à éloigner Greenberg des problématiques centrales de l'École de Francfort. Par ailleurs, l'intérêt d'Adorno pour la critique wébérienne le rend suspicieux à l'égard des principes positivistes endossés par la vision rationalisée des idéologies socialistes comme capitalistes, alors que la pensée greenbergienne est déterminée, en quelque sorte, par un consentement à ces principes positivistes et reflète sa croyance — marxiste orthodoxe — dans le discours scientifique des Lumières. Le marxisme d'Adorno fut quand à lui déterminé par son immersion dans les cercles intellectuels de gauche, dans les années 1920, lesquels étaient attirés par un « marxisme hégélianisé », tout particulièrement tel qu'il fut développé par Georg Lukács, ancien étudiant de Weber. Le concept lukácsien de réification fut des plus influents, combinant le concept hégélien d'aliénation et de fétichisme de la marchandise mis en place par Marx avec l'analyse wébérienne d'emprisonnement de l'individuel dans la « cage d'acier » de la modernité. L'argument de David Bathrick, selon lequel la lecture lukácsienne de Weber fournit le point de départ aux théories de Georg Lukács relatives à la modernisation et à la culture au sein de la tradition du marxisme occidental, s'avère valable pour l'École de

²⁷⁶ Voir Clement Greenberg, « Cézanne and the Unity of Modern Art », in *Partisan Review* 8, mai-juin 1951, p. 324.

Francfort, mais semble perdre toute validité dès lors que l'on évoque la théorie greenbergienne : Georg Lukács semble ainsi rester extérieur à l'héritage intellectuel de Greenberg.

Selon Weber, la rationalisation évidente des bureaucraties des sociétés industrialisées modernes a pénétré tous les aspects de la vie. Contre le déterminisme économique de Marx, Weber argue que le développement de l'esprit du capitalisme est à comprendre comme faisait partie du développement du rationalisme dans son ensemble, lequel résulta du désenchantement progressif à l'égard de la légitimation métaphysique au sein du religieux, du droit, et de tous les aspects de la superstructure sociale. En suivant Weber, Georg Lukács entendait montrer que la structure marchande pénètre tous les aspects de la société. Il en résulta le remplacement du déterminisme économique marxiste, chez Georg Lukács, par un argument wébérien montrant que le développement de la marchandise — au sein du monde capitaliste — devint une forme dominante au cœur de la société. Le marxisme wébérien de Georg Lukács — et tout particulièrement son concept de réification — est particulièrement apparent dans la correspondance qu'Adorno entretint avec Benjamin. Dans « l'art pour l'art », écrit Benjamin, le poète fait face au langage de la même manière que l'acheteur fait face à la marchandise. Suivant cette observation benjaminienne, Adorno fit équivaloir la « nouveauté » de la modernité avec le phénomène de nouveauté dans sa disposition économique originelle : le nouvel art est la *contrepartie* de l'augmentation croissante du capital dans la société.

On peut se risquer à dire, pourtant, que Greenberg connaissait très probablement l'analyse wébérienne, alors influente dans la critique de type existentialiste qu'il a pu rencontrer dans l'immédiate après-guerre. Il semble même en avoir admis la validité, comme pourrait en témoigner un texte de 1947 :

Une société à ce point capitalisée et industrialisée que ne l'est notre société américaine, écrit-il, recherche à organiser tout champ d'activité qui peut l'être [...] C'est ce type de rationalisation qui a rendu la vie de plus en plus ennuyeuse et sans saveur dans notre pays²⁷⁷.

Pour autant, Greenberg n'abandonna pas totalement sa vision marxiste orthodoxe. Alors que la rationalisation était endémique au sein de l'industrialisme bourgeois, pour

²⁷⁷ Nous traduisons. Clement Greenberg, « The Present Prospects of American Painting and Sculpture », in *The Collected Essays and Criticism, Volume II: Arrogant Purposes, 1945-1949*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 164.

Greenberg, le meilleur de l'avant-garde depuis l'impressionisme s'est « retrouvé en accord avec la situation en acceptant implicitement son matérialisme [...] de sorte que la vie moderne peut-être radicalement [...] comprise uniquement en des termes matériels.²⁷⁸ » Par voie de conséquence, on comprend ici que Greenberg a considéré l'avant-garde comme une expression de la pratique de la rationalisation d'un « nouveau principe d'unité [...] généré empiriquement en dehors de certaines solutions dictées par les problèmes d'une société industrialisée et urbanisée²⁷⁹. » Pour lui, le nouvel art pouvait être une vision de « cette rationalité complète et positive qui me semble le seul remède à notre confusion actuelle²⁸⁰. »

Greenberg — comme Adorno et Benjamin — fit l'analogie wébérienne entre le mode de production technique de l'industrie capitaliste et les problèmes formels relatifs à l'avant-garde, mais indubitablement pour des raisons différentes. La vision greenbergienne d'un art « reposant sur la rationalité mais ne s'autorisant pas à être rationalisé²⁸¹ » correspond à une vision marxiste-utopiste du communisme — vision vigoureusement rejetée par Adorno. Alors que Greenberg a pu s'enthousiasmer de l'autonomie grandissante et de la rigueur formelle de l'art abstrait dans les années cinquante et soixante, Adorno, quant à lui, restait marqué par la mémoire d'Auschwitz : le nazisme, écrivait-il, est responsable d'un nouvel impératif catégorique imposé aux hommes : penser et agir afin que rien de semblable ne puisse se reproduire. Aussi nous pensons que le concept greenbergien de modernisme est exempt de « l'ironie » et de la mélancolie décelable dans les écrits d'Adorno sur *die Modern* ; cependant, tous deux sont à l'origine d'une théorie de l'avant-garde qui tente d'associer l'esthétique de l'art pour l'art²⁸² au développement, à l'ère du capitalisme, de l'épistémologie scientifique et rationnelle des Lumières. En effet, Greenberg écrivait : « ce n'est pas un hasard [...] si la naissance de l'avant-garde coïncide chronologiquement — géographiquement aussi — avec le premier développement de la pensée scientifique révolutionnaire en Europe²⁸³. »

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 163.

²⁷⁹ Nous traduisons, Clement Greenberg, « Our Period Style », *Ibid.*, p. 326.

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ Nous traduisons. Clement Greenberg, « The Present Prospects of American Painting and Sculpture », *ibid.*, p.168.

²⁸² Ou, autrement dit : l'esthétique d'un art à l'autonomie paradoxale. Greenberg utilise en effet l'expression « *the art for its own sake* », tandis qu'Adorno se montre critique envers « l'art pour l'art », qu'il situe très justement dans un contexte français et place à l'extrême opposé de l'art « engagé. »

²⁸³ Nous traduisons, Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », in *The Collected Essays and Criticism, Volume I: Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 7.

La mort de l'avant-garde, évidente dans le « déclin » de Picasso après le cubisme, fut décrite de manière similaire :

A première vue nous réalisons que nous sommes face à la débâcle de l'époque de « l'expérimentation » (experiment), de la mission cubiste et apollinienne et de son espoir, coïncidant avec celle du marxisme et de la tradition [...] des Lumières, de l'humanisation du monde²⁸⁴.

Greenberg cherchait à articuler une théorie de l'avant-garde basée sur des principes scientifiques et positivistes qu'il croyait dérivé d'une analyse marxiste. Comme Adorno, il a abordé des problèmes qui vont au delà de la tradition formaliste représentée par Fry et Barr. Le rapport d'Adorno et de Greenberg au marxisme, s'il n'est pas sans poser des problèmes dès lors qu'on tente une étude comparative précise, ajoute cependant à leurs concepts de modernisme (*Modernism*) et de modernité (*die Moderne*) une richesse historique et politique particulière, qui permet une compréhension des phénomènes esthétiques qui se situent en amont de ceux que l'aube des années soixante voit poindre. Et c'est cette référence au marxisme et à la critique de la Raison qu'il faut impérativement garder à l'esprit dans un examen de l'effrangement des lignes de démarcation des arts.

²⁸⁴ Nous traduisons, Clement Greenberg, « The Decline of Cubism », *op. cit.*, p. 212.

Chapitre 2 — Vers un Laocoon moderniste

Relire *L'art et les arts* d'Adorno en opérant une série de va-et-vient entre la conférence de l'auteur et sa philosophie — tenter de comprendre le socle socio-historique des phénomènes d'effrangement — aura fait apparaître que ce qui est décrit et partiellement analysé par Adorno est à l'origine, au sein de la pratique artistique, d'un moment utopique, quasi-anarchique où la domination de l'homme par l'homme semble suspendue. Les phénomènes d'effrangements, envisagés comme une *option théorique*, sont donc bien défendus par l'auteur, en tant qu'ils dynamisent les genres sans les faire sombrer dans le général, sans les conduire à la fin d'une différence des arts qu'Adorno aura défendue toute sa vie : car l'unité de l'art ne peut être atteinte que dans la pluralité des arts, jusque et y compris dans les phénomènes d'effrangement abordés par Adorno de manière dialectique. Ce recadrage théorique nous a semblé primordial : il permet de pointer de fréquentes erreurs théoriques relatives à la position adornienne à l'égard d'une porosité des genres, mais aussi de voir que *L'art et les arts* ne contient pas de proposition qui paraisse d'emblée dépassée : il est certes possible d'être un artiste « tout court » à cette époque — pour le dire avec Thierry de Duve ; —, mais il n'en demeure pas moins qu'en héritant de certaines questions de la modernité, les artistes peuvent continuer à cultiver une forme de spécificité, et engager leur pratique dans la voie d'*altérations génériques* qui se jouent selon des modalités dont une analyse exhaustive reste à entreprendre. Mais reste que la *Verfransung* est aussi, d'un point de vue strictement généalogique, une étape, laquelle a conduit à l'obsolescence grandissante des différents genres, puis à leur abolition complète : une étape de plus dans la mise à mal des genres qui se termine par le passage à un système différent. Elle a conduit, en somme, à l'art en général (ou, mieux dit, à la possibilité institutionnelle d'être un « artiste en général ») : elle est le dernier maillon de la *dissolution* des arts. Il est donc nécessaire de comprendre les raisons qui ont conduit à ce grand changement paradigmatique ; il est décisif de saisir pourquoi ce changement paraît aussi brutal, si l'on considère qu'à la veille de la seconde Guerre Mondiale, les arts se trouvaient, à première vue en tout cas) dans une situation laocoonique, lessingienne, chacun d'entre eux respectant la contrainte de son matériau. Si Adorno permet de comprendre que ce passage est le signe d'une rébellion à l'égard du processus de civilisation, sa connaissance

limitée de l'histoire de la peinture ne permet pas d'en saisir tous les éléments déclencheurs, et encore moins de voir que le passage au «générique», pour reprendre l'expression de duvienne héritée de Judd, s'est opérée *via la peinture*. C'est à ce stade qu'il nous faut nous tourner vers cette autre grande figure de l'histoire de l'art, Clement Greenberg. Et analyser les changements qui s'opèrent chez lui entre 1940 — date à laquelle il publie *Towards a Newer Laocoon* — et 1968, où il rédige un texte moins célèbre mais tout aussi crucial pour comprendre son glissement dans l'esthétique philosophique : *Avant-Garde Attitudes*. Ces textes ne permettent pas d'obtenir d'emblée une explication satisfaisante, mais ils nous engagerons sur la voie d'une réponse, formulée pour ainsi dire contre Greenberg et avec Thierry de Duve, dont l'analyse du geste duchampien permet de remonter en amont des phénomènes précédemment cités — à l'aube de la modernité. Il nous reste donc juger de la validité de l'hypothèse avancée en introduction, à savoir que l'effrangement des arts et le passage à l'*art in general* sont d'ores et déjà contenus dans ce qui a motivé l'éclosion de l'art moderne, au milieu du XIX^e siècle.

2.2.1 La naissance d'un critère de la spécificité

2.2.1.1 *L'ut pictura poesis*

Nous l'avons vu, c'est en 1940 que Greenberg publie «Towards a Newer Laocoon » dans *Partisan Review*, célèbre trimestriel politique et littéraire américain publié dès 1934. Au sein de la critique d'art moderniste, cette article jouera très vite un rôle central. Dans ce texte pratiquement contemporain d'« Avant-Garde and Kitsch », rédigé l'année précédente, Greenberg reprend la problématique classique de la différence des arts, en s'adossant à Lessing ; il esquisse les premières lignes de sa théorie de l'art et de son entreprise de définition du modernisme. Celle-ci trouvera un point d'accomplissement avec « Modernist Painting », vingt-et-un ans plus tard, même si Greenberg continue dès lors de la préciser, de la corriger, voire de marteler certains points afin de s'assurer qu'elle ne fasse pas l'objet de malentendus ou d'interprétations erronées : aucun lecteur attentif de Greenberg n'ignore qu'il a ajouté un post-scriptum à « Modernist Painting » en 1978 — Thierry de Duve et Yve-Alain Bois l'ont notamment rappelé. Il revient par ailleurs sur cette définition du modernisme dans certains textes demeurés plus confidentiels, comme « Modern and Postmodern » en 1980 ainsi que dans un certain nombre d'entretiens accordés au cours de

sa carrière (dans le but, principalement, d'assurer qu'il n'a pas été prescriptif — contrairement au peintre et théoricien Strzemiński, avec la notion de planéité (*Flatness*)).

«Towards a Newer Laocoon» trouve logiquement son origine chez Lessing, le premier auteur à procéder à cette grande coupure sémiotique visant à séparer les arts du temps et les arts de l'espace, opérant conséquemment une virulente critique de l'*Ut pictura poesis*. Greenberg s'adosse à la pensée de l'auteur, il s'associe même au paradigme de Lessing de «façon particulièrement dogmatique», comme l'écrit Herman Parret dans *La voix et son temps*.²⁸⁵ Toute l'entreprise lessingienne avait consisté à remettre en cause l'idée d'une comparaison des arts et celle de l'*ut pictura poesis*. En s'appuyant sur le brillant exposé de Rensselaer Wright Lee²⁸⁶, Jacqueline Lichtenstein nous rappelle que la comparaison des arts²⁸⁷ — une comparaison qui semble toutefois davantage s'opérer sur le mode de la confrontation — s'est développée dès la Renaissance, pour se prolonger jusqu'au XVII^e siècle. Il n'y toutefois pas d'homogénéité dans ce genre littéraire qu'on rencontre au contraire sous des formes diverses et variées, même s'il semble concerner au premier chef les arts de l'espace et les arts du discours, c'est-à-dire la peinture et la sculpture d'un côté, et les arts poétiques de l'autre. En partant de ce mode de comparaison pour ainsi dire générique, poursuit Lichtenstein, des formes de comparaison plus spécifiques ont vu le jour entre des arts appartenant parfois au même grand ensemble : au sein des arts de l'espace, peinture et sculpture se défient à l'aide d'arguments divers, parfois moyennement convaincants (à titre d'exemple il a parfois été avancé que la sculpture était supérieure à la peinture en tant qu'elle pouvait également s'adresser aux aveugles). La peinture est parfois comparée à la musique, et, on l'a vu, on trouve des résonances de ces formes de confrontations spécifiques jusqu'à la modernité, à la faveur de la naissance de la musique atonale et de la peinture abstraite, chez Adorno, ou encore dans les échanges entre Schönberg et Kandinsky. La notion de *paragone* est celle qui permet de nommer les comparaisons s'établissant entre la peinture et la sculpture, notamment au XVI^e siècle où les débats sur la question sont nombreux. Cette comparaison renaissant à la faveur des grands changements du XX^e siècle s'ancre dans une tradition vieille de plusieurs siècles ; elle remonterait même à en croire Platon à Simonide, et se serait diffusée jusqu'à l'époque Renaissance via Horace, qui écrivait « L'esprit est moins vivement frappé de ce que

²⁸⁵ Herman Parret, *La voix et son temps*, Bruxelles, De Boeck et Larquier, 2002, p. 107.

²⁸⁶ Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis. La théorie humaniste de la peinture* [1967], trad. fr. M. Brock, Macula, 1991. *Le Paragone*, textes traduits de l'italien par L. Fallay d'Este, Klincksieck, 1992.

²⁸⁷ Jacqueline Lichtenstein, «La comparaison des arts », disponible sur : [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$COMPARAISON2.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$COMPARAISON2.HTM)

l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux, ces témoins irrécusables²⁸⁸. » Mais c'est une autre phrase de l'auteur, rappelle Lichtenstein, dont le rôle sera absolument essentiel pour tout l'histoire de l'art : *Ut pictura poesis erit*. Il en est de la poésie comme de la peinture, autrement dit, la poésie possède les mêmes vertus imageantes que la peinture. Les théoriciens de l'Âge Renaissance reprennent la formule pour fonder la doctrine du même nom, l'*Ut pictura poesis*. Il est vrai, comme le précise l'auteur, que cette formule se trouve alors inversée : si les anciens entendaient comparer la poésie à la peinture et donner à voir sa capacité à faire image, les Renaissants entendent plutôt soumettre la poésie à l'ordre du discours, et mettre en valeur les capacités discursives du médium pictural : la teneur de vérité, la valeur d'une peinture est conséquemment toujours évaluée à l'aune de critères appartenant à un autre médium, celui de la poésie. Et il est vrai que cette soumission aura grandement favorisé l'accession de la peinture au rang d'art libéral, elle qui demeurait jusqu' alors un art mécanique, et donc servile ; elle aura contribué, de cette manière, à accélérer le passage du peintre du statut d'artisan qu'il était à celui d'artiste pleinement reconnu. Lichtenstein précise alors que certaines formules deviennent courantes pour qualifier la peinture et mettre l'accent sur son contenu discursif : *pictura loquens* et *muta poesis*, par exemple — la peinture est une poésie muette, elle est, pour le dire avec Marc Fumaroli, une « école du silence », une *muta eloquentia*. On parle de la peinture et de la poésie comme des « sœurs » — *sister arts*, en anglais — et les représentations picturales de cette sororité sont alors fréquentes qui insistent sur le constant rapport d'émulation réciproque dans lequel l'une et l'autre se trouvent. Lichtenstein nous rappelle que « c'est ainsi que Félibien, dans *le Songe de Philomate*, met en scène l' « *ut pictura poesis* » à travers un dialogue entre deux sœurs, l'une blonde, l'autre brune, la première s'exprimant en vers, la seconde en prose.²⁸⁹ » Cette comparaison n'a pas uniquement pour conséquence de modifier le statut de la peinture, écrit-elle, elle en modifie profondément la définition, « en lui imposant les catégories de la poétique et de la rhétorique (l'invention, la disposition) et en lui attribuant une finalité narrative. La doctrine de l'*ut pictura poesis* triomphe ainsi dans la *peinture d'histoire*, considérée longtemps comme le genre le plus noble de la peinture.²⁹⁰ »

Mais cette soumission prononcée de la peinture aux arts du discours est rapidement à l'origine de réserves chez certains auteurs, dès la Renaissance, parce qu'elle met à mal la spécificité du pictural et tend à lui donner une place de second rôle. Tout l'enjeu, pour

²⁸⁸ Horace, *Art poétique*, Flammarion, Paris, Flammarion, 1990, p. 264.

²⁸⁹ *Idem*.

²⁹⁰ *Idem*.

certain, fut donc d'opérer un rééquilibrage, en mettant, selon diverses modalités, les deux arts sur un même pied d'égalité. Léonard, par exemple, modifiera la formule en ce sens ; « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle ; l'une et l'autre tendent à l'imitation de la nature selon leurs moyens²⁹¹. » Toutefois, il faut attendre le XVIII^e siècle, avec Lessing, pour que la doctrine de l'*Ut pictura poesis* soit à proprement parler renversée, pour que soit développée une véritable coupure sémiotique qui sépare radicalement les arts du temps des arts de l'espace. Et la doctrine lessingienne est d'importance pour notre propos, car, parmi les multiples développements qu'elle connaîtra au XX^e siècle, elle sera notamment reprise par Greenberg, qui l'utilise comme une arme — à défaut d'en respecter toutes les nuances et en omettant de prendre en compte certains de ses aspects — visant à la fois à défendre la différence des arts — bien que Greenberg semble davantage préoccupé par une autonomie du pictural : il a notamment défendu la sculpture peinte — et à lutter contre ce qu'il jugera bientôt comme une *confusion* qui règne dans l'art des années soixante.

Dans un ouvrage intitulé *Morphologie esthétique*, Jean Petitot s'est livré à une analyse brillante et précise qui saisit d'une manière limpide ce qui est en jeu au cœur de la théorie lessingienne. Nous pouvons nous y adosser et en rappeler les grandes lignes avant de voir comment Greenberg la reprend pour fixer le programme de la peinture moderniste. Mais il apparaît important de comprendre l'arrière-plan historique et épistémologique d'un débat sur le critère de spécificité des arts, qui est le terreau dans lequel s'élaborera l'argument greenbergien moderniste d'une spécificité du médium.

2.2.1.2 Les prémisses d'une spécificité du médium. De Piles et l'argument de la spécificité

Comme l'explique Jacqueline Lichtenstein dans un chapitre de *La couleur éloquente* intitulé « Le conflit du coloris et du dessin ou le devenir tactile de l'idée²⁹² » ce qui va, avant Lessing, entamer une mise à mal de *L'ut pictura*, c'est l'introduction, par Roger de Piles, de la notion de spécificité. Il n'est pas encore véritablement question de la spécificité d'un médium, car cette opposition passe par le biais d'un débat entre le dessin et la couleur. Cette première opposition entre le dessin et la couleur à la Renaissance, en Italie, oppose

²⁹¹ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. de l'italien par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 90.

²⁹² Jacqueline Lichtenstein, « Le conflit du coloris et du dessin ou le devenir tactile de l'idée », in *La couleur éloquente*, Paris, Champs, 2013, pp. 195-231.

deux villes, Florence et Venise. Elle oppose d'un côté les peintres florentins — représentants du dessin, du *disegno*, partisans d'une esthétique privilégiant la linéarité et la circonscription des figures, la netteté des contours et une certaine lisibilité dans la définition des formes — et de l'autre côté les peintres vénitiens, représentants d'une manière de peindre ne reposant plus nécessairement sur l'autorité du *disegno*. Cette première opposition entre le dessin et la couleur, à la Renaissance, n'a pas à proprement parler donné lieu à l'élaboration d'une réflexion théorique sur ce que l'on nommera plus tard le *critère de spécificité* des arts, le *concept de différence spécifique*, qui est une notion aristotélicienne. *L'ut poesis pictura* et le *paragone* n'ont pas abouti à une coupure sémiotique entre les arts. Cette première opposition entre le dessin et la couleur à la Renaissance n'engendre pas une typologie sémiotique des arts. La Renaissance ne provoque pas une véritable théorisation du critère de spécificité donc, mais y a chez certains auteurs, l'esquisse d'une théorisation où point cet argument de la spécificité. Cette première opposition entre partisans du *disegno* et défenseurs du *colorito*, importante tout au long de la Renaissance, aura permis de tracer des oppositions entre des pratiques différentes. C'est en somme la condamnation platonicienne des images et surtout du simulacre qui est ici sous-jacente. Cette opposition donne à voir tout le poids du dualisme, d'une métaphysique opposant sensible et intelligible, forme et matière, essence et apparence. La métaphysique platonicienne a autant déprécié la présence du corps dans la rhétorique, de la gestuelle corporelle dans l'art oratoire que la couleur dans l'art pictural. La couleur occupa par rapport au dessin, dans la peinture, la même position que le corps avait occupée par rapport au discours dans la rhétorique une position inconfortable, celle assigné au sensible. Cette seconde opposition entre le dessin et la couleur à l'Âge classique semble déterminée par cette hiérarchie dans l'ordre des préséances picturales, mais elle va aussi au-delà. Comme l'explique Lichtenstein, les coloristes du XVIIe siècle, en faisant l'éloge de la couleur, s'en prennent en fait à l'édifice académique tout entier et au discours sur l'art, ils ne s'opposent pas seulement à un style mais à une idéologie. Parce que le dessin correspond à un parcours et suppose une temporalité il a toujours été, depuis Aristote, le moyen privilégié pour donner une forme narrative à la représentation, c'est-à-dire pour définir le tableau comme un récit. C'est avec le dessin que la peinture devient narrative. S'en prendre au dessin en peinture, c'est en vérité s'en prendre à son aspect narratif. La peinture, poésie muette, école du silence, comme on l'a vu, a en effet besoin de gestes pour pallier son mutisme — elle est *muta eloquentia*. Ils sont nécessaires pour qu'elle puisse faire discours. Et ce n'est autre que le dessin, et donc la délinéation des contours, qui permet de circonscrire

ces gestes. S'en prendre au *designo*, c'est attaquer l'intelligibilité de la peinture, sa soumission à cet ordre de l'intelligible : au discours, ou, comme le dira bientôt Greenberg, «au contenus littéraires» qui l'infestent, et dont il faut à tout prix se débarrasser.

Pourtant, à l'origine, la prévalence du dessin concourt à l'anoblissement de la peinture, et au bouleversement du statut de l'artiste qui peut échapper à son statut de simple artisan. Le *designo* est prolongement de l'idée, et celle-ci s'incarne dans la forme. Toute la difficulté a consisté, pour Roger de Piles, à prendre la défense de la couleur sans que cet anoblissement fraîchement acquis ne soit perdu, et ne fasse retomber la peinture au rang d'art mécanique. La seconde opposition entre le dessin et la couleur au XVII^{ème} siècle, en France, non plus à la Renaissance mais à l'Âge classique, n'oppose plus florentins et vénitiens mais poussiniens et rubénistes ; dans cette seconde opposition entre les partisans du dessin et les défenseurs de la couleur, le dessin est non seulement attaqué théoriquement, mais il perd son combat face au coloris. La théorie académique dans laquelle la couleur n'était considérée qu'en tant que procédure secondaire, destinée à recouvrir des surfaces, à remplir une structure plus essentielle qui repose sur les qualités du dessin, devient caduque avec les coloristes du XVII^{ème} siècle. Le théoricien de la querelle du coloris au XVII^{ème} siècle, Roger de Piles opère un renversement de cette hiérarchie en en faisant appel à Aristote et en utilisant son binôme acte et puissance pour inverser littéralement l'ordre hiérarchique jusque là établi. Pour Roger de Piles, le dessin ne constitue pas l'essence de la peinture. Le dessin n'est pas le fondement, car sans couleur la perfection picturale n'est pas atteignable. Le modelé raffiné des carnations, par exemple, ne peut être représenté par le dessin à lui seul. Seul les coloristes peuvent représenter la chair dans tous ses détails. Roger de Piles dira des nus de Rubens : « La carnation de cette satiresse et celle de ses enfants paraissent si véritables qu'on s'imagine que si l'on y portait la main on sentirait la chaleur du sang »²⁹³.

Roger de Piles, au début du XVIII^e siècle, théorise la question du coloris dans le champ de la peinture. Il le distingue du dessin, mais non plus comme on pouvait le faire avant, c'est-à-dire en rapportant d'un côté le dessin à un acte intellectuel, une Idée, cernant par le contour la forme des choses, c'est-à-dire leur essence, et de l'autre la couleur, à une entité seconde exclusivement matérielle, accidentelle, séduisante, fugace, trompeuse. Roger

²⁹³ Cité par Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 2003, p.182.

de Piles nous montre que le dessin, loin d'être un acte intellectuel, est en fait de l'ordre de la matérialité. Le graphique est du côté de la matière alors que le coloris, c'est-à-dire un certain usage de la couleur, la couleur dans sa mise en œuvre picturale, dans sa mise en forme, est de l'ordre de l'optique et ce exclusivement. Roger de Piles fait le procès du dessin, et ce point est important pour nous dans notre réflexion sur l'émergence et l'élaboration de l'argument de la spécificité mais aussi d'une typologie sémiotique des arts. Roger de Piles, comme le dit Lichtenstein, qui fait l'éloge du coloriste Rubens, frappe au cœur de l'autorité académique dirigée par des poussinistes, c'est-à-dire des partisans du dessin. En défendant la couleur contre le dessin, il fait l'éloge philosophique des qualités du monde sensible, et plus seulement du monde platonicien des Idées. Il bouleverse les critères habituels de légitimation, parvient à faire l'éloge du coloris mais sans bouleverser la dignité libérale de la peinture. Il met à mal les distinctions constitutives de la pensée dualiste qui oppose idée et matière, sensible et intelligible, essence et apparence, vérité et plaisir. La théorie de la représentation de Roger de Piles — lequel s'est armé des concepts aristotéliens et de sa distinction entre acte et puissance — refuse l'opposition binarisante entre plaisir et réflexion. En prenant la défense de la couleur, il substitue une problématique substantialiste à une problématique essentialiste de la représentation picturale. Pour de Piles, le dessin ne définit pas l'être de la peinture, son essence, il n'est pas substance mais substrat, une puissance qui pour se réaliser, s'actualiser, a besoin de recevoir les déterminations du coloris. Le dessin n'est pas le fondement car, sans la couleur, il n'y a pas perfection de la peinture, il n'y a pas actualisation d'une efficace phénoménologique, visuelle, qui sans cela demeurerait à l'état de puissance. Un être en puissance n'est pas un être en acte, c'est-à-dire réalisé, constitué.

Ce qui est intéressant, relativement au modernisme dont il est question dans notre travail, c'est que la représentation est pensée ici dans une problématique de la *spécificité* et non plus de l'*universalité* abstraite dans laquelle des peintres comme Le Brun et d'autres pensent que la couleur dépend tout à fait de la matière, et par conséquent, serait moins noble que le dessin qui ne relève, lui, que de l'esprit. Le concept aristotélien de *différence spécifique* permet en fait aux coloristes de répondre aux partisans du dessin qui clament la primauté de celui-ci et le primat de l'Idée ou de l'essence. Ainsi, Lomazzo définissait le dessin comme matière substantielle et la couleur comme ce qui exprime les caractères

différentiels des choses²⁹⁴. Ces catégories aristotéliennes, avaient d'ailleurs joué un rôle essentiel dans un débat important au moment de la Renaissance concernant la détermination d'une hiérarchie des arts plastiques, à savoir cette dispute entre la peinture et la sculpture en vue d'établir une prééminence du visuel sur le tactile. Le dessin était du côté du visuel, de la forme, de l'Idée. La couleur et son usage, du côté du toucher, de la matière. Mais les coloristes ou les partisans du coloris comme Roger de Piles, détrônent le *disegno*, longtemps en haut de la pyramide, et ce en contestant philosophiquement son hégémonie dont le socle, la légitimité étaient sous l'égide du critère d'universalité, de la recherche des essences et la primauté du dessin comme acte intellectuel isolant la forme. Roger de Piles, lui, préfère *le critère de la spécificité*. Et en utilisant le critère de la spécificité, il nous montre que le dessin est moins du côté du visuel, de l'œil, cernant la forme dans son essence par des contours, que du toucher, de la main, moins du côté de la forme que de la matière, moins du côté de l'essence que de l'apparence sensible. Pour Roger de Piles le dessin est donc du côté de la sculpture, art des contours, plus que de la peinture, art du coloris et de la vue à distance. La couleur appartient exclusivement au domaine pictural. La sculpture appelle le toucher alors que la peinture coloriste est censée mettre à distance. Roger de Piles critique les peintures de Poussin qui, privilégiant à outrance le dessin et la copie de l'antique, c'est-à-dire ce qu'il en reste, les sculptures grecques, « a donné dans la pierre²⁹⁵. » De Piles montre que Rubens, lui a donné dans la chair, qu'il sait faire à nos yeux vivre des choses mortes et même qu'il sait donner à la pierre l'apparence de la chair, comme l'explique Jacqueline Lichtenstein dans *La tâche aveugle*²⁹⁶. Les peintures qui par un dessin trop froid donnent dans la pierre s'adresse au toucher. Le dessin ne peut représenter la chair, ce qui fût longtemps le triomphe des coloristes, comme l'écrit encore l'auteur. L'illusion de la chair fait la supériorité de la peinture sur la sculpture pour Roger de Piles. Ce qui est important pour nous, c'est ici le critère de la spécificité qui distingue les arts de manière sémiotique, ce que théoriserait bientôt Lessing. On voit bien que l'une des caractéristiques des écrits sur les arts au XVIIIe siècle est l'attention qu'ils portent aux *différences* entre les diverses formes d'art et à la possibilité d'établir des comparaisons entre elles, et ce pas seulement entre la littérature et les arts plastiques — différences donc, et non plus comparaison ou recherche d'analogies. On examine même la possibilité du passage d'une forme à une autre, d'altération génériques, pour le dire là encore avec

²⁹⁴ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente, op. cit.*, p. 70.

²⁹⁵ *Idem.*, p.178.

²⁹⁶ Jacqueline Lichtenstein, *La tâche aveugle*, Paris, Gallimard, 2003.

Aristote, et ce que les modalités de ces passages impliquent. Mais il faut attendre Lessing pour que ce critère de la spécificité fasse l'objet d'une véritable coupure sémiotique.

2.2.1.3 La coupure sémiotique lessingienne (à partir de Jean Petitot)

Pour la première fois établie de manière systématique, la théorie de Lessing met l'accent sur ce qui différencie les arts, sur les frontières qui les séparent, et non plus sur ce qui les rapproche, remettant en cause l'assimilation aristotélicienne entre peinture et poésie, programme qu'expose clairement le sous-titre de l'ouvrage de Lessing : *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*²⁹⁷. Ce dernier se fixe pour but de délimiter rigoureusement les arts de l'espace des arts du temps. L'entreprise Lessingienne ne naît pas *ex-nihilo*, explique Jean Petitot, mais s'ancre bien dans les débats de l'époque, en visant à démontrer à tous les acteurs du monde de l'art — les historiens, les critiques, et bien sûr les artistes eux-mêmes — que les arts sont en vérité irréductibles les uns aux autres, et qu'ils ont recours à des matériaux différents, constitutifs d'une véritable spécificité. Chaque œuvre doit, pour Lessing, respecter les lois spécifiques de son art, la première étant celle de la beauté pour les arts visuels, et celle de l'action pour la poésie. Pour autant, l'idée d'une hiérarchie des arts demeure préservée chez Lessing, car seule, selon lui, la peinture permet d'accéder à la beauté absolue. Sa doctrine, à ce titre, s'arc-boute totalement sur le classicisme pictural, alors que Winckelmann défend une idée contraire, et pense que ce privilège d'accéder à une forme de beauté absolue revient à la sculpture. La séparation radicale de chaque art est une opération importante pour le modernisme, puisqu'elle signifie que chaque art obéit à ses propres règles technico-esthétiques en s'affranchissant des contraintes liées à la narration et à la description.

À la fin du XVIII^{ème} siècle, le *Laocoon* devient la pièce maîtresse de la problématique de l'autonomisation des arts plastiques, dans la mesure où il évoque, pour la première fois de manière systématique, l'idée d'une spécificité des médiums de chaque art. Il s'agit là d'une véritable conquête, rappelle Petitot ; puisque la pensée de l'autonomisation et le refus lessingien du parallèle, de la comparaison au nom de la spécificité connaîtra de nombreux développements au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, chez Nietzsche, Babbitt, Herder,

²⁹⁷ Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann, 1990.

et bien sûr, Greenberg. Il sera repris, par exemple, par les défenseurs du cinéma, qui se l'approprient pour défendre la spécificité de leur art alors naissant. Cette conquête que constitue la pensée de l'autonomisation des arts plastiques est probablement l'une des plus importantes de l'âge classique et de la modernité, rappelle l'auteur. D'où, sûrement, le retour incessant à celle-ci, jusqu'à nos jours, pour penser ce qui se joue notamment entre l'art et l'histoire, entre l'art et la société, pour comprendre la « fonction » ou l'absence de fonction de l'art, son rapport à la politique, la question de l'engagement de l'art ; autrement dit pour analyser le rapport de l'art à tout ce qui lui est extrinsèque, tout ce qui n'est pas art.

Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, il faut rappeler que « l'ordre du sensible était subordonné à l'ordre de l'intelligible²⁹⁸ ». Leibniz disait que : « (le sensible) n'est que de l'intelligible confus. » Et puisque le beau dépend du sensible, il est donc logiquement inférieur au vrai. Une œuvre d'art plastique, ajoute l'auteur « n'a donc de véritable sens qu'à la condition d'offrir une mise en scène sensible de significations intelligibles qui lui sont extérieures, extrinsèques ; autrement dit, le sens n'existe donc que de façon hétéronome²⁹⁹ » : les arts dépendent de contenus qui leurs sont extérieurs (philosophiques, rhétoriques...). Dans un contexte encore traditionnel, « la thèse d'une autonomie des arts plastiques, d'un sens immanent, d'une légitimité *sui generis* du sensible [insubordonné à l'intelligible], donc — est véritablement une révolution métaphysique³⁰⁰. » Le *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie* a été publié par Lessing en 1766, en réponse aux *Gedanken (Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture)* de Winckelmann. Cet essai a un impact considérable à l'époque qui nous occupe et encore aujourd'hui, parce que, pour la première fois, les arts plastiques (c'est-à-dire peinture et sculpture) étaient considérés comme « autonomes, en eux mêmes et pour ce qu'ils sont en vérité, c'est-à-dire des arts de formes et de qualités sensibles spatialement étendues³⁰¹ » : des arts de l'espace. Lessing sépare le visuel et le littéraire, l'iconique du verbal, et opère une critique du genre descriptif (en d'autres termes la « poésie visuelle » et la « peinture parlante ») et de l'allégorie (autrement dit la « peinture littéraire » et le « poème muet »). Pour lui, la peinture ne peut se fixer pour objectif d'illustrer de grands récits, proposition forte si l'on se rappelle qu'au

²⁹⁸ Jean Petitot, *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 37.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ *Idem.*

³⁰¹ *Idem.*

XVIIIème siècle, la peinture d'histoire, qui se fixait précisément cette tâche, était considérée comme le genre le plus noble dans la hiérarchisation des genres picturaux. La peinture n'a pas vocation à être instructive, à faire preuve de pédagogie, en outre, elle ne peut en aucun cas se trouver dans un rapport de subordination vis-à-vis de la religion. Pour résumer, la peinture « n'a pas à exprimer des idées générales.³⁰² » Le médium pictural se voit donc réduit dans les tâches qui doivent être les siennes, il devient véritablement spécifique, ce qui implique que « les parties de la composition plastique doivent être spatialement corrélées et que les propriétés esthétiques de l'œuvre doivent découler du rapport entre le tout et les parties de l'œuvre elle-même.³⁰³ » Plus tard, rappelle Petitot, Kant proposera une séparation entre les propriétés intuitives de l'espace, du temps et du mouvement d'un côté, et les structures logiques, discursives, conceptuelles de l'autre : elles sont peut-être déjà en germe chez Lessing. Si l'impact du texte de Lessing est considérable pour le modernisme tel qu'il sera défini et défendu par Greenberg, l'importance qu'il revêt pour ses contemporains n'en demeure pas moins capitale. Goethe l'a notamment rappelé dans *Dichtung und Wahrheit* I,8 . Il écrit :

Il faut être jeune pour se rendre compte de l'influence qu'a eue le Laocoon de Lessing, lequel nous a arraché à la passivité de la contemplation en nous ouvrant les champs libres de la pensée. L'Ut pictura poesis, si longtemps mal comprise, fut écartée d'un seul coup, la différence entre les arts plastiques et ceux de la parole se trouva éclairée ; ils nous parurent bien distincts à leurs sommes, quoique voisins par leurs fondement.³⁰⁴

Wilhelm Dilthey dira en effet dans un essai que Lessing a ruiné « la rhétorique de l'ut pictura poesis, qui prétendait voir dans la poésie une manière parlante de peinture et dans la peinture une façon de poésie muette.³⁰⁵ » Hubert Damisch ajoute qu'il s'agit alors, pour Lessing, de « remonter à ce qui fait la condition de possibilité des différents arts » et évoque une « opération critique et proprement fondatrice, au sens kantien du mot, qui fut celle du Laocoon.³⁰⁶ »

Le raisonnement de Lessing est en effet relativement précis, et savamment organisé :

Essayons maintenant de procéder par déduction. Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle

³⁰² *Ibid.*, p. 38.

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ Cité par Jean Petitot, *Morphologie esthétique, op. cit.*, p. 38.

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ *Idem.*

*et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs*³⁰⁷.

En d'autres termes, les arts de l'espace ne peuvent que dépeindre des objets qui se déploient dans l'espace, et les arts du temps — la poésie — des événements qui se déroulent dans le temps ; autrement dit une succession d'actions. La spécificité des médiums est donc telle qu'un médium doit respecter le lien entre le signifiant et le signifié. Pour le dire avec Petitot, « Lessing met donc en avant une opposition entre une syntaxe spatiale, celle de la syntaxe juxtaposition de morceaux d'étendue et une syntaxe temporelle, celle de la succession d'intervalles de durée.³⁰⁸ » C'est ici la thèse la plus importante de Lessing qui est développée, à savoir que ce lien du signifiant au signifié doit se faire de manière naturelle, et simple. La thèse de Lessing affirme donc que la tradition de l'arbitraire du signe n'est pas conservable, qu'elle n'est pas tenable. Il existe donc une syntaxe intuitive, ce que Kant appelle une « forme de l'intuition » qui est commune au signe et au référent, au signifiant et au signifié.

Lessing nous dit en effet :

*Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture. Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. Les actions sont donc l'objet propre de la poésie*³⁰⁹.

« Les corps et les actions sont donc les deux choses associées originairement et canoniquement aux syntaxes qui régissent l'articulation de l'espace et du temps³¹⁰ » ajoute l'auteur. En d'autres termes, les corps sont liés aux arts plastiques, et les actions aux arts narratifs. Mais puisque les phénomènes sont spatio-temporels (il se déroulent à la fois dans l'espace et dans la durée, dans le temps) le temps peut intervenir de façon secondaire quand l'espace est la forme originaire, et inversement ; cela veut dire que les différents arts sont associés de manière univoque à la forme d'articulation qui définit les règles technico-esthétiques de leur composition : une peinture ne peut se mouvoir dans l'espace, et un récit ne peut à proprement parler faire image : « les arts ne peuvent en conséquence que

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁰⁹ Cité par Jean Petitot, *Morphologie esthétique, op.cit.*, p. 40.

³¹⁰ *Idem.*

représenter les objets associés à leur forme de l'intuition complémentaire qu'à travers leurs objets propres³¹¹», précise l'auteur. C'est ce que dit Lessing dans la citation suivante :

Cependant, les corps existent non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ils ont une durée et peuvent, à chaque instant, changer d'aspect et de rapport. Chacun de ses aspects et de ces rapports instantanés et l'effet de précédents et peut en causer de nouveaux ; chacun devient ainsi, en quelque sorte, le centre d'une action. Donc la peinture peut aussi imiter des actions, mais seulement de manière indirecte à partir des corps. D'autre part, les actions n'ont pas d'existence indépendante, mais sont le fait de certains êtres. Dans la mesure où ces êtres sont des corps, ou considérés comme tels, la poésie représente aussi des corps, mais indirectement à partir des actions³¹².

C'est précisément les idées ici développées par Lessing qui auront une influence considérable pour toute l'esthétique, jusque et y compris aujourd'hui. Lessing ajoute :

Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. De même la poésie, pour ses imitations successives, ne peut exploiter qu'un seul des caractères des corps et doit par conséquent choisir celui qui en éveille l'image la plus suggestive dans un contexte donné³¹³.

Autrement dit, les arts plastiques prélèvent sur les objets, parmi toutes les configurations possibles, des relations configurantes particulières permettant de reconstruire, sur un certain intervalle de temps, la dynamique, le mouvement des corps. Conséquence — et ce point est très important — la composition doit permettre de reconstruire l'instant qui précède, et l'instant qui suit. Lessing invente, nous dit l'auteur,

la sélection classématique de traits figuratifs dans le discours [...] La narratologie moderne en donne d'innombrables exemples, Lessing prend quant à lui l'exemple de Homère : « je constate qu'Homère ne peint que des actions progressives; quant aux corps et aux objets isolés, il ne les peint qu'à travers leur rôle dans ces actions, et généralement par un seul trait. »³¹⁴

Il se trouve que le *Laocoon*, sculpture grecque hellénistique qui date d'environ 50 av. JC et que l'on doit au groupe de Rhodes représente, pour Lessing, un exemple idéal de ce moment, de cet instant fécond que se doivent de choisir les arts de l'espace. Choisir un «instant fécond», c'est choisir de fixer dans le marbre, ou en peinture, le moment qui aura la plus grande intensité dramatique, à même de suggérer ce qui va suivre et de faire

³¹¹ *Ibid.*, p. 41.

³¹² Cité par Jean Petitot, *idem*.

³¹³ *Idem*.

³¹⁴ *Idem*.

comprendre ce qui a précédé : l'enjeu est de créer une narrativité sans narrer, de proposer ce qu'on pourrait appeler une synthèse temporelle. Par parenthèse, on peut noter que la notion d'instant fécond a parfois été reprise dans l'esthétique du cinéma, ce qui, d'emblée, apparaît problématique : l'idée d'un instant fécond ne s'accorde pas avec le principe chronophotographique du cinéma, constitué d'une succession d'instants. Et, si le cinéma opère des coupes, procède à des ellipses, etc., on ne pourrait parler d'un instant prégnant qu'à condition de le redéfinir.

Lessing, explique Petitot, développe donc une théorie de syntaxe intuitive entre un signe et son référent, un principe de relation entre les signes et leurs référents phénoménaux, qu'il résume brillamment de la manière suivante : en premier lieu, les signes des arts plastiques sont des signes spatiaux naturels et figuratifs, à ce titre ils ne peuvent dépeindre que « des phénomènes dont la forme de l'intuition est spatiale³¹⁵ » ; deuxièmement, les signes narratifs sont des signes temporels et ne peuvent donc faire référence qu'à des phénomènes dont la forme de l'intuition est temporelle ; enfin, chaque art est associé à une forme de l'intuition des ses objets, autrement dit l'esthétique de Lessing impose des limites drastiques aux types de contenus qu'on peut exprimer, suivant l'art dont il est question. Chaque art doit rester circonscrit dans ses propres limites, à l'intérieur des ses propres frontières, et respecter les moyens qui sont les siens.

A l'époque, les conséquences artistiques de ce texte sont radicales. Il faut bien se figurer que la sémiotique (puisque'il s'agit bien d'une sémiotique — de l'étude des signes et de leur signification) de Lessing n'est pas seulement une spéculation théorique, mais qu'elle a au contraire bouleversé les traditions les plus établies au sein des Beaux-arts, dans la mesure où c'est bien parce que les arts plastiques sont constitués de signes naturels qu'ils ne peuvent pas exprimer des idées générales autrement qu'allégoriquement. On voit bien que Lessing condamne l'*Ut pictura poesis*, et, avec elle, l'emploi de l'allégorie en peinture, parce que la peinture doit représenter des corps avec leur propriétés visibles par le moyen de signes naturels. Parallèlement, la poésie ne peut exprimer qu'au moyen de tons, de métaphores, de phonétique, et non par la description. De même, les arts plastiques ne peuvent pas exprimer des déformations inesthétiques qui correspondraient à des actions d'un récit : leur tâche, on l'a vu, est avant tout d'exprimer la beauté, là où la poésie exprime

³¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

le récit. On peut donc relire les mots de Virgile en gardant sous les yeux la sculpture du groupe de Rhodes:

À cette vue, nous fuyons, livides. Eux (les serpents), d'une allure assurée, foncent sur Laocoon. D'abord, ce sont les deux corps de ses jeunes fils qu' étreignent les deux serpents, les enlaçant, les mordant et se repaissant de leurs pauvres membres.

Laocoon alors, arme en main, se porte à leur secours. Les serpents déjà le saisissent et le serrent de leurs énormes anneaux. Deux fois, ils lui ont entouré la taille, deux fois autour du cou, ils ont enroulé leurs échines écailleuses, le dominant de la tête, la nuque dressée. Aussitôt de ses mains, le prêtre tente de défaire leurs nœuds, ses bandelettes souillées de bave et de noir venin. En même temps il fait monter vers le ciel des cris horribles : on dirait le mugissement d'un taureau blessé fuyant l'autel, et secouant la hache mal enfoncée dans sa nuque. Mais les deux dragons en un glissement fuient vers les temples, sur la hauteur, gagnant la citadelle de la cruelle Tritonienne, où ils s'abritent aux pieds de la déesse, sous l'orbe de son bouclier³¹⁶.

La question du cri de *Laocoon* dans la sculpture du groupe de Rhodes fait l'objet d'une description et d'une analyse minutieuse par Lessing : si, dans l'*Enéide*, Laocoon pousse jusqu'au ciel les cris les plus affreux, dans la sculpture, l'artiste a eu raison, selon Lessing, de représenter autrement la souffrance du père : le cri, en lui-même, n'est pas plastiquement représentable dans une sculpture. La beauté est toujours singulière et non conceptuelle, ce qui interdit la possibilité qu'elle soit formulée de manière narrative. Ce point est d'importance parce qu'il procède d'une légitimation philosophique de l'autonomie des arts plastiques. L'artiste doit faire éprouver les impressions sensibles des objets eux-mêmes, contrainte qui renvoie à la nature même de nos facultés, de notre vision et de notre mémoire. « L'ordre spatial, synoptique, ajoute Petitot, n'est pas exprimable par le langage, qui lui est un ordre syntagmatique³¹⁷ », c'est-à-dire grammatical. Si les rhodiens avaient choisi de procéder à une transposition sculpturale de l'histoire virgilienne en représentant les cris affreux, les contorsions, les convulsions atroces du corps de Laocoon agonisant — « le mugissement d'un taureau blessé fuyant l'autel, et secouant la hache mal enfoncée dans sa nuque », écrit Virgile — ils auraient alors produit une œuvre qui ne respecte pas les critères de spécificité des arts visuels, une œuvre qui ne peut alors accéder à la beauté. On pourrait également ajouter que Lessing, à plusieurs reprises, fait remarquer qu'Homère ne décrit que très brièvement la beauté de ses personnages. La pensée de Lessing se construit dans un débat avec Winckelmann. On a dit en effet que le *Laocoon ou des frontières de la*

³¹⁶ Cité par Jean Petitot, *Morphologie esthétique, op. cit.*, p. 43.

³¹⁷ *Idem.*

peinture et de la poésie de Lessing répondait en grande partie aux *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* de Winckelmann écrit une décennie plus tôt, en 1755, comme le rappelle encore Petitot. Ces « réflexions », puis l'œuvre de Winckelmann entière — et en particulier son *Histoire de l'art antique* de 1764 — eurent une influence considérable, et suscitèrent des échanges avec Lessing, certes, mais aussi avec Herder et Goethe. Winckelmann et Lessing sont d'accord sur le fait que l'art grec est supérieur et que sa valeur technique et sa virtuosité ne peuvent être dépassées. Leur débat, d'un intérêt théorique indéniable, porte plus particulièrement sur la question du sens que revêtent les formes sensibles, en d'autres termes, sur le rapport entre intelligible et sensible. La question est : qu'est-ce qui fait que des formes peuvent avoir un sens et une valeur esthétiques ?

Pour Winckelmann, la perfection plastique de la ligne et du contour possède en elle-même une expressivité spirituelle : l'intelligible s'exprime donc dans le sensible. La forme exprime des qualités spirituelles, la beauté de la forme exprime l'âme divine. Il s'agit d'une théorie de la transcendance où le sens équivaut à l'expression. Cette « expression de l'âme », pour Winckelmann, peut être obtenue par une procédure qui consiste à idéaliser la beauté par l'imagination. L'idéalisation signifie à la fois la perfection des lignes, et la nécessité de procéder à une schématisation censée effacer « la trop grande singularité des détails individuels au profit d'un type idéal exemplaire⁵¹⁸. » Le sens doit donc être idéal, transcendant, sublimé, spiritualisé, désincarné. La beauté idéale est celle d'une nature spiritualisée par des images conçues par le seul entendement. Les conséquences de cette théorie du sens chez Winckelmann sont nombreuses : l'art doit imiter et mettre en valeur la Belle Nature, non pas la nature telle qu'elle est (c'est-à-dire qu'on doit éviter l'imitation plate et servile, académique, en d'autres termes éviter le simulacre dénoncé par Platon au profit d'une nature idéalisée, nous amenant à désirer la contempler plutôt que sa copie) mais telle qu'elle doit être : l'imitation est noble et créative, autrement dit, aristotélicienne. Le souhait de Winckelmann, on le voit, est utopique, en ce sens qu'il entend combiner retour à la nature et didactisme, dans un effort pour restaurer la beauté perdue de la Grèce antique par l'imitation de ses œuvres. C'est la simplicité de la nature qui est notamment visée — simplicité qui est recommandée par Winckelmann, ainsi que par Diderot. À l'inverse de chez Lessing, l'allégorie est non seulement permise mais elle est défendue, elle est pour lui nécessaire. Le peintre doit créer comme un poète et peindre. Il y a donc un acquiescement à la doctrine de *l'ut pictura poesis*. On observe ici déjà une différence de taille

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 46.

avec Lessing : chez lui, elle était à proscrire au profit des moyens même du médium. Chez Winckelmann au contraire, l'art prend racine dans l'univers classique de *l'ut pictura poesis*, où le passage de l'iconique au verbal est naturel. Winckelmann, à l'inverse de Lessing, reste attaché à une sémiotique classique, où le lien entre texte et image demeure prégnant : cela suppose qu'on se réfère à une idée, qui agit comme élément commun, déterminant toutes les formes d'art. L'idée est ce qui relie, comme un langage souterrain, toutes les formes d'art. Et contre Lessing encore, chez Winckelmann, cette idée est à trouver dans la poésie au premier chef. Il est dans le sillage de Simonide, et adhère complètement à la définition d'une peinture comme « poésie muette ». La poésie, et notamment celle d'Homère, fait figure de référent ultime. Et la sculpture, si elle tente d'égaliser cette perfection de la poésie homérique, ne peut en tous cas pas la surpasser. Dans les arts plastiques, Winckelmann ne vise rien d'autre qu'un idéal qui vient de la poésie. Élisabeth Décultot nous dit en effet qu'il y a chez Winckelmann une équation entre le geste d'écrire et celui de peindre, une solidarité entre le plastique et le verbal.

En ce qui concerne le cas précis du *Laocoon*, l'attitude du personnage principal exprime, malgré l'extrême souffrance, la maîtrise absolue de soi, la force de la volonté, la grandeur d'âme, la victoire de l'esprit sur la douleur physique, en d'autres termes il exemplifie ce à quoi on résume souvent Winckelmann et l'esthétique néoclassique : une noble simplicité et une calme grandeur. Pour Winckelmann, le cri du prêtre de Poséidon n'est qu'un gémissement, manifestation sensible de la grandeur d'âme. Pour lui, les terribles contorsions de *Laocoon* sont en vérité proches de l'état de repos, état que doivent viser les âmes supérieures et pacifiées. La rupture de Lessing avec Winckelmann, explique Petitot, « porte sur l'inversion d'une conception transcendante de l'expressivité, en une conception immanente du sens de la forme⁵¹⁹ ». Autrement dit : la forme de l'œuvre elle-même doit faire sens, elle ne doit pas rechercher l'expressivité en se calquant sur ce qui lui est extérieur, à savoir l'exemple de la poésie. L'expression, chez Lessing, doit être subordonnée à la forme. Pour Lessing en effet, la conception transcendante de l'expression plastique d'idées générales amène à l'allégorie, elle procède à une conventionnalisation des signes naturels ; or l'allégorie et ses conséquences sont inacceptables pour Lessing. Pour lui, l'idéalisation du réel n'est pas due au fait que le sensible soit à même d'exprimer l'intelligible, mais, de façon immanente, dans une harmonie qui dépend des différentes règles qui régissent le tout et les

⁵¹⁹ Jean Petitot, *Morphologie esthétique, op. cit.*, p. 47.

parties de l'œuvre : « la beauté matérielle naît de l'effet concordant de diverses parties que le regard embrasse ensemble.³²⁰ »

C'est donc à cause de cette forme de synthèse synoptique, de ce regard « en un seul coup d'œil » que, chez Lessing, la beauté ne peut pas être exprimée par la poésie, qui est quant à elle purement syntagmatique, grammaticale : la poésie fait sens dans la durée, dans la succession d'éléments grammaticaux, et ne peut être saisie de manière synoptique — elle rend quant à elle compte d'actions. Cette théorie conduit Lessing à inverser littéralement l'analyse de Winckelmann. Là où le second voit dans le *Laocoon* ce qu'il tend à prôner : la grandeur d'âme, la noble grandeur etc., Lessing perçoit tout le contraire. Le cri et la convulsion de Laocoon sont d'origine *pathologique*, il n'y a aucune victoire de l'âme sur le corps, de l'esprit sous la douleur, etc. En bref, il est intéressant de noter que la même œuvre — à propos de laquelle nos deux auteurs s'accordent à dire qu'elle constitue le summum de l'art hellénistique qu'il convient d'imiter, donne lieux à deux interprétations situées dans des pôles opposés : elle est héroïque et spiritualiste chez Winckelmann, elle est clinique et pathologique chez Lessing, qui introduit une thèse fondamentale contre Winckelmann qu'on pourrait résumer ainsi : si les rhodiens ont choisi de représenter Laocoon dans une attitude assez proche de l'état de repos — ou en tous cas loin de celle d'un être à l'agonie telle que le décrit Virgile —, ce n'est pas pour exprimer la grandeur d'âme de Laocoon, mais bien, encore une fois, parce que des gestes violents auraient rendu impossible la beauté de la forme de la sculpture, en raison de leur caractère transitoire et momentané, et parce qu'il auraient représenté des torsions, des convulsions, etc. inesthétiques. Jean Petitot attribue cette nouvelle « thèse » à Goethe : le Laocoon ne crierait pas parce que sa douleur serait trop intense. Mais on voit qu'une telle description est déjà faite par Winckelmann, dont on ne retient que l'interprétation « héroïque » :

Une bouche plus largement ouverte serait ainsi l'expression d'une frayeur et non la représentation véritable de la douleur. Bien que Virgile parle d'un cri effroyable, il n'est pas utile que l'ouverture de la bouche soit grande, car une douleur intense peut s'exprimer par un cri puissant sans qu'il faille pour autant ouvrir largement la bouche³²¹.

Lessing opère donc une séparation radicale des arts visuels et de la poésie. Pour lui, les arts plastiques sont soumis au principe de simultanéité et à celui de l'instant fécond (on doit tout saisir de l'action représentée d'un coup d'œil synoptique, on doit choisir un

³²⁰ *Idem.*

³²¹ *Idem.*

moment idéal) et représentent des corps — des objets— qui coexistent dans l'espace. La poésie, quant à elle, est soumise à une diachronicité, c'est-à-dire l'évolution d'un fait dans le temps : elle représente donc des actions qui se succèdent dans le temps. En outre, arts visuels et poésie s'opposent en tant qu'ils sont constitués de signes différents : les arts plastiques de signes « naturels », c'est-à-dire issus de la *mimesis*, de la reproduction de la nature ; tandis que la poésie est composée de signes arbitraires, c'est-à-dire les mots, conventionnalisés par la langue. Ces thèses n'ont pas un grand caractère de nouveauté, et ont déjà été explorées avant Lessing, chez de Piles, par exemple, qui présente déjà la loi de la simultanéité comme le propre de la peinture, ou chez Dubos, qui, s'il respecte la doctrine de *l'Ut pictura poesis*, évoque des différences temporelles entre peinture et poésie. On pourrait enfin dire, avec Petitot, que Lessing est dans une esthétique de la réception, et non de la production, dans la mesure ou il s'intéresse, comme du Bos, au « sentiment » éprouvé par le spectateur et laisse une place importante à la question de l'imagination, que se soit en peinture (on doit s'imaginer l'action), ou en poésie (on doit s'imaginer la beauté des corps, etc.)

2.2.3 Une situation lessingienne : « Towards a Newer Laocoon » (de Duve)

Greenberg s'associe donc à la théorie lessingienne pour définir le socle du modernisme, même si certains aspects de la théorie de l'auteur sont laissés de côté : Greenberg se contente en effet de reprendre à Lessing l'idée d'une nécessité d'exclure le temps, la narration — ce qu'il nomme les « contenus littéraires » — de la peinture, sans suivre son prédécesseur dans ses considérations plus précises sur la nature des signes relatifs aux différents médiums, comme l'a fait remarquer Herman Parret — nous y reviendrons. Dans un article intitulé « Clement Lessing³²² », Thierry de Duve s'est livré, comme Rosalind Krauss avant lui, à un examen des similitudes entre le « Towards a Newer Laocoon » de Greenberg et le texte lessingien. Nous nous appuyerons ici sur l'étude de Thierry de Duve.

L'auteur rappelle que dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, et plus précisément dans la peinture de Manet et de Courbet, les avant-gardes, entrant en opposition avec la

³²² Thierry de Duve, « Clement Lessing », in *Essais datés*, Paris, Éditions de la différence, 1982, pp. 65-117.

bourgeoisie responsable d'un indéniable conservatisme, commencent à détourner leur attention de l'objet pour la recentrer sur des problèmes formels. Pour Greenberg, Manet est le premier peintre moderne, en raison d'une intuition fondamentale : le modernisme se serait moins occupé d'abstraction à proprement parler que de l'espace de la toile, dans laquelle sont placés tous les éléments qui font l'objet d'une représentation picturale. À ce titre, l'espace moderniste n'est plus celui de la fenêtre albertienne, il est le lieu où le type d'espace habitable par des objets reconnaissables est abandonné. Mais Greenberg ne défend pas l'idée selon laquelle ces préoccupations auraient été sciemment pensées en amont par Manet. S'il ouvre incontestablement la modernité, c'est bien « par inadvertance ». Et l'on peut ajouter que ce mouvement initié par Manet se poursuit jusqu'à la dissolution des genres et au passage à « l'art en général » dans les années soixante, donnant donc naissance au « canon » de la pureté, de l'autonomie et du respect du médium. Dans le chapitre III de son *Laocoon moderniste*, Greenberg écrit ainsi :

La peinture du dix-neuvième siècle fit sa première rupture avec [...] Courbet, elle fuit l'esprit vers la matière. Courbet, le premier vrai peintre d'avant-garde, essaya de réduire son art à des sensations immédiates en peignant uniquement ce que son œil pouvait voir en tant que machine non assistée par l'esprit. [...] Une nouvelle planéité commence à apparaître dans la peinture de Courbet, et une attention égale pour chaque centimètre de la toile, indépendamment de sa relation avec les «centres d'intérêt.» [...] Manet au même moment, plus proche de Courbet, attaquait le sujet sur son propre terrain en l'incluant dans ses peintures et en l'exterminant sur le champ. Son indifférence insolente à l'égard de son sujet, qui était souvent choquant en soi, et ses à-plats de couleurs étaient aussi révolutionnaires que la technique impressionniste. Comme les Impressionnistes, il vit que les problèmes de la peinture étaient avant tout ceux du médium, et il attira l'attention du spectateur sur ce fait³²³.

Ce n'est pas un hasard si l'article de Greenberg qui, s'arc-boutant en grande partie sur l'analyse lessingienne (dans tous les cas à première vue, on le verra) opérant un commentaire de ce moment précis de l'histoire de l'art s'intitule « Towards a Newer Laocoon ». Le critique y révèle notamment qu'avec les impressionnistes, la peinture était devenue davantage un exercice, qui, s'éloignant d'une volonté de *mimèsis*, de rendre compte fidèlement du monde sensible, de la nature, concentrait désormais davantage son attention sur la couleur, sa diffusion, ses vibrations. Selon Greenberg, chaque art s'est engagé dans la voie d'une purification censée le reconduire à ce qu'il a d'essentiel et d'irréductible, à la matérialité qui le constitue en propre : la « morphologie », ou encore la « physicité » (selon

³²³ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », in *The Collected essays and criticism, Volume 1 : Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago, The University of Chicago press, 1986, p. 29.

l'expression de Luigi Pareyson reprise par de Dube) de l'art devient son ontologie : elle finit par lui dicter le but qu'il doit atteindre. Greenberg poursuit et explique que cette opération laocoonique s'est avant tout opérée en musique, laquelle devint conséquemment le parangon des autres arts, dans la mesure où elle est parvenue à se défaire des contenus littéraires et narratifs. Elle est, en somme, l'art dont il faut suivre l'exemple, celui dont il faut aspirer à la condition, comme l'a récemment rappelé Lydia Goehr en s'appuyant sur la célèbre maxime de Walter Pater : « *All art constantly aspires towards the condition of music*³²⁴ » :

La musique comme art en lui-même commença à cette époque à occuper une place importante en relation avec les autres arts. A cause de sa nature « absolue », de son éloignement de l'imitation, de son absorption quasi complète dans le caractère physique de son médium, autant qu'à cause de ses ressources suggestives, la musique a remplacé la poésie comme parangon artistique. C'était l'art que les autres arts d'avant-garde enviaient le plus, et dont ils essayaient de copier les effets le plus durement. Ainsi elle fut le principal agent d'une nouvelle confusion des arts. Ce qui a attiré l'avant-garde vers la musique autant que son pouvoir de suggestion, je l'ai dit, c'est sa tendance à être un art d'immédiate sensation. Lorsque Verlaine disait, « De la musique avant toute chose », il ne demandait pas seulement à la poésie d'être plus suggestive — la suggestivité était après tout un idéal poétique imposé à la musique — mais aussi d'affecter le lecteur ou l'auditeur avec des sensations plus puissantes et plus immédiates³²⁵.

Avec à l'esprit la peinture de Klee et de Picasso, mais aussi la poésie de Mallarmé, Greenberg écrit quelques lignes plus loin la formule à laquelle on réduit souvent sa conception du modernisme :

Guidés, consciemment ou inconsciemment, par une notion de pureté dérivée de l'exemple de la musique, les arts d'avant-garde ont, au cours des cinquante dernières années, atteint un degré de pureté et une délimitation radicale de leur champ d'activité sans précédent dans l'histoire de la culture. A présent les arts campent en sécurité, chacun dans leurs frontières « légitimes », et le libre échange a été remplacé par l'autarcie. La pureté en art consiste à accepter — accepter volontairement — les limitations du médium de chaque art spécifiquement.

Ici, Greenberg reprend donc à son compte les propos de Maurice Denis, formulés exactement cinquante années auparavant : un tableau « avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane de couleurs en un certain ordre assemblées³²⁶. » Et comme Denis encore, Greenberg cherche à prouver que la peinture n'a pas seulement exclu le littéraire, elle ne s'est pas seulement

³²⁴ Walter Pater, *The Renaissance*, Oxford, A. Philips, 1988, p. 86.

³²⁵ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Towards an Newer Laocoon », *op. cit.*, p. 31.

³²⁶ Maurice Denis, « définition du néo-traditionalisme », in *Art et Critique*, 30 août 1890.

émancipée du langage : c'est l'idée même de *mimèsis*, la contrainte de représenter la réalité empirique qui ne fait désormais plus figure d'absolue nécessité.

Par parenthèse, on peut souligner la hiérarchisation des arts cesse alors d'être un enjeu théorique à cette époque ; elle n'est plus au centre des débats ; elle semble devenue obsolète, reléguée aux siècles précédents. Mais l'émergence de l'art moderne coïncide toutefois avec un regain d'intérêt pour les ouvrages d'« esthétique comparée ». Des ouvrages comme *Sur quelques rapports entre peinture et musique* d'Adorno, ou, quelques années auparavant, *La correspondance des arts* d'Etienne Souriau, mettent en évidence l'intérêt dont jouit encore cet exercice comparatif après la Seconde Guerre mondiale. Souriau comme Adorno semblent avoir pour ambition de répondre à une nécessité nouvelle, qui consiste à retrouver des principes communs aux divers genres artistiques, qui, engagés dans l'approfondissement de leurs identités respectives, semblaient à priori diverger de plus en plus. Il est étonnant de voir un retour à ces démarches pour ainsi dire paragoniennes au cœur d'une époque qui semble plutôt s'engager dans la voie de spécifications toujours plus marquées. Il est probable que la nécessité se fit jour de réaffirmer, de redéfinir un concept d'art unitaire indépendamment de sa capacité à contenir autant d'arts toujours plus singuliers. Souriau s'interroge : « qu'y a-t-il de commun entre une cathédrale et une symphonie, un tableau et une amphore, un film et un poème ? ». Ils ont en commun d'être *langages* (ils sont parcourus par un *infra langage*, nous dit Gérard Denizeau), de converger en tant qu'ils sont écriture, en tant qu'ils sont *sismographiques*, aurait peut-être répondu Adorno.

Comme l'a fait remarquer Herman Parret à juste titre,

*La Laocoon, pièce maîtresse de l'esthétique philosophique, est hautement responsable de la classification binarisante des arts autonomes s'excluant réciproquement selon le critère de la spécificité des médiums. L'impact du Laocoon sur la programmation moderniste a été considérable. Toutefois, on constate que l'art contemporain transcende une pareille délimitation radicale entre le sonore et le visuel, et que de nos jours toute classification canonique des arts à partir du simple critère des sens autonomes et isolés, n'a plus de pertinence*³²⁷.

C'est donc un étrange dialogue, ajoute-t-il, qui se met en place entre ce texte contemporain de la naissance de l'esthétique — texte dont le rationalisme est patent — et les arts des années soixante où l'on commence à repérer diverses formes d'altérations génériques, voire un passage plus radical, comme chez Kaprow, vers un art qui s'est

³²⁷ Harman Parret, *La voix et son temps*, op.cit., p. 105.

totale­ment éman­ci­pé du cri­te­re de la spé­ci­fi­ci­té — un art en gé­né­ral. Par­ret le rap­pe­lle, la por­tée doc­tri­nale du tex­te lessin­gien a dé­jà fait l’ob­jet d’une é­tude de la part de Rosalind Krauss, dans un li­vre in­ti­tu­lé *Passage in modern sculpture*³²⁸. L’ou­vra­ge se fixe pour ob­jec­tif une ap­pro­che théo­ri­que du pas­sa­ge de la sculp­ture mo­der­nis­te, dont les repré­sen­tants al­laient de Bran­cu­si à Gabo à la sculp­ture, et plus gé­né­ra­le­ment l’in­stal­la­tion tel­les qu’el­les se dé­vel­oppent à la post­mo­der­ni­té. Pour l’au­teur, Lessing in­ter­ro­ge la na­ture même de la sculp­ture, mais sur­tout, d’un point de vue plus spé­ci­fi­que­ment her­mé­neu­ti­que, de l’ex­pé­ri­ence que le re­gar­deur peut faire de celle-ci. Par­ret rap­pe­lle la thèse de Krauss, qui évo­que l’i­dée de la mise en place d’un « cri­ti­cisme nor­ma­tif » lessin­gien, qui n’au­rait d’au­tre vi­sée que de pro­cé­der à une li­mi­ta­tion ra­di­cale des rè­gles tech­ni­ques et es­thé­ti­ques des signes na­turels in­hé­rents à cha­que art au­to­nome :

*Lessing commence par définir les conditions-limites des différents arts [...] Il se demande s’il y a une différence entre un événement temporel et un objet statique et, si c’est le cas, ce que cette différence signifie pour les formes d’art qui sont concernées par l’un ou l’autre type de construction. En posant cette question, Lessing s’engage dans ce qu’on appelle un criticisme normatif. Il essaie de définir les normes, ou plutôt un critère objectif, par lequel définir ce qui est naturel pour une entreprise donnée, et par laquelle comprendre son pouvoir spécifique pour créer du sens. Cependant, pour répondre à la question « Qu’est-ce-que la sculpture », Lessing prétend que la sculpture est un art concerné par le déploiement de corps dans l’espace. Et — il continue — que ce caractère spatial définissant doit être séparé de l’essence de ces formes d’art, comme la poésie, dont le médium est le temps. Dans la description, des actions, le temps est naturel pour la poésie, argue-t-il, il n’est pas naturel pour la sculpture ou la peinture, dont le caractère d’art visuel consiste en leur staticité. À cause de cette condition, les relations entre les différentes parties d’un objet visuel sont données au regardeur de manière simultanée, elles sont là pour être perçues d’un seul regard*³²⁹.

Se fait donc jour la nécessité de parvenir à saisir la différence entre un objet spatial, composé de morceaux d’étendue, et un évènement, qui se déploie dans le temps par succession d’intervalles de durée. Il est en effet question, en sculpture, de déploiement de corps dans l’espace, nous dit Krauss ; tandis que la poésie est concernée par des actions se déroulant dans le temps. Krauss rappelle alors que la sculpture est bien cet art dont les parties, spatialement corrélées aurait dit Lessing, se déploient spatialement, alors que la poésie narre des actions qui se déploient de manière temporelle — et, pourrait-on ajouter, relègue au second plan la description des belles choses, cette tâche revenant aux arts visuels. Le regardeur qui se trouve face à une sculpture est à même d’en saisir le tout d’un

³²⁸ Rosalind Krauss, *Passage in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1977.

³²⁹ *Ibid.*, p. 208.

coup d'œil synoptique, et la spatialité du pictural, ajoute Parret sur ce point, renvoie à l'immobilité des arts de l'espace, dont est ici précisément responsable l'inertie de la matière. Le programme moderniste relatif à la sculpture fixe alors logiquement comme idéal la création d'un objet statique, appréhensible d'un seul coup d'œil, en accord avec le présupposé esthétique qui prévaut alors : la purification progressive des moyens d'un médium.

Lessing semble ainsi mettre en place une théorie de « l'isomorphisme des formes de syntaxes entre les signes et leurs référents », comme le dit encore Petitot : pour lui, les signes picturaux sont des signes spatiaux *naturels* (ce que soutient également Rosalind Krauss, s'adossant à Lessing) « analogiques et figuratifs³⁵⁰ » et ne peuvent faire référence qu'à des phénomènes qui prennent une forme spatiale. Les signes narratifs — ceux de la littérature, du théâtre, de la poésie — sont quant à eux temporels, arbitraires et ont fait l'objet d'une conventionnalisation et ne peuvent conséquemment se référer qu'à des phénomènes dont la forme est temporelle — les actions d'un récit, par exemple. Dans *Morphologie et esthétique*, Jean Petitot se propose, on l'a vu, de résumer l'argument lessingien, en montrant que chaque art y est associé à une forme de l'intuition de ses objets qui est identiquement une forme de l'expression pour ses signes, autrement dit, l'Esthétique transcendantale imposait des limites drastiques aux types de contenus que tel ou tel art pouvait exprimer. Or, puisque les arts plastiques sont constitués de ces signes « naturels » — et non conventionnalisés comme le sont ceux des arts du temps — ils ne peuvent exprimer des idées autrement que par un détour par la forme allégorique. Mais, pour Greenberg comme pour Lessing, il faut exclure cette allégorie de la peinture, dans la mesure où elle est contraire à leur essence : conventionnaliser les signes « naturels » des arts plastiques pour exprimer des significations abstraites par le biais de l'allégorie va à l'encontre de la quête d'une pureté du médium pictural. Dans « Towards a Newer Laocoon » donc, et sur ce point précis, Greenberg s'arc-boute sur la théorie de Lessing qu'il reprend à la lettre, de manière véritablement doctrinaire.

Le texte de Greenberg constitue dès lors le socle d'une théorie du modernisme qu'il n'aura cessé de définir plus précisément. Cette définition est assortie de cette proposition importante : Greenberg y insiste sur le rôle paradoxalement conservateur que doit être

³⁵⁰ Jean Petitot, *Morphologie esthétique*, op. cit., p. 41.

celui des avant-gardes — sauvegarder à tout prix l'autonomie de l'art, face à un risque d'absorption par le kitsch, et contre la menace d'une confusion des arts toujours plus présente. Pour Greenberg, cette confusion est totale, dans le champ littéraire, avec les Romantiques,

La révolution romantique en peinture fut en premier lieu davantage une révolution dans le sujet que dans quoique ce soit d'autre, abandonnant la littérature oratoire et frivole du dix-huitième siècle, tentant de peindre un contenu littéraire plus original, plus puissant, plus sincère, [...] le résultat final de leurs efforts devait rendre le fardeau de la littérature pire encore pour les artistes mineurs qui les ont suivis³³¹.

Mais est-ce à dire qu'en 1940, les arts se trouvent dans cet état de confusion tant redouté ? Non pas. À cette époque — soit vingt-huit ans avant « Avant-Garde Attitudes » où l'inverse est démontré — les arts se trouvent, pour Greenberg, dans une situation qu'on pourrait qualifier de lessingienne. Car la peinture a su se libérer du joug du littéraire, nous dit Greenberg, et son autonomie a été conquise avec Courbet, ou la peinture « fuit l'esprit vers la matière », rejette les idées et les contenus (*Subject matter*) pour se concentrer spécifiquement sur les problèmes relatifs à son médium. À cet égard, on peut affirmer, en suivant Greenberg sur ce point, que Courbet est le premier peintre d'avant-garde (ou à tout le moins le premier peintre moderniste ; Greenberg, rappelons-le, avait fini par mettre un signe d'égalité entre l'expression « avant-garde » et celle de « modernisme »), insubordonné à un contenu « extra-médiatique », pourrait-on dire : il peignait « uniquement ce que son œil pouvait voir en tant que machine non assistée par l'esprit.³³² » En ouvrant la voie pour un développement du modernisme, Courbet fait également apparaître la planéité, et une attention « égale pour chaque centimètre de la toile, indépendamment de sa relation avec les « centres d'intérêt »³³³ » Cette planéité, Greenberg lui donne le nom de *Flatness*, qu'il définira toujours plus avant jusqu'à son célèbre « Modernist Painting », vingt ans plus tard, ainsi que dans une série de textes tardifs où celle-ci se voit sans cesse précisée. Pour Greenberg, l'objectivité matérialiste, rappelle Thierry de Duve, permet au peintre de s'éloigner du *sensus communis* et des préoccupations d'ordre scientifique. L'impressionisme avait quant à lui échoué dans cette tâche, en concentrant son attention sur les données du perçu et les phénomènes optiques inhérents à la perception. Il s'était cantonné à ce rôle expérimental, celui qui consistait à se concentrer

³³¹ Nous traduisons, Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon » *op. cit.*, pp. 26-27.

³³² *Idem.*

³³³ *Idem.*

sur les « vibrations de couleur », au lieu de mettre en place un travail sur « la représentation de la nature. » L'objectivité des modernistes, et au premier chef celle de Courbet, avait permis d'accéder à une forme d'autonomie, de restreindre le rôle du peintre dont la tâche devait consister à ne se préoccuper que d'opticalité en excluant à tout prix toute forme de poétisation et de perméabilité qui aurait laissé pénétrer au sein du médium pictural des éléments littéraires. L'imitation des arts, leur comparaison, leurs échanges cessent alors : le projet wagnérien d'œuvre d'art totale, ou l'idée d'une fusion entre musique et peinture, évoquée par Schönberg et Kandinsky ne sont que des tendances qui, pour Greenberg, font barrage à l'autonomie des arts et ralentissent le processus de purification du médium dans lequel chaque art d'avant-garde doit s'engager. Posant l'exigence d'une autonomisation des arts, Greenberg s'adosse naturellement à Lessing. Mais Parret ou de Duve l'ont rappelé : Greenberg ne propose pas de lecture exhaustive du texte lessingien, et son analyse reste superficielle. Il n'y fait pour ainsi dire qu'allusion, de manière parfois véritablement caricaturale, et Lessing n'est mentionné qu'une fois pour rappeler qu'il avait réagi, en s'adressant aux artistes et aux théoriciens de son époque, contre une forme de confusion — et en insistant sur l'erreur qui consistait à s'engager dans une voie paragonienne :

Lessing, dans son Laocoon écrit dans les années 1760, a reconnu la présence d'une confusion des arts tant théorique que pratique. Mais il n'en vit les effets néfastes qu'en littérature, et ses opinions sur les arts plastiques ne font qu'exemplifier les erreurs de conception de l'époque. Il a reproché aux vers descriptifs de poètes comme James Thomson d'être une invasion du domaine de la peinture de paysage, mais tout ce qu'il trouva à dire à propos de l'invasion de la peinture en poésie fut de protester contre les images allégoriques qui requièrent une explication, et contre des peintures telles que le Fils prodigue de Titien, qui incorpore « deux moments nécessairement séparés dans une seule et même image. »³³⁴

Mais il importe peu, pour Greenberg, de reprendre Lessing jusque dans les moindres détails de son argumentation, tant il est vrai qu'il est surtout convoqué pour donner un poids théorique au programme moderniste dont il jette alors les premières pierres. Parret l'a également remarqué :

Ce n'est donc qu'à peine que Greenberg thématise la temporalisation dans la peinture pour la condamner immédiatement. La représentation d'un récit, i.e d'événements successifs doit être abolie des arts plastiques. Une telle représentation mènerait à la confusion des arts : ce serait

³³⁴ Nous traduisons, *ibid.*, p. 25.

*poétiser la peinture. La lecture greenbergienne du Laocoon est fragmentaire, on n'en doute pas, et le traité de Lessing est pris par Greenberg plutôt comme un prétexte*³³⁵.

L'ambition de l'article de Thierry de Duve, « Clement Lessing », est de donner à voir comment le programme moderniste greenbergien se met en place ; il insiste, lui aussi, sur le processus de spécification du champ des arts plastiques, en laissant cette question de la temporalisation rapidement de côté. Sans mentionner la lecture spectrale que Greenberg a faite de Lessing, il note cependant que sa lecture de Kant est tout aussi partielle, ce qui est notamment rappelé dans un texte paru dans les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, « Les tremblés de la réflexion. » Lecture partielle donc, mais dont la visée demeure identique : le philosophe y est convoqué en tant que premier moderniste à avoir initié une démarche réflexive et autocritique ; or le modernisme de Greenberg se doit de suivre les pas de cette autocritique — utiliser les méthodes de la discipline elle-même, non pas dans le but de la subvertir, mais dans le but de la retrancher plus fermement dans son aire de compétence, dit Greenberg. Quant à Lessing, s'il avait été le premier à séparer le verbal de l'iconique, les modernistes doivent à leur tout procéder de cette démarche et lutter contre les résonances de la doctrine de *l'ut pictura poesis* pour porter une attention exclusive aux propriétés formelles du médium de leur art. La pensée de Kant et de Lessing constituent dès lors de solides socles sur lesquels Greenberg s'appuie — moyennant le degré d'approximation inhérent à ce type de lecture fragmentaire — pour construire l'analyse du modernisme qui sera l'objet central de toute sa réflexion jusqu'à l'aube des années 1990. Par ailleurs, l'opération de Lessing comme celle de Greenberg sont peut-être toutes deux kantienne, en tant qu'elles sont critiques et proprement fondatrices, et entendent remonter à la condition de possibilité des différents arts, comme le dit Hubert Damisch dans la préface à l'une des éditions du *Laocoon* de Lessing. Il serait inutile d'entreprendre une analyse exhaustive des similitudes et des différences décelables dans le texte de Greenberg et dans celui de Lessing. Mais leur point commun, qu'on peut facilement relever, est crucial : l'un et l'autre défendent l'idée selon laquelle le champ des arts plastiques parvient à devenir autonome en excluant toute référence au littéraire et en laissant la temporalité aux arts du temps. Pour Greenberg, l'heure est venue de tirer un trait définitif sur la poésie descriptive d'un côté, et sur la peinture allégorique de l'autre, mais aussi la peinture d'histoire, autrefois genre noble, sur la peinture engagée, véhiculant

³³⁵ Herman Parret, *Morphologie esthétique, op. cit.*, p. 109.

thèses ou idées — point sur lequel on note une convergence aveugle entre Greenberg et Adorno. Ces arts, en effet, participent d'une confusion rejetée vigoureusement. Dans sa lecture de Greenberg, de Duve relève un point important : ce texte fait apparaître pour la première fois la notion de qualité qui, chez Greenberg, est tout à fait centrale — car c'est la qualité d'une œuvre, qui, en dernier ressort, compte. Et l'avant-garde est ce mouvement qui porte en son sein cette notion de qualité, qui n'est atteignable que par un rejet des contenus qui sont exogènes au médium de chaque art. L'ambition de Greenberg est de taille : il entend être un Lessing moderne, sur un pied d'égalité avec son prédécesseur allemand, et renverser à son tour la doctrine de l'*Ut pictura* qui n'avait jamais véritablement été évacuée du champ de la théorie de l'art. À cette différence près : Greenberg s'attelle à démontrer la nécessité d'évacuer la peinture allégorique, qui semblait n'avoir été qu'un problème mineur chez son prédécesseur, plutôt occupé à amener à la visibilité les problèmes que pose la poésie descriptive. Tout comme Lessing, Greenberg réfute donc avec vigueur la confusion des arts dont il notera le grand retour à la faveur du changement paradigmatique qui s'opère dans les années soixante. Il écrit :

Shelley exprima cela au mieux lorsque dans sa Défense de la poésie, il éleva la poésie au dessus des autres arts parce que son médium devenait plus cloisonné, comme Bosquet le montre, pour finir par n'être plus un médium du tout. En pratique, cette esthétique encouragea la forme largement répandue et particulière de malhonnêteté artistique qui consiste en cette tentative d'échapper aux problèmes du médium en trouvant refuge dans les effets d'un autre³³⁶.

De Duve rappelle que cette virulente critique de l'esthétique romantique entre en résonance avec les propos baudelairiens, et tout particulièrement dans l'évocation de cette malhonnêteté artistique repérable à la fin du XIX^e siècle, époque à laquelle chaque art tendit à l'imitation des autres — littérature exceptée puisque celle-ci était devenue alors le « parangon de toutes les disciplines ». Baudelaire écrivait ainsi :

Depuis plusieurs siècles, il s'est fait dans l'histoire de l'art comme une séparation de plus en plus marquée des pouvoirs, il y a des sujets qui appartiennent à la peinture, d'autres à la musique, d'autres à la littérature. Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans leur sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes [...] une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même³³⁷ ?

³³⁶ Notre traduction, Clement Greenberg, « Towards a newer Laocoon », *op. cit.*, p. 26.

³³⁷ Charles Baudelaire, *L'art philosophique, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1985, p. 598.

Toujours comme Lessing, note de Duve, Greenberg prône une opposition de la peinture et de la poésie qui s'adosse sur une opposition de l'espace et du temps. À un détail près, toutefois : nous avons vu que Lessing conservait, par delà la coupure sémiotique qu'il opère, une hiérarchie des genres, et semble préférer la poésie à la peinture — elle-même préférée à la sculpture au sein des arts de l'espace, car seule à pouvoir accéder à la beauté absolue, qui est l'objectif que doivent se fixer les arts visuels. À l'inverse, Greenberg rejette le littéraire en tant qu'il est susceptible, avec ses « contenus » de s'infiltrer dans le médium pictural et d'en mettre à mal la pureté :

Cela voulait dire un accent nouveau et plus important mis sur la forme, et cela a aussi impliqué la revendication des arts comme vocations indépendantes, disciplines et métiers, absolument autonomes, voués au respect de leurs propres intérêts, et pas seulement comme vecteurs de communication. Ce fut le signal pour une révolte contre la domination de la littérature, laquelle représentait le sujet dans sa forme la plus oppressante³³⁸. [Nous soulignons]

Dès le début du texte, Greenberg évoquait le « dogmatisme et l'intransigeance des puristes de la peinture « non objective » ou « abstraite » : il s'associe à celles-ci. Il semble donc se situer d'emblée du côté des partisans d'une différence des arts, comme Adorno, même si en vérité, il apparaît davantage préoccupé par une différence du médium pictural vis-à-vis des autres — c'est à tout le moins ce que laisse entendre sa défense, dans les années soixante, d'une certaine forme de sculpture qui semblait parasitée par le recours à la couleur, celle de Caro ou d'Olitski, par exemple. Cette différence est une absolue nécessité, elle doit être maintenue pour éviter un retour à l'hégémonie de la littérature au XVIII^e siècle qui avait été à l'origine d'une confusion des arts, en tant qu'elle était devenue le parangon des autres disciplines, leur dictant leur contenu. Greenberg se situe ainsi dans la lignée des théoriciens qui avaient manifesté leur inquiétude et leur mécontentement face à médium pictural par trop soumis à l'ordre du discours. Il écrit :

Il peut y avoir, je crois, quelque chose comme une forme d'art dominant, c'est ce que la littérature était devenue en Europe au dix-septième siècle. [...] Au milieu du dix-septième siècle les arts picturaux avaient été relégués presque partout aux mains des cours, où ils avaient fini par dégénérer en décoration d'intérieur relativement triviale. La classe de la société la plus créative, la bourgeoisie mercantile émergente, poussée peut-être par l'iconoclasme de la Réforme (le

³³⁸ Nous traduisons, Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », *op.cit.*, p. 28.

mépris janséniste de Pascal pour la peinture en est un symptôme) et par les prix relativement bas et la mobilité du médium physique après l'invention de l'imprimerie, a orienté une grande partie de son énergie créatrice et acquisitive vers la littérature³³⁹.

En outre, ce passage met explicitement en avant le fait que Greenberg, loin de s'en tenir uniquement à des critères purement formalistes, adosse sa conception de l'histoire de l'art sur un arrière-plan socio-historique. Si la littérature est devenue un art dominant, explique-t-il, cela tient à l'émergence d'une classe sociale particulière, la bourgeoisie mercantile. La littérature est donc condamnée, en tant qu'elle injecte dans la peinture des idées, des contenus qui ont pour conséquence de menacer son autonomie et sa capacité à se concentrer uniquement sur ses propres problèmes formels. On retrouve ici un paradoxe de la pensée greenbergienne similaire à celle d'Adorno : l'art est autonome, mais il tire cette autonomie d'un rapport à la réalité empirique, en rejetant « les luttes de la société », faisceau de tensions duquel il puise néanmoins son contenu. Comme chez Adorno, l'art est donc fait social, il est en premier lieu issue de la réalité empirique ; et, comme le rappelle de Duve, Greenberg utilise une expression particulière pour désigner ce rapport singulier qui relie l'œuvre d'art au réel : il évoque l'existence d'un « cordon ombilical d'or » (*umbilical cord of gold*):

Aucune culture ne peut se développer sans une base sociale, sans une source de revenu stable. Et dans le cas de l'avant-garde, celui-ci a été fourni par une élite appartenant à la classe dirigeante dont elle s'est considérée comme séparée, mais dont elle est restée attachée par un cordon ombilical en or. Le paradoxe est réel. Et maintenant cette élite est sur le déclin. Puisque l'avant-garde constitue la seule culture vivante que nous ayons aujourd'hui, alors la survie de la culture en général dans un avenir proche est menacée³⁴⁰.

L'académisme n'est pas défini précisément, à tout le moins cette définition se fait-elle par une simple opposition à l'avant-garde, dont le rôle — comme chez Adorno — et de maintenir l'exigence du meilleur art du passé pour lutter contre un risque d'absorption de l'art par le kitsch, ou l'industrie culturelle, pour le dire en termes adorniens. Le kitsch est défini plus avant dans « Avant-Garde et Kitsch » : tout kitsch est académique, et inversement, explique Greenberg. L'académisme n'a plus d'indépendance autonome, il devient partie intégrante du kitsch. Les avant-gardes doivent donc lutter contre cette

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », *The Collected Essays and Criticism*, J. O'Brian, University of Chicago Press, 1986, vol. 1, p. 10.

invasion menaçant la qualité esthétique de l'art, menaçant de le faire déchoir en pur divertissement. Le kitsch est donc l'antithèse de l'avant-garde, et sa naissance est concomitante du capitalisme avancé : la révolution industrielle, qui par ailleurs, on l'a vu, accroît sans cesse la domination de l'homme sur l'homme et la division du travail, a engendré le kitsch. Dans le vocabulaire greenbergien, nous rappelle de Duve, le kitsch est utilisé dans son acception originelle, désignant les formes d'imitation pauvres en teneur de vérité dont sont à l'origine les productions nées de la révolution industrielle. Le kitsch imite, mais son rapport d'imitation est limité de manière drastique à la copie de la création artistique « authentique », aurait dit Adorno : elle la caricature, la déforme, la détourne ; elle imite l'art sans parvenir à trouver le geste créateur lui-même ; elle l'imité dans ses formes les plus limitées et superficielles. Le kitsch est donc le lieu où se déploie « l'anti art », rappelle l'auteur en citant Abraham Moles, dont les principes sont ceux de la grossièreté, de l'inadéquation, ou encore des formes synesthésiques.

L'influence d'Hermann Broch est ici patente : comme chez Greenberg, il incarne le « mal », un mal qui s'infiltré insidieusement dans l'art véritable comme un poison, menaçant ses ambitions les plus élevées, en se contentant d'amener à un plaisir esthétique simple par le biais d'effets ; en se montrant incapable d'effleurer la création artistique authentique. Le risque est celui d'un nivellement de l'ensemble de la pratique artistique vers le bas, annihilant le but que se fixe l'art : être écriture de l'histoire, sphère autonome où la rationalité ne peut exercer son pouvoir d'aliénation. On sait les griefs de Greenberg à l'égard du romantisme : Broch semble aller plus loin, en faisant du kitsch un dérivé du romantisme, assimilé au « mal dans le système des valeurs de l'art ». Il y a ici une convergence aveugle entre Broch et Greenberg, le second considérant que le romantisme est à l'origine du kitsch, qu'il identifie entièrement à l'académisme. Convergence avérée avec Adorno, également, puisque leur définition du kitsch semble ici se rejoindre. Adorno voit l'origine du phénomène dans des causes tout à fait similaires. Dans *La philosophie de la nouvelle musique*, il écrit en effet :

La musique participe à ce que Greenberg appelle la division de tout art en camelote et avant-garde, et la camelote, la dictature du profit sur la culture, s'est assujéti depuis longtemps la sphère particulière, socialement réservée, de la culture³⁴¹.

³⁴¹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksiek, 1995, p. 317.

En outre, le kitsch est décrit dans *La théorie esthétique* comme une parodie de *catharsis* qui « se mêle à tout art comme un poison.³⁴² » Chez Greenberg comme chez Adorno, le kitsch n'est pas un simple « déchet de l'art », pour reprendre l'expression adornienne — le mot kitsch vient probablement de l'allemand *verkitschen*, qui signifie « brader », ou encore de *kitschen* : « ramasser des déchets ». Il constitue un phénomène relativement préoccupant, en tant qu'il ne reste pas cantonné à sa propre sphère, mais menace l'art authentique sur son propre terrain :

Le kitsch n'est pas, comme le voudrait la foi en la culture, un simple déchet de l'art obtenu par accommodation déloyale, mais il guette les occasions, qui apparaissent régulièrement, d'émerger de l'art [...] Le kitsch parodie la catharsis. [...] Il est vain de vouloir abstraitement tracer des frontières entre la fiction esthétique et le bric-à-brac sentimental du kitsch. Il se mêle à tout art comme un poison³⁴³.

Le kitsch est donc à l'origine d'une attitude et de craintes similaires chez nos deux auteurs : crainte qu'il ne surgisse soudainement. Même s'il place trop rapidement — sans en saisir les nuances — un signe d'égalité entre le médium greenbergien et le matériau adornien, de Dube avait toutefois très justement noté, dans *Au nom de l'art*, que Greenberg et Adorno avait en commun d'avoir tous deux saisi à quel point le rôle de l'avant-garde allait être de maintenir les plus hautes exigences de l'art — de maintenir les critères de qualité de l'art du passé dans un but qui n'était rien de moins que de permettre la survie de l'art, sans cesse menacé de décrépitude en raison de l'influence toujours plus dure du capitalisme industriel avancé. Le kitsch et l'avant-garde sont opposés en tous points, dans les moyens qu'ils mettent en œuvre et dans leur visée, mais ils ont néanmoins pour point commun d'être pourvu d'une fonction sociale, nous dit de Dube — fonction qui s'est, selon deux extrêmes, mise en place à l'ère de la révolution industrielle. Et la fonction sociale de l'avant-garde est-elle même déterminée par la naissance du capitalisme : elle en dépend ; elle est le lieu d'une utopie, d'une forme de liberté, qui, nous le pensons, a pris une autre forme — plus radicale — dans les phénomènes d'effrangement. Sur ce point précis, qu'Adorno et Greenberg se trouvent à nouveau sur deux pôles opposés, contrairement à ce que pensent nombre de leurs commentateurs (ni de Dube dans le « Clement Lessing » sur lequel nous nous appuyons ici, ni Lydia Goehr dans ses travaux récents ne le mentionnent) : la méthode dialectique du premier le conduit à envisager la porosité des

³⁴² *Ibid.*, p. 317.

³⁴³ *Idem.*

genres comme une liberté des arts à l'égard de leur matériau, là où Greenberg ne voit qu'une confusion — dont il ne brosse par ailleurs les caractéristiques qu'à gros traits — qui met brutalement fin à la tâche que s'étaient fixées les arts d'avant-garde.

Chez Greenberg, l'avant-garde est bel et bien autonome, mais pourvue d'une fonction sociale — qui est paradoxalement une absence de fonction véritable : « et l'on voit qu'une tension est déjà perceptible dès « Towards a Newer Laocoon » : tension entre l'acceptation de déterminations externes des formes artistiques et l'affirmation d'un seul principe évolutif immanent³⁴⁴ » écrit de Duve. Toutefois, nous l'avons vu, même si le rôle des avant-gardes est essentiellement défensif chez Adorno et Greenberg, la continuité entre la tradition et l'avant-garde (ou le Modernisme) se joue de manière différente: il s'agit d'une perpétuation et d'un maintien des normes chez Greenberg, alors que pour Adorno la continuité prend la forme d'un rejet particulier des normes et des conventions. Rejet dialectique, car la tradition continue à exister uniquement *de manière négative* au sein du modernisme.

La plupart des éléments constants dans l'esthétique greenbergienne reviennent régulièrement dans ses textes, et l'accusation portée contre le romantisme se retrouve notamment dans un article de 1980, « Modern and Postmodern », qui vise à corriger et à préciser le contenu de son célèbre « Modernist Painting. » À première vue, il est étonnant d'y lire que la critique du romantisme tient au fait que celui-ci se serait tourné purement et simplement vers le passé, car telle est censée être la manière de procéder des avant-gardes. Mais ce regard vers une antériorité s'est opéré dans le but de s'y associer complètement, c'est-à-dire de réinstaller le passé plutôt que d'en conserver les plus hautes ambitions :

Les romantiques s'étaient déjà tournés vers le passé, le passé antérieur au dix-septième siècle, mais ils avaient fait l'erreur, finalement, de vouloir le réinstaller. C'est en architecture que la tentative devint la plus évidente, prenant la forme de renouveau. Toute l'architecture romantique ne fut pas dénuée d'originalité, elle ne fut pas la perte sèche qu'elle était censée être, mais cela n'a tout de même pas suffi, il lui est arrivé d'avoir un regard tourné vers le passé, mais pas vers ses normes. Elle ne fut pas suffisamment revisitée par le biais de l'expérience postérieure, ou pas de la bonne manière : comme Baudelaire et Manet ont pu le souligner, elle n'était pas assez moderne. Il s'en suit finalement une académisation des arts partout excepté en musique et dans le roman. L'académisation n'est pas une question d'académies — il y avait des académies longtemps avant l'académisation et avant le dix-neuvième siècle. L'académisme consiste en une

³⁴⁴ Thierry de Duve, « Clement Lessing », in *Écrits datés, op.cit.*, p. 89.

*tendance à tenir le médium d'un art pour acquis. Il en résulte un trouble : les mots deviennent imprécis, la couleur s'assombrit, les sources physiques du son apparaissent trop dissimulées*³⁴⁵.

C'est précisément la tâche à laquelle était parvenue le modernisme, à la suite de l'échec des romantiques : rénover les normes du passé, les reprendre à son compte pour en prolonger les questionnements, avec une attitude sans cesse plus critique, à la pertinence accrue, et selon des moyens variés. « Modern and Postmodern » donne à examiner à nouveau un des piliers de l'esthétique greenbergienne : l'idée que le modernisme résulte d'un puissant effort pour sauvegarder les plus hautes ambitions de l'art du passé. En aucun cas, il n'est le fruit d'une volonté de *tabula rasa*, d'innover de manière délibérée et méthodique : cette attitude est celle de l'art concocté ou de l'avant-gardisme auxquels Greenberg s'opposera vingt ans plus tard. De Dube l'a remarqué, cet élément crucial de l'esthétique de Greenberg est déjà présent dans « Towards a Newer Laocoon », et pas seulement dans celui qu'il nommera « le troisième Greenberg », celui qui glisse sur le terrain de l'esthétique philosophique :

*Cela devait être la tâche de l'avant-garde, en opposition à la société bourgeoise, de trouver des formes culturelles adéquates pour l'expression de cette même société, sans en même temps succomber à ses divisions idéologiques et à son refus de permettre aux arts d'être leur propre justification. L'avant-garde, à la fois fruit et négation du romantisme, devient l'incarnation de l'instinct d'auto-préservation de l'art. Elle s'intéresse uniquement aux valeurs de l'art et s'en sent responsable ; et, étant donné l'état de la société, a une connaissance naturelle de ce qui est bon ou mauvais pour l'art*³⁴⁶.

Pour parvenir à demeurer cette espace de liberté où la domination de la raison n'a pas cours, pour maintenir les ambitions d'un art qui fait l'objet d'une constante menace, l'avant-garde— qui avait émigré « vers une Bohème qui devait être un sanctuaire à l'écart du capitalisme » est donc contrainte de procéder à une purification, basée sur un rejet pour ainsi dire lessingien des idées et des contenus hérités de la littérature :

Comme la première et la plus importante question à laquelle elle devait répondre, l'avant-garde vit la nécessité de s'échapper des idées, qui infestaient les arts avec les luttes idéologiques de la société. Les idées en vinrent à signifier le sujet en général. (Sujet comme forme distincte du contenu : dans le sens où chaque œuvre d'art doit avoir du contenu, mais ce sujet est quelque chose que l'artiste a ou n'a pas à l'esprit lorsqu'il est vraiment au travail). Cela voulait dire un accent nouveau et plus important mis sur la forme, et cela a aussi impliqué la revendication des arts comme vocations indépendantes, disciplines et métiers, absolument autonomes, voués au

³⁴⁵ Nous traduisons, « Modern and Postmodern », *op. cit.*, p. 25.

³⁴⁶ Nous traduisons, *idem*.

*respect de leurs propres intérêts, et pas seulement comme vecteurs de communication. Ce fut le signal pour une révolte contre la domination de la littérature, laquelle représentait le sujet dans sa forme la plus oppressante*³⁴⁷.

Ces contenus extra-esthétiques — narration, luttes de la société, idées et contenus — sont donc en opposition totale à la forme. À cet égard, rappelle de Duve, on a souvent reproché à Greenberg de faire équivaloir forme et contenu, comme dans un article d'Elizabeth Franck intitulé « At Ease in Zion : Clement Greenberg after Forty Years » où il est dit que Greenberg assimile « la forme au contenu, le contenu à la qualité, la qualité à son goût personnel, et de nouveau son goût à la forme qu'il prescrit.³⁴⁸ » Cette critique apparaît infondée, car forme et contenu ne sont jamais assimilés chez Greenberg, nous rappelle l'auteur. Le contenu d'une œuvre, qui demeure chez lui ineffable, est bien cet élément porteur de la qualité : un parallèle pourrait être établi avec la teneur de vérité dont parle Adorno, mais là encore, la signification de ce contenu diffère. Chez Greenberg, qui s'adosse ici à Kant, la qualité d'une œuvre dépend de l'expérience esthétique, et donc du jugement de goût qui s'exerce face à elle. Pour autant, il n'y pas de dualisme entre forme et contenu, pas de séparation binarisante : la première s'arc-boute sur le second, se construit en rapport à celui-ci — ce qui est notamment mentionné dans l'article « The Necessity of Formalism ». La forme est ce qui peut amener à dévoiler le contenu, et la tâche du critique d'art formaliste est précisément d'amener à la visibilité la qualité de ce contenu, afin que le spectateur soit amené à son tour à en éprouver le contenu.

Sur ce point, le rôle que s'attribue Greenberg est relativement différent de ce qu'Adorno entend par une analyse immanente : il ne s'agit pas de procéder à une analyse technique et philosophique du contenu, par essence ineffable, mais à une analyse de la forme dans le but de guider — en « pointant » disait Greenberg — vers un contenu qu'il nous appartient dès lors d'analyser à notre tour. Pourtant, cette nécessité du formalisme, comme le suggère à juste titre de Duve, aura été à l'origine des critiques les plus virulents formulées par les contempteurs de Greenberg, en tant qu'il ont cru percevoir dans le besoin d'un travail sur l'auto-définition du médium une mise à l'écart du contenu. Mais « l'autodéfinition est une base de travail pour l'artiste, qu'il explore de manière non délibérée ; le travail consistant à utiliser la forme artistique que le médium inspire comme un moyen pour exprimer le contenu pictural.³⁴⁹ » Et lorsqu'une œuvre pictural plaît au

³⁴⁷ Nous traduisons, *idem*.

³⁴⁸ Cité par Thierry de Duve dans « Clement Lessing », *op. cit.*

³⁴⁹ Thierry de Duve, « Clement Lessing », *op. cit.*, p. 107.

regardeur, c'est bien, pour Greenberg, parce que nous sommes émus par son contenu, inséparable de la forme.

La vision d'un Greenberg tout formaliste, on le voit, peut-être remise en question, car, comme Adorno, des facteurs extra-esthétiques, en d'autres termes historico-politiques expliquent la naissance de l'avant-garde et le rôle qui doit être le sien dans sa marche vers la pureté. L'autonomie de l'art s'est donc arc-boutée à un contexte économique qui s'est avéré nécessaire pour lui donner naissance. L'art et son contexte sont indéniablement dans un lien de dépendance, mais cette dépendance prend une forme différente de celle évoquée par Adorno, pour qui l'enjeu n'est pas de déterminer si une œuvre s'est ou non libérée des conditions sociales, historiques et politiques de sa production ; mais bien plutôt de déterminer si elle est parvenue à donner à ces conditions contradictoires une expression esthétique « autonome » au sein d'une œuvre d'art authentique et porteuse d'une teneur de vérité. Dans « Towards a Newer Laocoon », Greenberg amène à la visibilité la manière dont l'art se détache dudit contexte, davantage que ce qui en résulte esthétiquement au sein des œuvres singulières. Et ce détachement est à l'origine de la notion d'art pour l'art, dont de Dube rappelle qu'elle est absente du texte, mais qui, évoquée une année auparavant dans « Avant-Garde et Kitsch » est décelable entre les lignes dans ce passage précédemment cité : « cela a aussi impliqué la revendication des arts comme vocations indépendantes, disciplines et métiers, absolument autonomes, voués au respect de leurs propres intérêts (nous soulignons). » On retrouve par ailleurs cette définition de l'art pour l'art dans « Modern and Postmodern » :

Dans ma propre définition du Modernisme l'effort incessant pour maintenir les normes et les exigences a favorisé la reconnaissance du fait que l'art, que l'esthétique n'a plus besoin d'être justifiée en d'autres termes qu'elle-même, que l'art est une fin en soi et que l'esthétique est une valeur autonome. On pourrait désormais reconnaître que l'art n'a pas à professer, n'a pas à célébrer ou à glorifier quelqu'un ou quelque chose, n'a pas à promouvoir des causes ; qu'il s'est émancipé de la religion, de la politique, et même de la morale. Tout ce qu'il a à faire est d'être bon. Cette reconnaissance est établie. Peu importe qu'il ne soit toujours pas admis — ou plus ou moins consciemment — de manière générale, que l'art pour l'art n'est toujours pas une notion respectable. C'est le cas, et en fait il en a toujours été ainsi. Cela a toujours été la réalité sous-jacente de la pratique artistique, mais elle a été révélée par le Modernisme³⁵⁰.

³⁵⁰ Nous traduisons, «Modern and Postmodern », *op. cit.*

La poésie n'est plus le parangon de tous les arts, elle a été remplacée par la musique. Mais est-ce à dire qu'elle doit l'imiter, en copier servilement les effets ? Non pas, comme l'a récemment rappelé Lydia Goehr dans une conférence donnée à l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne :

Au XXème siècle, plusieurs figures-clefs, Greenberg, Adorno, Friedl, Clark, Mitchell et Serres, pour ne nommer que quelques-uns, ont défendu la spécificité du médium des arts et l'œuvre d'art singulière contre la tendance à abolir la barrière entre les arts. Plusieurs penseurs ont continué à lequel de ces arts avait été, pour le dire avec Greenberg « la victime en chef » dans une comparaison des arts qui ont toujours été en compétition. Parler d'une victime est, cependant, utiliser le mauvais terme s'il nous conduit à croire que les arts n'ont pas contribué à leur propre aliénation en tant qu'arts en faveur d'une élévation des concepts les définissant. Aspirer pour les arts à une condition philosophique ou théologique a montré que tous en étaient capables. Mais parfois l'inspiration est venue au prix d'un coût élevé³⁵¹.

Sans évoquer l'idée d'une compétition, Greenberg insiste sur le fait que la peinture a dû suivre l'exemple de la musique, qui était parvenue en premier à une forme d'abstraction accrue. L'essai de Greenberg ne fait pas mention d'interactions particulières entre les différents acteurs de la musique et de la peinture, lesquelles sont évoquées explicitement dans le *Traité d'harmonie* de Schönberg, ou dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* de Kandinsky.

Le désir du peintre de suivre la musique y est par ailleurs manifeste, et semble corroborer la thèse greenbergienne d'une seconde variante de l'avant-garde qui se serait développée en suivant « un exemple de pureté dérivé de la musique ». Ainsi, Kandinsky écrivait à Schönberg, déplorant le fait que la peinture accuse un retard vis-à-vis de la musique : « Je vous envie beaucoup ! [...] Les musiciens ont vraiment de la chance (toutes proportions gardées !) de pratiquer un art qui est parvenu aussi loin ! Un art, vraiment, qui peut renoncer à toute fonction purement pratique.³⁵² » Et Kandinsky de s'interroger : « Combien de temps la peinture devra-t-elle attendre ce moment ? Elle aussi a le droit d'y arriver. [...] Et pourtant on peut déjà clairement distinguer le début de ce chemin. Nous avons aussi le droit de rêver d'un traité d'harmonie !³⁵³ » Dans un texte intitulé « L'indéchiffrable Kandinsky », Thomas von Hartmann³⁵⁴ — compositeur et ami de

³⁵¹ Nous traduisons, Lydia Goehr, « All art constantly aspires to the condition of music — except the art of music. Reviewing the contest of the sister arts », conférence donnée à l'université Paris I, 24 avril 2014.

³⁵² *Schönberg-Busoni, Schönberg-Kandinsky : correspondances, textes*, Genève, Contrechamps, 1995, p. 141.

³⁵³ *Idem*.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 101.

Kandinsky, il est également le collaborateur du compositeur pour ses œuvres scéniques — évoque explicitement le rôle de la musique dans l'épanouissement de cette avant-garde :

L'objet disparaît au profit du contrepoint ligne-couleur. La peinture est mise sur le plan de la musique, qui recherche exclusivement la pureté et l'adéquation des combinaisons des sons (nous soulignons). Je peux en toute tranquillité prétendre que Kandinsky est le fondateur et le principal représentant de cette tendance en peinture³⁵⁵.

S'inspirer de la musique, dans ce cas précis, ne revient pas à imiter un autre art, mais bien à *le suivre* dans sa démarche afin d'aller vers davantage de pureté. Dans une forme compétitive qu'évoque Lydia Goehr, la littérature a donc été supplantée par la musique, et ce doublement : non seulement la seconde ne s'infiltrer pas dans le pictural, mais encore agit-elle comme le vecteur d'une purification du médium de la peinture. Reste à définir les raisons de sa nouvelle hégémonie. Pour Greenberg, la musique est parvenue à s'éloigner de la *mimèsis* ; elle possède d'emblée un caractère d'abstraction marqué ; en outre, elle est dotée d'un extraordinaire pouvoir de suggestion. Elle est, pour le dire avec Greenberg, « la forme pure » par excellence, dont il convient d'imiter la capacité à exclure les contenus extra-esthétiques au profit de questionnements liés au médium lui-même :

A cause de sa nature « absolue », de son éloignement de l'imitation, de son absorption quasi complète dans le caractère physique de son médium, autant qu'à cause de ses ressources suggestives, la musique a remplacé la poésie comme parangon artistique. C'était l'art que les autres arts d'avant-garde enviaient le plus, et dont ils essayaient de copier les effets le plus durement [...] Ce qui a attiré l'avant-garde vers la musique autant que son pouvoir de suggestion, je l'ai dit, c'est sa tendance à être un art d'immédiate sensation. [...] Mais l'avant-garde ne trouva seulement ce qu'elle cherchait lorsque son intérêt pour la musique la conduisit à considérer celle-ci comme une méthode artistique plutôt qu'une sorte d'effet. Ce fut lorsqu'elle découvrit que l'avantage de la musique résidait principalement dans le fait qu'elle était un art « abstrait », un art de « forme pure ». Les effets de la musique sont les effets, essentiellement, de la forme pure, ceux de la peinture et de la poésie sont liés aux imprévus des natures formelles de ces arts n'est quasiment rien d'autre que sensuel³⁵⁶.

Et de Dube nous fait remarquer justement que cette imitation de la démarche propre au musical n'a pas été veine, ce qui est évoqué clairement dans l'extrait suivant, demeuré célèbre : « guidés, consciemment ou inconsciemment, par une notion de pureté dérivée de l'exemple de la musique, les arts d'avant-garde ont, au cours des cinquante

³⁵⁵ *Idem.*

³⁵⁶ Nous traduisons, Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », *op. cit.*, p. 31.

dernières années, atteint un degré de pureté et une délimitation radicale de leur champ d'activité sans précédent dans l'histoire de la culture. » Le retard de la peinture dans le processus de purification de son médium que déplorait Kandinsky se voit donc rattrapé : « à présent les arts campent en sécurité, chacun dans leurs frontières « légitimes », et le libre échange a été remplacé par l'autarcie. »

Les arts d'avant-garde se trouvent donc, en 1940, dans la situation lessingienne que Greenberg avait appelé de ses vœux. Tout l'enjeu consistera alors à comprendre pourquoi, un quart de siècle plus tard — alors qu'Adorno décrit les phénomènes d'effrangement — les digues semblent avoir cédé, provoquant l'ire de Greenberg et la nécessité qui se fit jour, chez lui, de devenir un philosophe de l'art autodidacte pour réaffirmer le besoin d'une différence des arts face à la confusion — au théâtre, disait Fried — régnant alors. Sur ce point, Greenberg et Adorno convergent encore : dans un texte écrit quelques années après « Towards a Newer Laocoon », Adorno confirme par ailleurs que « ce que l'on a pu autrefois remarquer comme un décalage entre les arts [apparaît] aujourd'hui dépassé³⁵⁷. » On ne peut cependant pas affirmer, pour paraphraser la doctrine de l'*Ut pictura poesis*, qu'il « en va de même de la peinture et de la musique », puisque cela serait contraire à la spécificité des deux médiums.

Dans l'article « Clement Lessing », de Duve attire notre regard sur le cinquième paragraphe du texte greenbergien, qui contient des éléments d'importance pour la mise en place de toute la théorie de l'auteur, et dans lequel se fait jour le recours à des critères historiques et progressistes :

L'histoire de la peinture d'avant-garde est celle d'une reddition progressive à la résistance de son médium, laquelle réside principalement dans le déni opposé par le plan du tableau aux efforts de le « percer » en vue d'un espace perspectif réaliste. Par cette reddition la peinture ne se débarrassa pas seulement de l'imitation — et avec elle, de la « littérature » - mais aussi du corollaire de l'imitation réaliste, la confusion entre la peinture et la sculpture. (La sculpture, de son côté, accentue la résistance de son matériau à travers les efforts de certains artistes qui le transforme en formes non caractéristiques de pierre, métal, bois, etc.)

La notion même d'avant-garde, terme hérité du vocabulaire militaire, laisse entendre qu'elle a été le lieu d'une conquête. En vérité, elle procède par abandon : par reddition, dit

³⁵⁷ Theodor W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture*, textes réunis et trad. de l'allemand par Peter Szendy ; avec la collab. de Jean Lauxerois, Paris, La Caserne, 1995. p. 23.

Greenberg — reddition face à la résistance du médium. Si le pictural, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, parvient à la planéité totale, ce n'est donc pas à la suite d'une série de victoires, mais bien d'une succession d'abandons, « de même que le purisme, le rejet du littéraire et de la narration, l'abstraction, le refus de l'imitation et de la tactilité qui avait été héritée d'une confusion entre la peinture et la sculpture³⁵⁸. » La suite du texte greenbergien pose les bases importantes relativement à sa définition du modernisme : la planéité toujours plus forte des œuvres picturales, la mise en place d'un illusionnisme que de Duve qualifie de paradoxal, et en dernier lieu la destruction complète de la fenêtre albertienne et de l'espace réaliste qui en est déduit.

Greenberg s'est donc engagé, dans « Towards a Newer Laocoon », à procéder de manière généalogique, en rappelant les diverses étapes ayant conduit à la naissance de l'art abstrait, qu'on peut résumer avec cette phrase de l'auteur : la « reddition progressive » de l'art « à la résistance de son médium » aura été « le caractère *inexorable* de la logique de ce *développement*. » L'histoire de ce développement est, comme nous l'avons montré au chapitre précédent, fortement connotée politiquement, et c'est sans nul doute l'ombre de Marx qui plane sur la vision généalogique greenbergienne, quand bien même son rapport au marxisme ait été aussi complexe et fluctuant à partir des années cinquante. Mais, précise de Duve,

Greenberg ne sombre cependant pas dans un dualisme total : il a une connaissance trop précise de l'histoire de l'art pour subsumer tout art représentationnel dans la catégorie du kitsch, et l'art abstrait dans celle de l'avant-garde. En revanche, le kitsch est nécessairement représentationnel ; l'art abstrait — autocritique — semblant quant à lui protégé contre toute possibilité de récupération et de popularisation³⁵⁹.

³⁵⁸ Thierry de Duve, « Clement Lessing », *op. cit.*, p. 101 .

³⁵⁹ *idem*.

Chapitre 3 – Une démonstration duchampienne ?

2.3.1 Greenberg face au *test* de Marcel Duchamp

En 1968, lorsque Greenberg rédige « Avant-Garde Attitudes », la situation lessingienne décrite dans « Towards a Newer Laocoon » — véritable opération laocoonique greenbergienne — a laissé place à ce que l'auteur définit à nouveau comme une « confusion » qui règne parmi les arts. L'avant-garde, qui avait su par le passé lutter contre cet état de confusion, est cette fois concernée. Dans l'analyse généalogique greenbergienne, c'est une erreur théorique relevée par Thierry de Duve qui nous permettra de faire le lien entre les phénomènes d'effrangement, envisagés comme moments de suspension de la dialectique de la raison, et la chute du système des Beaux-Arts, dont l'abolition de sa pièce maîtresse — le jury des Salons — constituait une véritable instance divisant techniquement le travail au sein de la pratique artistique. Selon quelles modalités cette mort du système des Beaux-Arts s'est-elle opérée ? Quelles en ont été les étapes ?

L'erreur théorique du critique d'art américain est la suivante, comme le fait remarquer de Duve à Greenberg lui-même dans un entretien qui clôt l'ouvrage *Clement Greenberg entre les lignes* : cette confusion, pour Greenberg, serait imputable à Marcel Duchamp, qui aurait *démontré* qu'aujourd'hui, tout peut être de l'art — et que tout peut faire l'objet d'une expérience esthétique. Cette affirmation, Greenberg la répète à plusieurs reprises :

Depuis les ready-mades de Duchamp, il est devenu plus clair également que tout ce qui peut faire l'objet d'une expérience tout court peut faire l'objet d'une expérience esthétique ; et que tout ce qui peut faire l'objet d'une expérience esthétique peut être vu comme art. Bref, art et esthétique ne font pas que se superposer, ils coïncident³⁶⁰.

Ou encore :

³⁶⁰ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Seminar Six », in *Art Magazine*, vol. 50, juin 1976, p. 93.

*Et pourtant [...] : quelque chose a été démontré qui valait de l'être. De l'art comme celui de Duchamp a montré [...] à quel point même la catégorie de l'expérience esthétique formalisée était ouverte. Cela a toujours été vrai, mais devait être démontré pour être reconnu comme vrai. La discipline esthétique a reçu de nouvelles lumières*³⁶¹.

Face à cette menace duchampienne, Greenberg se sent obligé de mettre en place sa propre théorie de l'art, dans un glissement vers l'esthétique qui semble s'inscrire en négatif, en quelque sorte, du passage de Danto de la philosophie à la critique d'art, à la même époque. Très vite, il reconnaît travailler à l'écriture d'un traité d'esthétique — qui deviendra *Homemade Esthetics* — qui entend réintroduire rien moins que l'idée d'une hiérarchisation renouvelée des arts, à contre-courant des tendances de son époque. La critique de Duchamp est donc le socle sur lequel Greenberg fonde toute sa théorie de l'art ; théorie qui l'occupera des années soixante jusqu'à la fin de sa vie. Les premières lignes de celle-ci, comme le rappelle de Dube dans *Clement Greenberg entre les lignes*, sont couchées dès le « Seminar One » :

*Si tout peut faire l'objet d'une expérience esthétique, alors tout peut faire l'objet d'une intuition et d'une expérience artistiques. Ce que nous nous accordons à nommer ne peut être ne peut être séparé définitivement, ni décisivement de l'expérience esthétique en général. (Qu'on ne commença à le voir que récemment — grâce à Marcel Duchamp notamment — ne le rend pas moins vrai.) L'art, [...] qui coïncida avec l'expérience esthétique en général, signifie simplement, et pourtant pas si simplement, un changement d'attitude vis-à-vis de votre propre conscience et de ses objets. S'il en va ainsi, alors il se trouve qu'il existe quelque chose comme de l'art en général : de l'art qui est ou peut être réalisé n'importe où, n'importe quand et par n'importe qui(nous soulignons)*³⁶².

Interrogé par Saul Ostrow, Greenberg précise :

*Il m'a semblé que même Kant, et même Croce, n'avaient pas traité de certaines choses [...] Même un certain nombre de philosophes de l'esthétique estimables ne semblaient pas suffisamment dans la praxis et je souhaitais pouvoir apporter ma contribution*³⁶³.

À cette époque, la perte d'influence de Greenberg est patente, et le décalage entre ses propres présupposés théoriques et les pratiques des jeunes artistes émergeant alors se fait de plus en plus important — la plupart d'entre eux visant à sortir du modernisme, ou plus exactement du modernisme tel qu'il avait été formulé par Greenberg : rappelons l'effort de Donald Judd en la matière, qui entend s'en séparer par le biais d'une syntaxe

³⁶¹ Nous traduisons. Clement Greenberg, « Counter Avant-garde », in *Art International*, mai 1971, p. 129.

³⁶² Clement Greenberg, « Séminaire 1 », in *À propos de « la critique »*, Paris, l'Harmattan, p. 334.

³⁶³ Nous traduisons. Clement Greenberg, *Late Writings*, St Paul, University of Minnesota Press, 2003, p. 157.

spatiale, ou encore Kaprow, par l'ajout d'une syntaxe narrative à ses œuvres. La théorie moderniste de Greenberg est rapidement confrontée à un déclin des formes d'art qu'il avait jusqu'alors défendues, et si son autorité critique reste forte, sa définition du modernisme et des tâches qui devaient être les siennes entre en contradiction avec de nouvelles formes d'art qu'il abhorre, notamment l'art minimal, l'art conceptuel, et le Pop Art, dans lequel un retour à la figuration est manifeste. Sa virulente critique desdits mouvements s'assortit toutefois, comme nous le dit de Duve, de la défense d'une nouvelle forme d'art émergeant alors, l'« Abstraction post-picturale. » Greenberg ne semble pas comprendre — ou à tout le moins accepter — les voies choisies par les artistes du *Minimal Art* ou par Kaprow pour reprendre et prolonger les questionnements picturaux hérités d'un expressionisme abstrait alors déliquescent, puisque celles-ci refusent le critère de spécificité du médium. Mais il voit dans cette abstraction post-picturale la meilleure manière de prolonger le modernisme sans s'engager dans un rejet du respect du médium. Cette abstraction post-picturale trouve à ses yeux une troisième issue — la première étant l'adoption d'une syntaxe narrative chez Kaprow, la seconde d'une syntaxe spatiale chez Judd — qui soit à même de transcender l'opposition binarisante entre le linéaire et le pictural en focalisant son attention sur la surface colorée — plus optique qu'haptique. En outre, cette nouvelle forme d'abstraction ne s'arc-boute plus sur une modernité européenne, mais bien sur une tradition plus spécifiquement américaine. Cette forme de peinture parvient selon lui à prolonger l'expressionnisme abstrait en évitant les erreurs de ses développements tardifs : rigueur de la composition qui n'en déplace pas moins les limites physiques de la toile traditionnelle, intensité de la lumière, richesse des coloris. Elle poursuit la quête de la pureté et de la spécificité du médium en la déplaçant, comme nous le fait comprendre de Duve, vers la *qualité*, notion sans cesse mise en avant par Greenberg. L'appartenance au médium pictural est définie plus précisément alors par l'auteur à l'aune de cette notion de qualité, qui lui sert, selon des notions qui semblent étrangement héritées des catégories de la morale, à distinguer la « bonne » et la « mauvaise » peinture :

Newman, Rothko et Still ont engagé l'autocritique de la peinture moderniste dans une nouvelle direction en la poussant assez loin dans sa direction initiale. Maintenant la question posée à travers leur art n'est plus de savoir de quoi est constitué l'art, ou l'art de la peinture, en soi, mais de quoi est constitué le bon art en soi. Et la réponse donnée paraît être : ni l'habileté, ni le métier,

*ni quoi que se soit ayant un rapport avec l'exécution ou la performance, mais uniquement la conception*³⁶⁴.

Ce nouveau développement de la théorie greenbergienne en faveur de la « conception » est la conséquence directe d'un refus catégorique des propositions formulées par la nouvelle génération d'artistes émergeant alors, laquelle n'a cessé de remettre en cause les piliers de l'esthétique de Greenberg, figure irrémédiablement renvoyée à son appartenance à un modernisme qui s'est essoufflé (Kaprow, rappelons-le, voit l'œuvre de Pollock comme une impasse dont on peut sortir par la narration, Judd voit chez Stella la même voie sans issue dont il se dégage en s'aventurant dans la troisième dimension) et ne propose plus de solution cohérente pour prolonger les questionnements qu'il avait amené. La nouvelle orientation greenbergienne résulte aussi des distances qu'il prend vis-à-vis de l'*Action Painting*, plus attachée à des problématiques relevant de l'exécution de l'œuvre qu'à l'idée qu'elle véhicule.

Greenberg, partageant sur ce point les vues de Kosuth qui en est pourtant l'un des plus virulents critiques, considère donc que Duchamp a été l'auteur d'une *démonstration*³⁶⁵, qui a eu pour conséquence un changement de paradigme : un changement de fonction de l'art, qui passe désormais d'une question de morphologie à une question de fonction. Mais le *readymade* duchampien a-t-il, comme le pensent Kosuth et Greenberg, démontré quoi que se soit ? Certes pas. Mais l'erreur de Greenberg a pour vertu de nous amener à comprendre les étapes de l'obsolescence progressive du système des Beaux-Arts — qui semble avoir constitué, jusqu'à la fin des années soixante, cette instance divisant techniquement les tâches et spécifiant les arts : le pendant artistique de la division technique du travail par ceux détenant les moyens de production dans la société aliénée. Si de Duve évoque à maintes reprises l'idée d'un *geste duchampien*, on retrouve cette volonté de procéder à un *test* dans les propos de l'artiste lui-même. Elle est notamment formulée par l'artiste dans un film de quarante-cinq minutes tourné par la télévision française lors de la rétrospective Marcel Duchamp à Pasadena, en Californie³⁶⁶. Écoutons-le évoquer les modalités de mise en place de ce *test*, qui semble avoir inspiré de Duve dans sa formulation de la thèse d'un geste duchampien et dans la construction historiographique qui en résulte :

³⁶⁴ Clement Greenberg, « Après l'expressionnisme abstrait », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique, trad. de l'anglais (États-Unis) et introduction de Claude Gintz, p. 260.

³⁶⁵ Voir, notamment, la discussion entre Thierry de Duve et Clement Greenberg dans Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Dis voir, 1995, pp. 140-142.

³⁶⁶ Marcel Duchamp : *A Game of Chess*, film de Jean-Marie Drot (VHS), 1968.

Marcel Duchamp — *Art ? Ou anti-art ? Ça a été ma question à mon retour de Munich en 1912, quand j'ai dû prendre la décision d'abandonner la peinture — ou la peinture pour elle-même — et introduire des éléments très divers, très étrangers à la peinture : la seule façon de sortir d'une ornière picturale [...] pour éviter la main facile qui jette n'importe quoi sur une toile et devient... Un tableau.*

Jean-Marie Drot — *Mais en fait, quand vous parlez d'anti-art, c'était quand même... très révolutionnaire, à l'époque.*

MD — *Oui, très révolutionnaire parce que... surtout le mot même « anti-art » qui ne me plaît pas du tout, parce que c'est aussi art que l'art. C'est ce qui n'est pas art, c'est un art.*

JMD — *Mais sur un plan historique comment cela s'est-il passé ?*

MD — *Ça s'est passé juste au moment où je suis arrivé en Amérique, en quinze. Nous avons alors commencé cette histoire « Dada », à la new-yorkaise, puisque ce n'était pas celle de Zurich, et on a créé à New York les Indépendants, les premiers Indépendants, et la première chose que j'ai faite, ça a été d'envoyer un urinal (sic) — qui n'a pas été reçu d'ailleurs [...] et ça a été refusé royalement...*

JMD — *Bien que vous étiez à ce moment-là, président...*

MD — *J'étais du jury... Non mais je n'avais même pas signé mon nom, c'était à ce moment-là pour faire un test pour savoir — puisque c'était une exposition où rien ne passait par un jury, il n'était donc pas question, sauf dans le cas d'érotisme, ou de pornographie, de refuser une chose comme ça (nous soulignons).*

JMD — *Mais dans toutes ces actions que vous faisiez, il y a avait quand même une idée...*

MD — *C'était une protestation, pas vraiment d'ordre politique, mais si quand même [...] contre une société qui devenait folle, absurde, inacceptable en tout cas.*

Le test que propose Marcel Duchamp, et les réalités qu'il révèle, ont été amenés à la visibilité par de Duve dans un chapitre de son ouvrage *Résonances du ready-made*. L'auteur y propose une vision archéologique de la modernité, prise à rebours, qui va des

Indépendants de New York en 1917 aux Indépendants de Paris en 1884 et, de là, à la requête adressée Mallarmé au jury et à la demi-exclusion de Manet du Salon de 1874. Elle recule encore au salon des refusés en 1865, et, de là, aux querelles entre Courbet et le Salon en 1855 et 1851, où, dirais-je, quelque chose comme l'avant-garde débute.

Le « test » effectué par Duchamp — lequel se garde d'en définir très précisément les enjeux — a donc été interprété par Thierry de Duve. En quoi consiste-t-il ? En quoi diffère-t-il d'une « démonstration », comme le pensait Greenberg, ou encore Kosuth ? Quel lien entretient-il avec la chute du système des Beaux-Arts, et la mise à la l'arrêt de la

dialectique de la raison opérée par les phénomènes d'effrangement et les pratiques qui leur ont succédé ? Pour l'auteur, ce qu'entend Duchamp par l'idée d'un *test* correspond à un *message*, dont la teneur est la suivante : il est désormais possible d'être un artiste sans être le praticien d'un art en particulier, il est envisageable de faire de l'art en sortant du critère de la spécificité du médium — constat, on l'a vu, formulé dès 1958 par Allan Kaprow. En d'autres termes, c'est l'obsolescence du système des Beaux-Arts qui est pointée par Duchamp, et plus particulièrement la caducité de sa pièce maîtresse, le jury des Salons — qui, perdant toute autorité, ne peut plus agir en « diviseur » technique du travail et imposer les règles technico-esthétiques que les artistes doivent respecter pour être des peintres ou des sculpteurs légitimes. Le Salon des Indépendants, en supprimant complètement les jurys, portera au vieillissant système des Beaux-Arts un coup de grâce. Il nous faut, en suivant de Duve, remonter en amont de cette avant-dernière décennie du XIX^e siècle pour en comprendre les étapes successives qui ont amené à cette soudaine caducité du système des Beaux-Arts.

2.3.2 De la création de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au Salon des Indépendants. Archéologie de mort du système des Beaux-Arts³⁶⁷

Diverses institutions — Écoles, salons, musées, ateliers — ont opéré progressivement une séparation nette entre la pratique artistique et les autres domaines de la vie. Le système des Beaux-Arts est le descendant direct de l'Académie Royale de peinture et de sculpture créée en 1648 après que certains peintres de la cour de Louis XIV ont signé une pétition, dont le but était qu'ils parvinssent à obtenir le monopole sur l'accès des peintres et des sculpteurs à la profession. Au cours du règne de Louis XIV, la naissance de l'Académie est officialisée — dès 1664 — par Colbert. C'est l'Académie qui est à l'origine de l'institution du Salon, cette pièce du système des Beaux-Arts qui est indéniablement le pendant artistique des instances divisant le travail dans la société aliénée. En effet, l'Académie propose à ses membres d'exposer leurs travaux tous les premiers samedi de chaque mois de juillet, afin que les académiciens puissent voir leur travaux respectifs. Si, dans un premier temps, cette manifestation est destinée à rester privée, elle

³⁶⁷ Nous devons la possibilité de résumer ainsi cette histoire inédite de la modernité et de la connecter à ce qui se joue dans les phénomènes d'effrangement à plusieurs entretiens avec Thierry de Duve qui eurent lieu à Lille entre 2009 et 2011.

ouvre rapidement ses portes au public, pour se tenir dès 1725 sans le Salon carré du Louvre. L'État, à cette époque, a toujours le monopole sur la création artistique, mais le public, éclairé, amateur ou novice — tout le public, en vérité — est amené à prononcer un jugement de goût sur les productions des académiciens. Il y a là une contradiction évidente, et de Duve voit juste quand il nous fait comprendre que cette contradiction précise est l'élément qui va paver la voie à la naissance de l'avant-garde.

Très rapidement, un jury est instauré, lequel a pour fonction de maintenir les exigences de qualité des œuvres proposées par les artistes, forcés dès lors de respecter de très précises règles techniques et esthétiques. 1748 est donc une date importante, car elle voit la naissance de cette instance qui restreindra la pratique des artistes — et divisera techniquement le travail artistique ; selon un modèle strictement identique à celui de la société soumise alors (nous sommes au siècle des Lumières, rappelons-le) à une rationalité croissante. L'instauration du jury a une seconde conséquence, tout aussi cruciale : les artistes sont dès lors doublement exposés à la critique. Leur travaux font l'objet d'un jugement émis par les membres officiels de l'État, mais aussi d'un jugement opéré par un jury populaire, composé des visiteurs de l'exposition. En outre, la presse relaie de plus en plus les opinions alors recueillies lors des Salons. L'histoire du Salon, de ses débuts jusqu'à sa mort dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, sera par conséquent toujours conflictuelle, ponctuée par des moments de remise en question ; ils seront critiqués ; rétablis : autrement dit, on y décèlera souvent cette volonté, de la part des artistes — ou à tout le moins de certains artistes — de faire cesser la domination dont ils font l'objet, et qui les contraint qui plus est rapidement à observer des règles passéistes. Reste à comprendre pourquoi la suspension de la dialectique de la raison que nous avons amenée à la visibilité dans une première partie n'est possible qu'après ces deux siècles de tensions. Il faut pour cela suivre Thierry de Duve dans son histoire de la modernité.

Avant d'être définitivement aboli, le système des Beaux-Arts est mis en danger à de nombreuses reprises, notamment dans les périodes révolutionnaires qui scandent le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle, bien que ces abrogations successives soient toujours de courte durée : les autorités manifestent après chaque période de liberté la volonté de reprendre le pouvoir, et les artistes eux-mêmes, inquiets d'une potentielle décrépitude de leur art, entendent éviter que d'autres artistes, qui auraient été refusés par le jury lorsque que l'autorité de l'État n'est pas mise à mal, ne viennent menacer les standards de qualité

de leur art. On retrouve déjà ce balancement incessant que nous évoquions plus haut — celui qui en vérité scandera toute l'histoire de la modernité — entre des périodes de liberté relative et des moments de soumission à de nouvelles règles rigides. Ainsi, pour cette raison précise, le Salon est supprimé en 1791, puis finalement rouvert à la demande des artistes à l'Assemblée Nationale. Cette date restera comme celle, où, pour la première fois, un moment utopique, quasi-anarchique est repérable dans l'histoire des Salons depuis la création de l'Académie un siècle et demi plus tôt ; un premier pas vers une « dialectique à l'arrêt », terme que nous empruntons à Walter Benjamin. Toutefois, force est de constater que le Salon se déroule alors dans de déplorables conditions ; il est véritablement chaotique ; les experts comme les amateurs s'accordent à dire que le niveau général des œuvres alors exposées est médiocre. Quelques décennies plus tard, lors de la révolution de juillet 1830, cette contestation de l'autorité se joue selon des modalités quelque peu différentes : les artistes unissent leurs voix pour qu'un jury particulier soit mis en place, dont les membres ne sont plus imposés par l'État, mais élus par une assemblée d'artistes à la faveur d'une assemblée générale ; ils insistent en outre pour que cette élection ait lieu à nouveau chaque année. Son rôle est en même temps étendu : il désignerait les enseignants, remettrait prix et récompenses, et jugerait des œuvres présentées en réponse aux concours officiels lancés par l'État. La formulation de ces souhaits laissait présager qu'un nouveau vent de liberté allait souffler dans le système des Beaux-Arts, constituant un pas de plus vers une suspension de la dialectique de la raison — mais la réaction de l'État est à l'extrême opposé des revendications. Les artistes de l'institut se voient conférer les pleins pouvoirs, et *a fortiori* celui de choisir les membres du jury. Une étape est toutefois franchie en 1848, avec l'abdication du roi Louis-Philippe et le rétablissement de la République : à défaut d'un nouveau moment de quasi anarchie et d'utopie, c'est une voie plus démocratique qui s'ouvre, dans la mesure où le jury n'est plus nommé, mais élu. Mais le Salon de 1848 fait écho à celui de 1791 et le résultat n'est pas à la hauteur des espoirs suscités par cette vague démocratique. Cela tient à un fait précis : le jury ne se tint pas alors à son rôle, et toutes les œuvres, y compris les plus médiocres, furent acceptées sans aucune délibération. En 1849, le jury est une nouvelle fois rétabli ; un nouveau rôle lui est confié afin d'éviter les déconvenues de l'épisode précédent : il est composé des artistes eux-mêmes, élus entre eux. Ce Salon, au résultat désastreux, sera rebaptisé « Salon du Choléra ». Cette histoire des Salons officiels est aussi, en parallèle, scandée par un certain nombre de tentatives de mettre en place des salons indépendants, dont le rôle était d'accueillir le nombre extraordinaire d'œuvres rejetées dans les Salons officiels. Dans la presse, certains

commentateurs n'hésitent par ailleurs pas à insister sur l'aspect politique que commençaient à revêtir les Salons, désormais comparables aux élections. Ainsi, la Galerie Lebrun sera utilisée pour mettre en place ce type de salon non-officiel : la presse salue l'initiative, mais la qualité inégale des œuvres qui y sont exposées est également relevée. À titre d'exemple, notons qu'en 1840, Delacroix a failli être refusé par le jury du Salon : de manière tout à fait exceptionnelle, un second vote a été mis en place, dans le but de sauver *La justice de Trajan* qui avait été injustement écartée en premier lieu. La même année, Augustin Challanel propose la création d'un salon qui permettrait aux artistes refusés d'exposer leurs œuvres et de les soumettre aux critiques du public, qu'il soit spécialisé ou non. Mais les artistes, peu convaincus par cette initiative, y adhèrent avec la plus grande réticence, et peu nombreux sont ceux qui accepteront *in fine* d'y prendre part. La critique fait à peine mention de cette manifestation dans la presse, qui passe pour une vulgaire « galerie des refusés », dont la valeur apparaît douteuse à la fois au yeux du public amateur comme sous la plume des critiques.

En 1874, Manet propose quatre toiles au Salon officiel, dont deux feront l'objet d'un refus : *Bal masqué à l'Opéra* ainsi qu' *Hironnelles*. Ces deux dernières sont refusées en raison de leur caractère « trop inachevé. » Mallarmé prend aussitôt la défense de Manet, dans un texte resté célèbre :

L'esprit dans lequel a été conçu un morceau d'art, rétrospectif ou moderne, et sa nature, succulente ou raréfiée, en un mot, tout ce qui touche aux instincts de la foule ou de la personne : c'est au public qui paie en gloire et en billets, à décider si cela vaut son papier et ses paroles. Il est le maître, à ce point, et peut exiger de voir tout ce qu'il y a. [...], le jury n'a autre chose à dire que : ceci est un tableau, ou encore : voilà qui n'est point un tableau. Défense d'en cacher un : dès que certaines tendances, latentes jusqu'alors dans le public ont trouvé, chez un peintre, leur expression artistique, ou leur beauté, il faut que celui-là connaisse celui-ci ; et ne pas présenter l'un à l'autre, est faire d'une maladresse un mensonge et une injustice³⁶⁸.

Mallarmé plaide en faveur d'une limitation stricte du rôle du jury, dont le rôle doit être de statuer si l'œuvre présentée est ou non un tableau : il s'agit donc de se demander s'il y a art, et non d'émettre un jugement sur la qualité de l'œuvre. Le jury, pour Mallarmé, doit se contenter de dire si l'œuvre respecte suffisamment de règles et de conventions pour ne pas être rejetée dans la catégorie du non-art, alors que le public doit émettre un jugement de goût et se prononcer sur la qualité : au premier revient le rôle de définir les

³⁶⁸ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003, p. 414.

conditions minimales pour qu'un tableau (ou une sculpture) puisse être appelés comme tels, au second revient le pouvoir de s'ire s'il s'agit d'un *bon* tableau. En d'autres termes, c'est au spectateur de juger ce qui respecte ou non les conventions essentielles de la peinture, et de les distinguer du reste, ce qui n'est pas art, ce qui fait *non-art*. Pour Thierry de Duve, c'est dans cet ensemble de choses qui ne respectent pas les normes technico-esthétiques de manière suffisante pour être qualifiées d'artistiques, que Duchamp choisira de prélever ses readymade, en étant particulièrement attentif au fait qu'ils ne respectent aucune des normes et des conventions qui puissent les rapprocher de la peinture ou de la sculpture.

En un sens, il nous semble légitime de défendre l'hypothèse selon laquelle la protestation mallarméenne, et la limitation essentielle qu'il pose, restreignant le rôle du jury à un jugement *a minima*, préfigure déjà le déplacement qu'opère Nelson Goodman de la question « qu'est-ce que l'art ? » (et a fortiori « qu'est-ce que le *bon* art ? ») à la question « *Quand* y a-t-il art ? » Question récurrente dans l'histoire de l'art, dont on sait qu'elle se posera notamment dans un ensemble de cas précis — dont Duchamp fait partie. On connaît le célèbre exemple goodmanien du morceau de pierre trouvé ; et la théorie de Goodman ne s'arrête certes pas à la question du prétendu *non finito* manetien : elle prolonge son questionnement jusqu'aux objets qui ne sont ni trouvés, ni même exposés. Les exemples sont nombreux au cours de l'histoire de la modernité et de la postmodernité, et Goodman choisit celui de Rauschenberg, qui proposait de creuser un trou dans Central Park. Son questionnement se prolonge encore : si un caillou exposé dans un musée est incontestablement une œuvre d'art, tous les minéraux ont-ils conséquemment une valeur artistique ? Et si l'on répond par la négative, il est alors légitime de se demander qui décide de ce statut d'œuvre ou de non-œuvre. Est-ce l'artiste lui-même, se demande Goodman, ou bien encore le galeriste, le directeur de musée, le commissaire d'exposition ? Aucune des réponses ne satisfait Goodman, on le sait, non pas parce que la réponse est à chercher ailleurs, mais bien parce que la question posée n'est pas — n'est plus — pertinente. Dans le raisonnement goodmanien en effet, les objets peuvent, selon certains moments, fonctionner ou non comme des œuvres d'art. La question est donc conséquemment déplacée — et c'est sur ce point précis qu'elle semble faire écho à l'exigence mallarméenne envers le jury des Salons (mais pas envers le public, cependant, qui peut encore juger de la qualité des peintures et des sculptures) — vers celle-ci : *quand* un objet fonctionne-t-il comme une œuvre d'art, ou, mieux dit : « quand y a-t-il art ? » Et la réponse est la suivante : un objet

peut, selon les cas, être un symbole, mais il peut aussi, selon d'autres cas, être une œuvre d'art. Il s'agit donc de comprendre comment *fonctionne* une œuvre d'art, et par conséquent comment fonctionne un objet pour devenir une œuvre d'art. Goodman en revient alors à l'exemple de la pierre : laissée au bord de la route, elle est dépourvue de fonction symbolique. En revanche, elle en possède une dès lors qu'elle franchit les portes d'une institution muséale. L'exemple goodmanien semble s'appliquer à des œuvres que nous évoquions plus haut, en mettant l'accent sur le fait que les avant-gardes avaient pris au sérieux la question philistine « est-ce encore de l'art ? », comme le rappelle Adorno : les bruits environnant une plage ne constituent pas une œuvre d'art en l'état ; en revanche, ils *fonctionnent* comme une œuvre d'art dès lors que Luc Ferrari décide de les enregistrer, et de vendre ses disques sur la marché aux côtés de ceux qui sont d'emblée reconnus comme de la musique. De même, la chute de flocons de neige sur le sol ne fait pas œuvre, mais elle fonctionne comme une œuvre d'art lorsque Russel Haswell décide d'en capturer le son selon des modalités particulières ; ils fonctionnent comme n'importe quelle autre *phonographie* : le réel est inscrit sur un support physique et il peut-être restitué quasi indéfiniment. Chez Ferrari et Haswell, le réel nous est livré brut, sans geste compositionnel qui le précède : il devient œuvre dès lors qu'il est capturé, enregistré, reproduit à plusieurs milliers d'exemplaires et vendu comme de la musique « classique », de la même manière que le caillou goodmanien devient œuvre lorsqu'il entre au musée. Pour Goodman, l'objet n'est pas pourvu d'une fonction symbolique en tant que telle — et cela vaut, encore une fois, pour un matin au bord d'une plage ou un flocon venant frapper le sol : mais lorsqu'il entre au musée (ou, dans notre exemple, lorsque le son devient musique par le biais de sa diffusion sous formes de disques), des propriétés singulières se voient exemplifiées : propriétés de formes, de couleurs, mais aussi, dans nos exemples, propriétés sonores. Notre attention est alors dirigée vers ces sons en tant qu'ils sont symboles qui exemplifient. Goodman, on le sait, inverse également l'exemple : une œuvre d'art peut cesser de fonctionner comme telle dès lors qu'on en détourne l'usage. L'exemple est resté célèbre : une peinture de Rembrandt cesse d'être œuvre si elle sert, par exemple, à combler le trou d'une fenêtre cassée. L'œuvre n'est plus œuvre, elle retourne à son statut d'objet — d'objet qui, parmi tant d'autres, peut être utilisé pour boucher une ouverture. Duchamp lui-même prenait déjà cet exemple, en proposant d'utiliser une œuvre, qui, placée horizontalement, servirait de table à repasser. Le raisonnement goodmanien est toutefois plus précis et subtil : en effet, il ne suffit pas à un objet d'avoir des propriétés symboliques pour devenir œuvre d'art — cette fonction symbolique doit en effet être pourvue de caractéristiques

précises. Un objet prélevé dans la nature peut être symbolique sans pour autant faire œuvre. Déplacé dans un musée, une exposition, une galerie, il le devient. Goodman insiste sur le fait qu'il faut se demander quelles caractéristiques précises du symbole doit avoir un objet pour fonctionner comme une œuvre. Il développe alors une théorie précise des symboles qu'il serait inutile d'exposer plus avant dans le cadre de notre travail. Retenons toutefois que les caractéristiques du symbolique prennent chez lui le nom de symptômes : symptômes d'un objet quelconque devenu œuvre d'art. Et notre attention, dans la cas des œuvres, porte sur le symbole lui-même — et non sur ce qu'il représente, ce qui peut être le cas dans le domaine de la science, par exemple. Autrement dit — et il est évident que sur ce point, le raisonnement goodmanien va plus loin que la requête mallarméenne — la question « quand y a-t-il art ? » se pose en terme de fonction symbolique d'un objet. La question qui importe, pour Goodman, n'est plus ontologique : il s'agit, nous dit-il, de déterminer comment l'art *fait*, et non plus comment il *est*. Enfin, cette symbolisation est fluctuante : ce que l'objet symbolise peut varier, ou même disparaître.

Le jugement de goût, que Mallarmé reprochait au jury de 1874 d'émettre alors qu'il attend de lui qu'il se contente de statuer sur ce qui respecte ou non les limites de l'œuvre d'art, devient tout simplement caduc pour Goodman. Les questions relatives au goût, aux critères de beauté, que Mallarmé souhaitait laisser au public, spécialiste ou non, sont chez Goodman reléguées au second plan. Elle sont secondaires, et interviennent quoiqu'il arrive après les éléments que nous venons d'évoquer, qu'il nomme « symptômes de l'esthétique » — symptômes qui permettent de tracer une frontière entre ce qui est esthétique et ce qui ne l'est pas :

La distinction que je fais ici entre l'esthétique et le non-esthétique est indépendante de toute considération de valeur esthétique. Il en va nécessairement ainsi. Une exécution abominable de la Symphonie londonienne est aussi esthétique qu'une exécution superbe ; et l'Érection de la Croix de Piero n'est pas plus esthétique mais seulement meilleure que celle d'un barbouilleur. Les symptômes de l'esthétique ne sont pas une marque de mérite ; une caractérisation de l'esthétique ne requiert ni ne fournit une définition de l'excellence esthétique³⁶⁹.

Ce faisant, Goodman distingue deux notions entre lesquelles on tend souvent à placer un signe d'égalité, ou à tout le moins que l'on rapproche l'une de l'autre : l'artistique

³⁶⁹ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, trad. de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, pp. 297-298.

et l'esthétique. L'essentiel, pour Goodman, n'est donc pas qu'une œuvre réponde à des critères de beauté — ni même, de manière plus générale, qu'elle soit réussie — mais bien qu'elle fonctionne, écrit-il, esthétiquement. C'est clairement l'enjeu que pose le texte de Goodman « Quand y a-t-il art ?³⁷⁰ » : il y a art quand un objet fonctionne symboliquement comme une œuvre d'art. En d'autres termes, un objet ne fonctionne pas comme une œuvre d'art en l'état, sa fonction d'œuvre d'art est dépendante d'un contexte. En ce sens, il semble légitime, par parenthèse, de se demander si *Fountain* de Duchamp fonctionne comme une œuvre d'art au sens goodmanien : car l'urinoir duchampien, selon nous, *n'exemplifie pas*, il n'exemplifie pas au sens goodmanien des textures, des formes ou des couleurs. Déplacer cet objet non pas dans un musée, comme il est souvent dit (Beuys fait cette erreur commune, comme l'a relevé de Duve) mais bien de la présenter au jury de la *Society of Independent Artists* n'a pas pour conséquence de faire porter notre attention sur les catégories que cite Goodman. Il a au contraire été choisi par Duchamp en raison de son absence totale de critères esthétiques, parce qu'il n'était pas, pour ainsi dire, un candidat à l'exemplification goodmanienne.

Mais avant cette date correspondant à la protestation mallarméenne, rappelle de Duve, s'était déjà tenu un Salon aux conséquences plus importantes encore pour l'histoire de la modernité : le Salon de 1863. Ce dernier a un statut tout à fait singulier dans l'histoire des Salons officiels et des manifestations qui se tinrent en marge de ceux-ci. En effet, ce Salon des Refusés, qui expose les artistes évincés du Salon Officiel s'ouvre sous l'égide de l'Empereur : les protestations des artistes s'étant vu refuser l'accès au Salon officiel de 1863 étaient en effet remontées jusque Napoléon III, qui prit la décision de conférer une forme de légitimité à cette manifestation officieuse. Comme la plupart des expositions de ce type, qui ont scandé l'histoire de l'art pendant le siècle qui a précédé, celle-ci est jugée relativement médiocre — mais l'on sait que son impact sera considérable. La protestation mallarméenne, une décennie plus tard, constitue un pas de plus vers l'obsolescence du système des Beaux-Arts. L'année 1874 correspond par ailleurs à l'exposition des Impressionnistes chez Nadar et, à nouveau, diverses alternatives sont proposées aux artistes qui, d'emblée, sont réticents à l'idée de présenter leurs œuvres au Salon officiel. Les voix qui s'élèvent contre le jury du Salon sont de plus en plus nombreuses ; elles pointent

³⁷⁰ Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? », in *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, pp. 199 à 211.

sa conception passéiste de l'art, ses points de vue de plus en plus rigoristes, son glissement vers un académisme toujours plus marqué. À tel point que le dernier Salon qui se tint sous l'autorité de l'Académie des Beaux-Arts est un véritable échec. Dès 1884, les artistes exclus du Salon officiel décident de monter leur propre exposition, le Salon des Indépendants, ainsi que de créer dans la foulée la Société des Artistes Indépendants. La grande nouveauté réside dans le fait que tout le monde peut la rejoindre sans avoir à passer l'épreuve d'un jury qui statuerait sur le respect des normes technico-esthétiques des œuvres que les uns et les autres décident de présenter. On sait qu'Adorno et Greenberg ont tous deux saisi que le rôle de l'avant-garde devait être de sauvegarder les normes de la tradition, ou, mieux dit, du meilleur de celle-ci.

C'est justement à ce moment précis, semble-t-il, que l'avant-garde s'impose comme un solide vecteur de sauvegarde de normes qui, eu égard aux conceptions académiques et réactionnaires de l'Académie, semblent véritablement menacées ; c'est à ce moment précis que le système des Beaux-Arts s'effondre, et, avec lui une forme d'instance divisant techniquement le travail artistique. C'est ainsi tout le pendant artistique de la division du travail dans la société aliénée qui est mis à mal, puisque plus aucun jury ne peut accorder ou non le statut d'artiste aux individus manifestant la volonté d'exposer leurs productions artistiques. Pour Thierry de Duve, lorsque Mallarmé évoque la possibilité d'un « tout ou rien », (« ceci est un tableau, ou encore : voici qui n'est point un tableau), il opère une véritable coupure entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas ; en d'autres termes entre l'art et le non-art. On passe alors d'une échelle du *continu* (le critère de qualité, que Greenberg semble remettre au travail quelques décennies plus tard, permet de juger des œuvres : elles sont plus ou moins bonnes. De même, Adorno reste dans une échelle du continu, puisque son esthétique vise à mettre en place les conditions d'une analyse immanente dont le rôle est de juger de la qualité du geste poïétique) à une échelle du *discontinu* : l'objet exposé est ou non une peinture ou une sculpture, il est ou n'est pas une œuvre d'art — le jury en décide certes encore, mais le jugement de goût est désormais émis par le public. Si le jury décide que le travail présenté n'est pas un tableau ou n'est pas une sculpture, il décide alors implicitement qu'il n'est pas art : qu'il est conséquemment non-art. Si l'on adhère à la construction historiographique de Thierry de Duve, on peut donc précisément dater la naissance de cette catégorie esthétique qu'est le non-art : elle naquit en 1863, lorsque le jury refuse deux des quatre toiles de Manet présentées au Salon. Et non avec les expérimentations des avant-gardes du siècle suivant, et encore moins avec le test

duchampien opéré en 1917. Et avec la naissance de cette catégorie, la dissolution des genres et la volonté de s'opposer à une division du travail artistique semblent comparables à des graines plantées dès le début de la modernité — qui, pour ainsi dire, germeront un siècle plus tard.

Nous l'avons vu, les exemples de salons officieux ne manquent pas, et il serait sûrement inutile d'en faire la liste exhaustive. Mais il convient d'insister sur le fait que le Salon de 1863 reçoit l'approbation des plus hautes autorités de l'État — de Napoléon lui-même. Qu'est-ce-à dire ? Les travaux présentés au Salon des Refusés ne peuvent, parce qu'ils ont été rejetés par le jury, être considérés comme de l'art. Il déchoient d'emblée, pour ainsi dire, en non-art. Il n'en demeure pas moins que ce Salon tire une forme de légitimité paradoxale en ce sens qu'il a reçu l'autorisation officielle de l'Empire, légitimée, théorisée plus tard par la catégorie du non-art. Pour le dire avec de Duve, c'est à ce moment que le *spécifique* — la peinture — est remplacée par le *générique* — terme qu'emploie déjà Donald Judd, et qu'on retrouve dans la formule greenbergienne d'*art in general*. On le voit, Marcel Duchamp ne peut donc aucunement être tenu pour responsable de cette caducité du système des Beaux-Arts, ni des conséquences qui en découlent : cette forme de liberté quasi-anarchique qui est celle des pratiques qui semblent suspendre la dialectique de la raison — ou, si l'on se range du côté des critiques et théoriciens qui croient percevoir dans ces phénomènes une menace, Duchamp ne peut être à l'origine de cette « confusion » que déplore Greenberg, de cette « théâtralité » évoquée par Fried, ou encore du constat rosenbergien d'une « dé-définition » de l'art : ces phénomènes eurent en effet lieu cinq décennies avant que Duchamp ne procède à ce qu'il nomme lui-même un test.

C'est en fait parmi un ensemble d'objets appartenant au non-art que Duchamp décide de prélever *Fountain*, l'objet de son test de 1917. Pour de Duve, le génie du geste duchampien tient au fait que son auteur a parfaitement compris que l'urinoir était déjà un potentiel candidat au non-art avant même qu'il ne le choisisse : du non art au même titre que les œuvres rejetées par les jurés du Salon — au même titre, donc, que le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, ou encore qu'*Hirondelles* et *Bal masqué à l'Opéra* ; toiles auxquelles le jury avaient refusé le statut de peinture, et conséquemment, d'art. Autrement dit, l'urinoir, dénué de toute qualité esthétique particulière, se retrouve subsumé dans la même catégorie conceptuelle que des objets qui, bien que pourvus d'indéniables qualités esthétiques, le sont insuffisamment pour être reconnus comme des œuvres d'art à part entière. En d'autres

termes, des objets auxquels on nie — à raison — toute qualité esthétique, se retrouvent aux côtés de tableaux auxquels on *dénie* — à tort, cette fois — lesdites qualités. Pour de Duve, le nouveau paradigme dont le Salon des refusés est à l'origine n'est donc pas structuré sur le mode de la négation, mais bien sur celui de la *dénégation*. L'art de Manet respecte bien entendu un grand nombre de règles qui font qu'une peinture en est bien une, mais elle en transgresse en revanche un nombre trop important pour le jury du Salon — règles essentielles : absence de *non-finito*, respect des règles académiques de composition, règles relatives à la touche, etc. Michael Fried rappelle que les capacités picturales de Manet — notamment pour certaines parties de la toile — furent à l'époque unanimement reconnues, y compris par ceux qui, une décennie auparavant, étaient les contempteurs de Courbet, bien qu'ils refusèrent en même temps que le tableau, dans son aspect définitif, puisse être légitimement nommé « tableau ». Autrement dit, c'est l'essence même de la peinture que menacent les toiles dont on refusa l'accès au Salon.

Selon de Duve, pour qu'on puisse qualifier *Fountain* d'œuvre d'art, il faut préalablement avoir saisi que cet objet ordinaire, choisi parce qu'il est totalement dépourvu de qualités esthétiques, a été prélevé d'une catégorie où les œuvres manétiennes citées précédemment se trouvaient déjà : œuvres auxquelles on n'avait pas nié, mais bien *dénié* l'accession au statut d'œuvre d'art. Mais il faut — pour comprendre selon quelles modalités la mort du système des Beaux-Arts a pu, près d'un siècle plus tard, conduire à ce que nous avons nommé une *dialectique à l'arrêt* — amener à la visibilité les étapes qui suivirent la création du Salon des Indépendants en 1884.

Il est en effet inconcevable que le test duchampien fonctionne dans le cadre d'un salon pourvu d'un jury, puisque ce jury lui nierait — à raison — d'emblée le statut d'œuvre d'art. Il est même impossible qu'il puisse fonctionner dans un salon dont le rôle du jury serait celui que lui réclamait Mallarmé en 1874 — jury qui se contente d'opérer une distinction entre ce qui est art et ne l'est pas, et laisse l'appréciation des qualités esthétiques au public, éclairé ou non. En d'autres termes, il est nécessaire, pour que le geste duchampien ait une chance de transmettre le message qui est le sien, que le rôle qui autrefois incombait au jury soit désormais tenu par le public. Et ce fut le cas avec la création des Artistes Indépendants en 1884, dont la devise « Ni récompense, ni jury », accorde désormais au public le rôle que Mallarmé entendait donner dix ans plus tôt aux jurés. Il se trouve, comme Duchamp le rappelle lui-même dans le documentaire réalisé par

Jean-Marie Drot, que l'artiste s'exile à New York en 1915, où il est élu membre fondateur de la *Society of Independent Artists* et responsable du comité d'accrochage — à la faveur de la réputation qu'il avait acquise en Europe à l'Armory Show, où était présenté son *Nu descendant l'escalier*. C'est dans ce cadre tout à fait singulier que Duchamp peut procéder à son test et exposer — ou à tout le moins tenter d'exposer *Fountain*. Et lorsqu'il fait ce choix, il devient d'emblée ce que Greenberg appellera quelques décennies plus tard, un « artiste en général » : il signale la caducité du système des Beaux-Arts, déjà mis à mal par le Salon de 1884. Il se contente donc d'être le *messenger* de cette obsolescence, comme le rappelle de Duve à Greenberg lui-même lors d'une conférence retranscrite dans *Clement Greenberg entre les lignes*. Et c'est bien sur ce point précis que les défenseurs et les contempteurs de Duchamp mêlés — Greenberg, Beuys, Kosuth, Ben, Filliou — commettent une erreur théorique de taille. C'est ce moment précis de l'histoire de l'art qui est qualifié de « passage du spécifique au générique. »

Reste un point à éclaircir : pourquoi ce simple message semble-t-il n'avoir aucun impact à l'époque où il a été émis ? Pourquoi seuls les artistes et les critiques des années soixante semble en accuser réception ? Probablement parce que l'œuvre duchampienne, explique de Duve, n'a trouvé une véritable visibilité qu'à la rétrospective Duchamp qui s'est tenue en 1963, lorsqu'un jeune galeriste décida de réunir l'ensemble des œuvres de l'artiste ; exposition à laquelle assisteront toute une générations d'artistes, épigones plus ou moins légitimes de Duchamp — et davantage encore l'année suivante, lorsqu'un autre jeune galeriste décida de faire des copies de l'ensemble des ready-made duchampiens. Ce n'est donc que huit décennies après que le système des Beaux-Arts a été mis à mal, que, grâce à Duchamp, l'on prend pleinement conscience de sa caducité — rétrospectivement. Le test duchampien n'a donc rien révélé à l'heure de sa création, et il semble avoir traversé toute la modernité sans être décrypté — pour ne l'être, bien maladroitement souvent, qu'à l'aube des années soixante.

Dans un article plus récent, intitulé « Joseph Beuys et le passé allemand (hypothèse)³⁷¹ », ainsi que dans une conférence qui s'est tenue à l'Université Columbia en

³⁷¹ Thierry de Duve « Joseph Beuys et le passé allemand (hypothèse) », disponible sur http://documents.univlille3.fr/files/espaces/pers/19/P2119/public/Formation/Etudes_cas%20_4.pdf

2011³⁷², de Duve propose un résumé qui précise en même temps les thèses évoquées dès « Le monochrome et la toile vierge ». Il écrit :

En 1917, il [Duchamp] glissa une peau de banane en forme d'urinoir sous les pieds du comité d'accrochage de la première exposition de la New York Society of Independent Artists, et en 1964, un galeriste milanais nommé Arturo Schwarz en fit pieusement la réplique. De toute évidence, un message a été mis à la poste dans les années dix par Marcel Duchamp, et dans des années soixante c'est le monde de l'art tout entier qui décrypte le message ainsi : depuis Duchamp on peut mettre n'importe quoi dans cette boîte. (Ben) Et le traduit ainsi :

« Obviously it is no longer important who is or is not a good artist; the only sensible question is: why isn't everybody an artist » *Jack Burnham.*

À la question de Burnham, Robert Filliou, de concert avec Ben et les autres artistes Fluxus, réplique avec enthousiasme, en français : « Oui, oui, voilà, oui! Tout le monde sera un artiste », et Joseph Beuys, en allemand : « Jeder Mensch ist ein Künstler. » Pourtant, on ne peut pas dire que Beuys accuse réception du message de Duchamp avec le même enthousiasme ludique que ses comparses de Fluxus. Sous le titre de Fluxus Object, il produit une chose qui ne trouve pas aisément sa place dans la boîte de Ben, d'abord parce qu'elle est elle-même une boîte, ensuite parce qu'elle montre un ou deux objets qui n'ont pas l'air du tout de vouloir y entrer. Beuys avait un contentieux avec Duchamp. En 1964, l'année même des répliques de Schwarz, il fit une performance au cours de laquelle il écrivit sur un grand écriteau : « Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet » (Le silence de Marcel Duchamp est surestimé). Et dans des interviews plus tardives, il déclara ceci :

Je suis critique à son égard parce qu'au moment même où il aurait pu développer une théorie sur la base du travail qu'il a accompli, il s'est tu. C'est moi qui, aujourd'hui, développe la théorie qu'il aurait pu développer. Il a fait rentrer cet [urinoir] au musée et remarqua que son transport d'un lieu à un autre en fit de l'art. Mais il n'en a pas tiré la conclusion limpide et très simple que tout homme est un artiste³⁷³.

Beuys, poursuit l'auteur, commet ainsi une double erreur évidente dans le décryptage du geste duchampien. En effet, nous avons vu que Duchamp, lorsqu'il répond aux questions de Jean-Marie Drot, évoque le refus catégorique de *Fountain* : non seulement Duchamp n'a jamais cherché à faire entrer son œuvre dans un musée, mais encore a-t-il essuyé un refus de la part d'un jury qui n'était censé exclure que les œuvres au caractère pornographique. Enfin, la dernière erreur que commentent la plupart des artistes et des commentateurs de Duchamp tient au fait qu'ils inversent le sens de son message. Il est historiquement faux qu'à un moment donné de l'histoire, il ait été possible de faire de l'art sans respecter les règles techniques et esthétiques des arts, et que la conséquence ait

³⁷² Thierry de Duve, « Joseph Beuys and the German Past, Tentatively », *a Bettman Lecture*, Columbia University in the City of New York, 14 février 2011.

³⁷³ Thierry de Duve « Joseph Beuys et le passé allemand (hypothèse) », *op. cit.*, pp. 150-151.

été que tout le monde ait alors pu acquérir le statut d'artiste. En revanche, l'inverse est vrai : à partir du moment où il suffit de payer pour participer à un Salon dépourvu de jury, tout le monde peut prétendre au statut d'artiste, et conséquemment faire de l'art qui ne respecte plus les normes technico-esthétiques des différents arts.

Sur ce point précis, cette construction historiographique nous permet donc, on l'a vu, de connecter le sous-texte de la lecture adornienne des phénomènes d'effrangement — qu'il faut comprendre, rappelons-le, comme traversée par ses conceptions philosophiques héritées de la *Dialectique de la Raison* — avec l'histoire de la naissance des avant-gardes. Il apparaît ainsi de manière limpide que le désir — conscient ou non — de suspendre la dialectique de la raison et la domination de l'homme sur l'homme, dans les années soixante, trouve ses origines dans la naissance des avant-gardes, en ce sens qu'elles se sont opposées au jurys des Salons officiels qui divisaient l'art en arts, métiers, techniques, selon des normes qui apparaissaient par ailleurs de plus en plus passéistes.

2.3.3 L'effrangement des arts, un phénomène repérable dans les années 1910 ?

L'histoire de la modernité, et même des décennies qui en ont précédé sa naissance en 1863, est donc scandée par des périodes de relative liberté, au sein desquelles les critiques formulées à l'égard des jurys se font de plus en plus virulentes. Du strict point de vue de la pratique artistique cependant, il faut attendre les années soixante pour que ce que nous avons nommé la *dissolution* des genres n'aboutisse à une complète dislocation des frontières qui les délimitent et que les artistes sortent complètement — selon des modalités différentes — du modernisme tel qu'il pouvait être défini depuis 1863.

Il est cependant possible, aux sein des œuvres modernistes, de déceler certaines tentatives de sortir du cadre strict des matériaux artistiques, dont on trouvera des échos amplifiés dans les années soixante. Dans un récent ouvrage intitulé *La peinture en visite, les constructions cubistes de Picasso*³⁷⁴, Ileana Parvu amène à la visibilité un parallèle entre les constructions cubistes de Picasso et les objets juddiens que nous évoquions précédemment. Si l'auteur ne fait aucun lien entre la dissolution des genres et un moment de suspension de

³⁷⁴ Ileana Parvu, *La peinture en visite, les constructions cubistes de Picasso*, Bern ; Berlin ; Bruxelles, P. Lang, 2007.

la dialectique de la raison, elle évoque le phénomène qui a été l'objet du présent travail en utilisant la métaphore de l'explosion :

Tout commencerait dans une salle de musée où règne l'ordre. Des tableaux seraient accrochés aux murs ; un peu plus loin, vers le centre de la pièce, seraient disposées des sculptures, des bustes ou des statues. Soudain, une explosion se produirait. Tableaux et sculptures ne seraient pas les seuls à voler en éclat. La déflagration ferait également sauter les murs du musée. Une bonne partie de l'art du XX^e siècle revendiquerait une telle action capable de pulvériser les formes artistiques établies et les barrières destinées à couper les œuvres du monde extérieur. L'image d'une explosion rend peut-être au mieux le désordre introduit dans l'art contemporain dans les anciennes classifications³⁷⁵.

Notons que si l'auteur, comme nous l'avons fait, souligne la caducité des arts *spécifiques* à la fin des années soixante, elle amène cependant à la visibilité que, dans les années quatre-vingt, certaines pratiques vont tenter démentir ce grand constat d'un changement paradigmatique. Ces années voient en effet le retour de pratiques spécifiquement picturales ou sculpturales d'une part, d'autre part, des arts comme la performance ou l'installation sont désormais historiques ; les artistes qui les ont pratiquées ont créé des formes qui fonctionnent, selon de nouvelles modalités, comme de nouveaux genres artistiques pourvues de règles techniques et esthétiques. L'une des hypothèses de l'auteur permet d'apporter des précisions relatives à la généalogie de la dissolution des arts que nous avons essayé de construire précédemment — en en précisant les conséquences socio-politiques à l'aune d'une relecture de la *Dialectique de la Raison*. L'auteur a selon nous raison d'expliquer que dans les années dix, la caducité du système des Beaux-Arts n'était pas aussi visible que dans les années soixante — voire qu'elle n'avait absolument pas été assimilée, si l'on suit l'histoire de la modernité telle que la construit de Duve — et sur laquelle Parvu s'adosse également. Pour autant, ajoute-elle (l'auteur se concentre essentiellement sur les catégories de la peinture et de la sculpture, sans faire état d'une dissolution plus générale qui touche tous les arts), certaines œuvres des années dix semblent d'ores et déjà procéder à une déconstruction des frontières qui séparent les arts, ainsi que celles qui posent une barrière entre l'art et le non-art. Toutefois, même si elle relèvent généralement d'une forme d'*art in general*, elles tendent à être classées dans des catégories qui existeront tant que la caducité du système des Beaux-Arts n'aura pas été comprise — à l'aune du geste duchampien. Elle écrit :

Dans les années soixante, l'art plastique rejette l'enfermement dans les formes que la peinture et la sculpture mettent à sa disposition pour s'approprier d'autres supports d'intervention [...]. En

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

agissant à partir des frontières, [...] ces mouvements se rapprochent de ceux des années dix. En 1914, l'essoufflement de la peinture et de la sculpture était peut-être moins perceptible qu'en 1960, dans la mesure où nombre de pratiques inclassables pouvaient encore être assimilées (à tort) à des pratiques établies — ainsi, les constructions de Tatline furent appelées des « reliefs ». De même que les travaux des années soixante, ceux des premières décennies du XX^e siècle se seront pourtant employées à démonter les catégories existantes par le moyen de la transgression des limites [...] mais considérer que l'art contemporain met en pièces une structure qui assurait, depuis la Renaissance, le classement de l'ensemble de la production artistique serait par trop simplificateur³⁷⁶.

L'auteur explique — a raison, selon nous — que le système des Beaux-Arts (ou plutôt, devrait-on dire, ses vestiges qui demeurent suffisamment solides après 1884) constitue une structure suffisamment souple pour continuer d'accueillir des formes artistiques en mutation, sans qu'elles ne parviennent à provoquer l'effondrement complet du système des Beaux-Arts. En s'adossant à Adorno et à ses propos relatifs à l'effondrement de la *mimèsis* pour expliquer l'effrangement des arts, ainsi qu'à de Duve relativement à la question de l'art en général, il nous semble toutefois que l'auteur commet une erreur en expliquant que Judd et tous les artistes concernés par la catégorie des *Specific Objects* comprirent que leurs travaux devaient être de l'art avant même d'être sculpture ou peinture. Car, en effet, Judd entend bien produire des œuvres, qui, bien qu'elles sortent du modernisme greenbergien par une syntaxe spatiale, s'inscrivent toutefois, par le biais d'une opération disjonctive, dans un genre qui ait encore sa légitimité, qui soit spécifique — contrairement à Kaprow, qui glisse d'emblée dans l'art en général. En revanche, Parvu attire notre attention sur un phénomène tout à fait intéressant, à savoir l'examen auquel a procédé Rosalind Krauss, examen relatif à des pratiques qui luttent pour ne pas sombrer dans l'art en général : Broodthaers, Kentridge, Coleman. L'entreprise kraussienne, évoquée dans l'introduction du présent travail, consiste donc à donner une nouvelle définition du médium et à plaider pour un recours à celui-ci afin de pallier la confusion qui semble régner dans l'art contemporain. Parvu le souligne : Krauss réintroduit la notion de spécificité et de médium avec la plus grande prudence qui soit :

A partir des années soixante, employer le terme « médium » revient en effet à invoquer Greenberg. Seul un malentendu peut cependant, selon Krauss, expliquer que l'on impute au critique d'art l'atrophie du sens des deux mots. On assimile la spécificité à une caractéristique physique (la planéité) coïncidant avec un objet matériel. Cette notion est donc généralement comprise comme un processus d'objectivation ou de réification qui doit aboutir à la réduction du médium à ses propriétés physiques manifestes, tandis que le second terme est devenu le synonyme

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 12.

du support vierge. Rompant avec l'usage consacré de ce mot, Krauss propose de le redéfinir ainsi : le médium constitue une structure apte à assurer un support et génératrice d'un ensemble de conventions dont quelques-unes deviennent totalement spécifiques en faisant du médium lui-même leur propre sujet³⁷⁷.

Parvu insiste sur le fait que les années dix sont marquées par de multiples tentatives de transgression des frontières artistiques, notamment avec la peinture qui tend déjà, cinquante ans avant Judd, à s'orienter vers la tridimensionnalité sans respecter les limites d'un genre spécifique ; Gauguin, Matisse, Picasso sont en effet les auteurs de travaux de ce type. Elle ajoute que

Cette charge transgressive échappe à la structure d'autres peintres : ceux qui, avant eux, se sont tournés vers l'art tridimensionnel en ont respecté les exigences propres ; la démarche de ceux qui, après eux, considèrent la sculpture comme un domaine encore capable d'accueillir leurs œuvres s'apparente davantage à un retour nostalgique au médium qu'à une tentative de démontage des anciennes normes³⁷⁸.

Pour Parvu, l'incursion des artistes comme Gauguin, Picasso ou Matisse dans la sculpture annonce l'épuisement du système des Beaux-Arts. Il faudrait toutefois nuancer, car, à l'aube des années dix, le système des Beaux-Arts est déjà mort et enterré depuis trois décennies. Cette incursion annonce plutôt, selon nous, la prise de conscience partielle que ce système est devenu caduc — conscience pleinement acquise dès lors que le message duchampien sera, sinon correctement décrypté, à tout le moins reçu. Toutefois, les propos de l'auteur eu égard au constat établi par Kahnweiler — le marchand de Picasso — apparaissent particulièrement pertinents. Celui-ci semblait en effet par trop conscient que les expérimentations de Picasso dépassaient le cadre de la peinture et bouleversaient les catégories traditionnelles, à tel point qu'il évita soigneusement de les ranger dans des catégories déjà existantes. Mais, précise Parvu, « quand il écrit qu'elles résultent de l'association de la peinture et de la sculpture, il leur assigne néanmoins une place — aussi atypique soit-elle — dans le système des Beaux-Arts³⁷⁹ », dont il n'a pas pris conscience de l'obsolescence, comme l'ensemble de ses contemporains, peut-on ajouter. Selon l'auteur, les constructions cubistes de Picasso « mettent en lumière l'impureté foncière du genre³⁸⁰ » sans toutefois s'inscrire quelque part entre le domaine du pictural et celui du sculptural :

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

elles procèdent déjà, bien avant Judd, et selon des modalités identiques à celles adoptées par l'artiste, d'un double refus — celui de s'inscrire dans le vieux système des Beaux-Arts, mais aussi celui de glisser vers l'art en général, en continuant, comme le fera Judd avec les Objets Spécifiques, à œuvrer dans un art qui cultive une forme de spécificité tout à fait singulière.

Nous évoquions, dans un précédent chapitre du présent travail, la question de l'antagonisme entre les œuvres des années soixante et le public, effrayé par tout ce qui ne s'en tient pas à des frontières clairement définies — victimes de « la peur du mêlé », pour le dire à nouveau avec Adorno. Parvu a fait état, dans son ouvrage, de la réception des œuvres picassiennes dans les années dix. On devine assez aisément qu'elles furent mal reçues, incomprises, à l'origine du rejet du public comme purent l'être les œuvres de l'art contemporain. Selon l'auteur, Picasso fabriqua dans un premier temps ses objets dans la plus grande discrétion, et seuls quelques proches furent au courant de son travail sur une forme d'art tout à fait inédite, préfigurant les pratiques des années soixante. En 1912 et 1913, nous apprend Parvu, Picasso ouvre les portes de son atelier, mais il autorise également la reproduction de ces œuvres nouvelles dans *Les Soirées de Paris*, revue dirigée par Guillaume Apollinaire. Là encore, la réaction du public semble prévisible : véritablement choqués par ces œuvres n'entrant plus dans le cadre d'un médium défini, la majorité des abonnés à la revue auraient, en guise de protestation, résilié leur abonnement. Cette anecdote illustre clairement la situation des années dix — et semble faire écho au refus de *Fountain* par la *Society of Independent Artists* quelques années plus tard tout en confirmant la théorie de duvienne : bien que l'absence de jury au Salon de 1884 signe pour toujours la fin du système des Beaux-Arts, les modernes n'en prirent conscience que bien plus tard. Le rejet des constructions de Picasso par le public poussa l'artiste à travailler sur ce type d'œuvre en secret, et, comme le rappelle Parvu, un texte de Kahnweiler datant de 1948 atteste que lui-même ne savait rien du travail de Picasso dans la tridimensionnalité à cette époque. Et ce n'est pas un hasard s'il faut attendre 1966, pour que Picasso, sur une proposition de Jean Leymarie, accepte enfin de montrer ses constructions cubistes à un large public dans une exposition au Petit Palais : on est désormais à une époque où, bien que les réactions vis-à-vis d'un passage à l'art en général aillent d'un extrême à l'autre, la mort du système des Beaux-Arts est enfin assimilée. Enfin, il convient de souligner avec Ileana Parvu : les constructions cubistes de Picasso procèdent de la même manière que les

œuvres de Judd, mais aussi de Newman et de Kaprow, en cela qu'elles ne cessent de s'adosser à des questions qui sont héritées du médium pictural :

Elles portent en effet, dans la troisième dimension, des dispositions propres à la peinture. Un antagonisme est à chercher ailleurs : la construction en tant que notion s'oppose à l'assemblage, tel que les surréalistes l'ont pratiqué. Malgré l'emploi de matériaux provenant d'origines très diverses, Picasso n'a pas cherché à produire un effet de discordance. Il a fondu ensemble ces éléments disparates qui finissent par constituer un tout. Si l'on peut continuer d'appeler ses œuvres des « constructions », c'est dans la mesure où elles donnent accès au processus de mise en forme d'un questionnement. Elles construisent un problème — qui, à chaque fois avec des moyens renouvelés, est celui de la peinture³⁸¹.

Aussi, l'histoire de la dissolution des arts semble être, de ses origines jusqu'à son aboutissement, marqué par l'omniprésence de la peinture : c'est par le biais du pictural que l'avant-garde naît, en France, dans les années 1850-1860, c'est à travers elle que se joue le rejet de l'autorité des jurys tout au long du XIX^e siècle, c'est encore avec elle que naît la catégorie du non-art lors du refus des toiles de Manet. Pour autant, les artistes qui chercheront à sortir du modernisme continueront, on l'a vu, à s'adosser à elle, à puiser des questionnements dans le médium même du pictural quand bien même ils feront le constat unanime qu'elle est arrivée à une impasse. L'histoire de la dissolution des genres artistiques se superpose à celle de la peinture, car c'est bien avec elle qu'on passe du spécifique au générique dans les années soixante : la peinture contenait bien en germe, dès 1863, les éléments qui devaient amener à l'*art in general* et à l'avènement de la postmodernité, puis à ce que l'on pourrait appeler une post-transdisciplinarité dès lors que *happening* ou installations deviennent des formes historiques.

Reste à étudier, dans une dernière partie, dans quelle mesure les théories de Greenberg mais aussi — et surtout — celles d'Adorno demeurent pertinentes pour évaluer les œuvres de l'art contemporain et actuel.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

3^{ème} Partie – Autonomie de l'art et primat de l'objet

Chapitre 1 — Analyse immanente à l'ère de l'*Art in General*

3.1.1 Connecter la pensée adornienne aux enjeux sociaux et esthétiques actuels ?

Comme le notait déjà Marc Jimenez Dans *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*³⁸², s'immerger dans l'analyse des textes d'Adorno — et *a fortiori*, pourrait-on ajouter, pour tenter de reposer à nouveaux frais le passage de la modernité à la postmodernité — peut paraître relever d'une attitude anachronique, dont la visée serait d'assurer une cohérence systématique, philosophique, à une conception de l'art et de la modernité élitiste et passéiste. Nombre sont les auteurs qui ont rejeté l'œuvre adornienne, ou à tout le moins l'arrière-plan négatif de son esthétique, renvoyée au rang de théorie de l'art spéculative qui ne peut plus être connectée aux productions artistiques postérieures aux années 1960. Comme l'a noté à plusieurs reprises Jimenez, un certain nombre d'auteurs prétendent l'avoir dépassée, voire n'y font jamais allusion. C'est le cas d'Arthur Danto — certes issu d'une tradition philosophique distincte — dont a pourtant vu qu'il avait commenté les phénomènes d'effrangement à la même époque qu'Adorno. Les contradictions de l'œuvre du philosophe conduisent souvent à poser sur elle un jugement définitif, en tant qu'elle serait par conséquent aporétique, inintelligible, et par trop négative pour qu'on s'y adosse afin d'analyser les œuvres de l'art contemporain et actuel. Pour autant, on l'a vu, lesdites contradictions apparentes sont bien plus souvent des ajustements, des glissements ; autrement dit elles sont issues d'une volonté d'adapter la pensée à son objet : objet qui est en radicale mutation dès la fin des années cinquante. Il faut rappeler, avec Jean Lauxerois, que la pensée tardive d'Adorno s'est ouverte à de nouveaux enjeux : en témoignent sa conception des phénomènes d'effrangement, défendus en tant qu'ils permettent aux genres de se (re)définir dialectiquement, ou l'abandon du progrès du matériau comme critère évaluatif. À ce titre, un ouvrage adornien récemment traduit en langue française illustre parfaitement ce qu'on pourrait appeler quelque peu abruptement « la seconde esthétique d'Adorno » : *Beaux Passages*³⁸³, ouvrage dans lequel Adorno se penche sur des problématiques qui lui sont contemporaines : la question de l'enregistrement, du disque, de la radio, du rapport qu'entretiennent musique et cinéma. On y trouve même d'étonnants

³⁸² Marc Jimenez, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.

³⁸³ Theodor W. Adorno, *Beaux Passages*, trad. de l'allemand par Jean Lauxerois, Paris, Payot, 2013.

parti-pris : le philosophe, qui a toujours défendu l'unité de l'œuvre et la nécessité d'un rapport entre le tout et les parties de celle-ci, y évoque la possibilité que certaines parties des pièces musicales analysées, isolées de leur tout, abordées en tant que parties singulières, puissent constituer de *beaux passages*, indépendamment de la structure générale de l'œuvre et des procédés compositionnels au travail dans la pièce dont elles sont issues.

L'enjeu n'est certes pas de nier que la *Théorie esthétique* ne contient aucune contradiction, ni que *L'art et les arts* n'est pas un texte abscons, spiral. En revanche, on peut rappeler, avec Marc Jimenez et Pierre V. Zima, que le caractère aporétique et paratactique de l'esthétique adornienne a été sciemment pensée en amont, conçu comme une stratégie visant à éviter la fausse objectivité, et que l'hermétisme du texte — refus du monde tel qu'il va — a été voulu dans le but d'éviter toute possibilité de récupération :

*T.W. Adorno affirmait que la philosophie authentique ne pouvait être résumée. Aussi, n'est-ce pas ce défi — que lance implicitement l'auteur à ses éventuels exégètes et commentateurs — qu'il convenait de relever. Le refus de l'exposé systématique, l'adoption d'une parataxis réunissant des fragments d'un discours sciemment morcelé en forme de constellations autour d'un thème central auraient tôt fait de réduire toute tentative de ce type au schématisme et à la trahison. Mais, comme dans les « devinettes » enfantines, où la chose à découvrir ne parvient à l'évidence qu'à la suite d'examens minutieux, le thème central, égaré parmi les motifs d'importance apparemment égale, ne peut être saisi qu'au bout d'un long et périlleux parcours*³⁸⁴.

Et c'est en effet un parcours délicat qui nous a permis de recoller les morceaux de l'esthétique adornienne consacrés aux rapports des arts entre eux, et de les connecter à leur arrière-plan philosophique, historique et politique, pour comprendre ce qui se jouait, selon l'auteur, dans les phénomènes d'effrangement des arts. En outre, la noirceur, l'ascétisme et la négativité d'Adorno sont souvent mises en avant pour justifier l'idée que son esthétique ne permet pas — ou plus — de fournir les outils pour une analyse philosophique et technique des œuvres d'arts postérieures à la modernité. Elle est conséquemment jugée injustement abstraite, dans la mesure où les œuvres y sont souvent — à tout le moins dans la *Théorie esthétique* ou dans *L'art et les arts* — convoquées à titre d'exemples, sans que l'auteur ne prenne la peine de procéder à une véritable *ekphrasis* de celles-ci. Sur ce point, Marc Jimenez a rappelé que ce type de critique oubliait — sciemment — le corpus importants d'œuvres ayant fait l'objet d'une analyse minutieuse de la part d'Adorno, notamment dans le champ de la littérature et de la musique, à défaut — faute d'une formation suffisante en la matière — de la recherche d'une teneur de vérité dans les œuvres

³⁸⁴ Marc Jimenez, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative, op.cit.*, p. 19.

des arts plastiques. Il faut, pour comprendre l'esthétique d'Adorno et la rendre pertinente pour commenter les phénomènes qui ont été l'objet de ce travail, passer outre ces contradictions, dépasser les malentendus que l'œuvre adornienne n'a de cesse de susciter. À l'opposé — Christine Eichel l'a noté dans l'ouvrage que nous avons commenté dans un chapitre précédent —, certains auteurs entendent faire une lecture et une utilisation partielles de l'esthétique d'Adorno, selon deux types de modalités différentes : soit en procédant à l'extraction de certains éléments, de certaines thèses, en les coupant du lien qui les unit aux autres ; dont la visée serait une potentielle transposition dans une forme de *praxis* visant à transformer la société victime d'une domination rationnelle sans cesse accrue. Cette attitude, nous dit Eichel, tient plus d'une forme d'adoration funeste que d'une lecture renouvelée d'Adorno, qui a toujours critiqué toute forme de discours sermonnaire (en témoigne, notamment, son rejet de l'art engagé, comme le réalisme socialiste). Plus problématique semble être la voie adoptée par certains exégètes et commentateurs d'Adorno qui entendent en faire une lecture volontairement tronquée : une lecture de l'esthétique adornienne qui aurait pris soin de sectionner le lien qui l'unit à l'arrière-plan négatif de sa philosophie, celui qui la lie aux thèses de la *Dialectique de la raison*. La relecture récente d'Adorno, au Royaume-Uni et outre-Atlantique, si elle n'évite hélas pas toujours cet écueil, s'avère en revanche, selon nous, l'une des plus intéressantes à l'heure actuelle pour penser l'art postérieur aux années soixante, et reposer à nouveaux frais — c'est-à-dire à l'aune des productions artistiques récentes — la problématique de l'autonomie de l'art. Il est vrai que tenter de transposer directement les thèses défendues par Adorno dans une *praxis* transformative conduit ce genre de tentative à l'échec : la philosophie adornienne est en effet affirmative, dénonciatrice — et ces aspects n'ont pas manqué d'être reprochés à Adorno, comme à l'ensemble des théoriciens de l'École de Francfort, par ailleurs. À ce titre — et nous l'avons vu dans le cas particulier du discours adornien sur les phénomènes d'effrangement —, il faut toujours envisager les textes adorniens comme participant d'un processus dialectique. La pensée non-dialectique, en effet, court le risque, pour Adorno, de déchoir en discours autoritaire, sous prétexte de dénoncer les limites dudit discours :

*La pensée dialectique est tentative de briser le caractère de la logique en utilisant les moyens de celle-ci. Mais, en procédant ainsi, elle court constamment le danger de déchoir elle aussi en contrainte : la ruse de la raison aimerait l'emporter sur la dialectique*³⁸⁵.

³⁸⁵ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot et Rivages, 2001, p. 98.

Christine Eichel l'a rappelé, s'il faut aujourd'hui prendre la défense d'Adorno contre ses contempteurs les plus virulents — ceux qui relèguent d'emblée sa théorie de l'art au rang d'esthétique dépassée, devenue impertinente après la fin du modernisme — il faut aussi le défendre contre ses adorateurs les plus zélés, dans la mesure où leur vénération, aussi aveugle qu'improductive, vise à simplifier l'œuvre adornienne en lui nuisant autant que n'importe quelle attitude engagée dans une critique obstinée.

Les raisons ayant amené à de telles divergences dans la lecture d'Adorno sont nombreuses, souvent liées à des lectures de seconde main ou à l'accumulation d'interprétations erronées : à ce titre, il est frappant de voir *L'art est les arts* fréquemment convoqué à titre d'exemple pour illustrer le rejet des altérations génériques qui se jouent dans les œuvres des années soixante — alors qu'une lecture attentive fait au contraire apparaître que celles-ci sont défendues chez Adorno, comme nous avons essayé de le montrer. Marc Jimenez avait déjà remarqué les tentatives de réduction paraphrastiques de ses textes, cette volonté de schématisation outrancière que l'on retrouve sous forme de « thèses-choc », pour le dire avec Eichel, facilement compréhensibles, à même d'être citées en dehors de leur contexte philosophique initial. Comment, dès lors, procéder à une lecture renouvelée d'Adorno ? En quoi cette relecture peut être fertile pour penser l'art postérieur aux phénomènes de *Verfransung* ? Le présent travail nous fournit ainsi l'occasion de nous attarder sur certains auteurs, qui, depuis la mort d'Adorno, ont relu son œuvre tout en visant à en entrevoir les limites, mais aussi les potentialités en la connectant à l'art tel qu'il se construit aujourd'hui, en se concentrant sur quelques points cruciaux de sa théorie. Aussi, il faut insister sur l'illégitimité du reproche d'abstraction fait à l'esthétique adornienne, en soutenant que la théorie adornienne est une théorie concrète³⁸⁶ — qui se fixe pour objectif m'amener à la visibilité le contenu des œuvres : plus qu'une simple esthétique, nous pouvons la redéfinir comme une *théorie de l'objet* qui met en place ce que Marc Jimenez a fort justement appelé une *universalité concrète*³⁸⁷.

Nombre sont en effet les auteurs qui ont au contraire classé l'esthétique adornienne parmi les théories abstraites, par trop conceptualisées, aporétiques et spéculatives, comme nous l'évoquions précédemment. Une voie intermédiaire semble cependant s'être esquissée depuis quelques années ; elle vise à se situer entre deux extrêmes peu féconds que seraient

³⁸⁶ Anne Boissière définissait, dans son ouvrage *Adorno, la vérité de la musique moderne*, l'esthétique d'Adorno comme une « esthétique du concret et du contenu ».

³⁸⁷ Voir Marc Jimenez, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, *op.cit.*

l'adoration funeste ou le rejet d'un bloc de l'œuvre adornienne. Voie que suivent, après la mort du philosophe, Martin Sell, Christoph Menke ou encore Isabelle Graw, ainsi que certains des auteurs plus jeunes — notamment au sein du monde Anglo-saxon. Lesquels essaient soit de confronter des écrits adorniens sur l'art aux productions artistiques contemporaines, soit de mettre en parallèle la *Dialectique négative* avec les travaux d'auteurs plus récents, pour la plupart français, issus du structuralisme ou du post-structuralisme — Derrida, Foucault, Lyotard —, y compris ceux qui sont considérés comme postmodernes. Ainsi, Michel Foucault déclarait lui-même :

Il est certain que si j'avais pu connaître l'École de Francfort, si je l'avais connue à temps, bien du travail m'aurait été épargné, il y a bien des bêtises que je n'aurais pas dites et beaucoup de détours que je n'aurais pas faits en essayant de suivre mon petit bonhomme de chemin alors que des voies avaient été ouvertes par l'École de Francfort⁵⁸⁸.

La parution, à Francfort, en 2003, de l'ouvrage collectif *Adorno, Die Möglichkeit des Unmöglichen*⁵⁸⁹, est assez exemplaire de cette tentative. L'impact, dans le monde Anglo-saxon qu'a eu la réédition en anglais, en 1997, de la *Théorie Esthétique*, (alors retraduite par Robert Hullot-Kentor) semble n'avoir été guère perçu en France. Cette nouvelle traduction a pourtant engendré un nombre très important de travaux dont aucun n'a fait, jusqu'à aujourd'hui, l'objet d'une traduction française. Ces études qui elles aussi s'efforcent de rendre Adorno pertinent pour penser le monde contemporain, portent pour la grande majorité d'entre elles un regard nouveau sur les écrits musicaux d'Adorno, ainsi que sur ses écrits relatifs à la littérature, qui occupaient jusqu'alors une place assez peu importante dans les travaux consacrés à Adorno. D'autres tentent notamment d'établir un certain nombre de parallèles avec des penseurs formalistes, parfois de manière maladroite — comme le souligne, par exemple, David Cunningham : « les arguments adorniens concernant la nécessité d'autonomie de l'œuvre d'art moderne font l'objet de confusions [...] en tant qu'ils sont trop aisément assimilés au formalisme⁵⁹⁰ » — d'autres encore prennent pour sujet le pan sociologique de l'œuvre adornienne : en effet, il faut rappeler que, lorsque Adorno a été introduit en France au début des années soixante-dix, c'est essentiellement par le biais de ses ouvrages sur l'art, bien que ceux-ci n'occupent qu'une

⁵⁸⁸ Michel Foucault, « Structuralisme et poststructuralisme », in *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 439.

⁵⁸⁹ Sous la direction de Nicolaus Schafhausen, Vanessa Joan Müller und Michael Hirsch, *Adorno, Die Möglichkeit des unmöglichen*, Francfort, Nicolaus Schafhausen, Vanessa Joan Müller et Michael Hirsch, 2003.

⁵⁹⁰ Nous traduisons. David Cunningham, *Adorno and Literature*, London and New York, Continuum, 2006, p. 3.

place restreinte au sein des *Gesammelte Schriften*. Les travaux relatifs aux écrits adorniens portant sur la sociologie s'efforcent bien souvent d'envisager d'adapter le discours d'Adorno à notre ère, même si la situation socio-politique n'est plus exactement celle de l'après-guerre — quand bien même la critique de la Raison à l'œuvre dans sa philosophie demeure pertinente et toujours d'une criante actualité. Aux lendemains de la Guerre, comme le rappelle Pierre V. Zima³⁹¹, Adorno avait essentiellement dû à faire face, d'une part, à un capitalisme avancé, et, d'autre part, à un socialisme stalinien qui s'était approprié le marxisme pour le transformer en idéologie défendue par l'État. C'est probablement, avance-t-il, la raison pour laquelle Adorno avait opté pour l'hermétisme et la négativité, afin que la Théorie Critique ne puisse pas faire l'objet du même type de récupération, qu'elle vienne d'un côté ou de l'autre de l'échiquier politique. Il a souvent été reproché à Adorno de procéder à une analyse brillante de la situation socio-politique, sans, dans le même temps, proposer d'élaborer des solutions concrètes — sans jeter les bases d'une *praxis* véritablement transformatrice. Il demeure toutefois étonnant qu'une part du lectorat d'Adorno (et notamment allemand, même si cette critique ne concerne pas des auteurs comme Rebenisch, Eichel, ou Graw) tourne le dos à l'École de Francfort, jugeant son pouvoir analytique dépassé, épuisé. Il est tout à fait juste, comme nous l'a rappelé Christine Eichel, que l'accélération du processus de domination rationnelle, évoqué dans la *Dialectique de la Raison*, devrait conduire à défendre l'idée d'une pertinence intacte de la pensée sociologique d'Adorno. Pour Zima, le tournant esthétique de la dialectique adornienne est hautement responsable d'une mise à l'écart de la théorie adornienne : en glissant vers l'esthétique, il devient en effet peu aisé de la connecter aux sciences sociales telles qu'elle se développent aujourd'hui, plus particulièrement dans le monde Anglo-saxon. En effet, le modèle d'écriture d'Adorno s'oriente de plus en plus, à l'aube des années soixante, vers une forme plus paratactique encore, aphoristique — elle devient proche d'un modèle d'écriture qu'il décèle dans la poésie d'Hölderlin³⁹², comme le fait remarquer Gerard Richter, qui ajoute :

L'esthétique développée par Adorno constitue non seulement une théorie esthétique mais aussi une théorie qui est elle-même esthétique [...] sa théorie de la littérature montre des qualités de textes littéraires, sa théorie musicale est empreinte des traces d'une composition musicale [...]

³⁹¹ Pierre V. Zima, *Théorie critique du discours, la discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, Paris ; Budapest ; Turin, L'Harmattan, 2003.

³⁹² Voir notamment Theodor W. Adorno, « Parataxe », in *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1999, pp. 307-351.

*Adorno insiste sur le fait que la dimension esthétique de la philosophie et la dimension philosophique de l'art ne sont pas seulement des dimensions parmi d'autres : l'esthétique n'est pas une philosophie appliquée, elle est elle-même philosophique*³⁹³.

Certains auteurs, à l'instar de Pierre Zima, posent la question suivante : une théorie comme celle d'Adorno peut-elle revêtir un caractère poétique, se rapprocher de l'essai, s'éloigner sciemment des sciences sociales dans lesquelles elle s'inscrivait pourtant ? Habermas, on le sait, fut l'un des premiers héritiers d'Adorno à mettre en doute un tel changement dans la théorie adornienne, à savoir son orientation vers l'art et le sujet — critique que l'on retrouve dans *Le discours philosophique de la modernité*³⁹⁴. Se faisant, la dialectique d'Adorno prend ses distances avec la dialectique hégélienne à laquelle elle s'adossait pourtant, pour adopter la négativité des œuvres modernes auxquelles Adorno fait référence. Ceux qui tentent d'adapter la théorie adornienne de manière à la rendre compatible avec les sciences sociales actuelles, rappelle Zima, proposent plusieurs alternatives : dialectiques, dialogiques ou constructivistes, afin de pallier sa prétendue incapacité à dialoguer avec l'art actuel. Cette impossibilité a constitué le reproche principal que Habermas adressait à Adorno : il aurait négligé le potentiel émancipateur du discours des Lumières et la fertilité des sciences sociales contemporaines pour penser le monde postérieur à la Seconde Guerre mondiale. Pour notre travail, les travaux de Lambert Zuidervaart, Jay M. Bernstein, Peter Osborne, ou encore Andrew Bowie sont intéressants en ce sens qu'ils évitent en grande partie les écueils d'une lecture tronquée d'Adorno et ne participent pas à cette tendance visant à déclarer le pouvoir analytique et cognitif de la pensée adornienne totalement dépassé.

Mais la négativité, l'aspect paratactique ou les apories de l'esthétique adornienne constituent-elles véritablement un rempart pour rendre la pensée adornienne pertinente aujourd'hui encore ? Il faut, on l'a vu, en entrevoir les limites, les impasses auxquelles sa pensée a parfois conduit, mais encore comprendre sa cécité vis-à-vis de certaines œuvres, qui, pourtant, appartenaient encore à la modernité, voire en réalisaient les plus hautes ambitions. Mais surtout, il faut comprendre, rappelons-le, que l'esthétique adornienne tardive s'est sensiblement ouverte, au point d'accueillir ce qui n'entre pas, a priori, dans sa

³⁹³ Nous traduisons. Gerhard Richter, « Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno », in *New German Critique* n° 33, 2006, p. 119.

³⁹⁴ Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité, douze conférences*, trad. de l'allemand par Christian Bouchindomme, Paris, Gallimard, 2011.

définition de la modernité, ni dans ses conceptions esthétiques. Jean Lauxerois, notamment, l'a rappelé : dans la dernière décennie de sa vie, Adorno ajuste sa pensée, il continue à instruire des questions ouvertes de longue main, il reste fidèle à sa méthode dialectique pour analyser les altérations génériques qu'il repère dans l'art de son temps. Aussi, la pensée adornienne doit à la fois être abordée dans sa temporalité, dans sa connexion avec l'histoire et la philosophie de la *Dialectique de la raison* et de la *Dialectique négative* ; elle doit aussi être abordée dans son ouverture : la pensée d'Adorno, qui est bien une *théorie de l'objet*, s'adapte sans cesse à l'évolution de celui-ci ; elle se construit dans son rapport à l'évolution du concept d'art dont il rappelle la non-immuabilité ; elle s'élabore toujours dans un rapport aux œuvres. Pour suivre cette voie intermédiaire, il semble donc vain de vouloir adapter la théorie adornienne à la situation artistique et sociale actuelles, mais l'accepter d'emblée avec les contradictions qui lui sont inhérentes, avec ses insuffisances, voire ses partis-pris. Il faut à la fois reconnaître la grande pertinence de certains textes pour penser le monde contemporain, et accepter, en contrepartie, ses faiblesses. Relire Adorno par delà les malentendus que suscite ses écrits sur l'art, c'est assurément opter pour cette voie intermédiaire — condition *sine qua non* d'une lecture renouvelée de l'esthétique adornienne à même de remettre au travail, notamment, la question de l'autonomie de l'art, devenue problématique dès lors que le paradigme de la spécificité laisse place à celui du générique. L'esthétique adornienne se fixe toujours pour objectif de penser l'art dans sa vérité, de comprendre la modernité — et même le passage à la postmodernité qui se joue dans les phénomènes d'effrangement — dans son rapport à l'évolution de la société ; elle assigne toujours à l'art le but de résister à la marchandisation, à son absorption dans la sphère culturelle ; elle le conçoit toujours comme cette promesse de bonheur à même de fournir une contrepartie à la société dominée par la raison : à ce titre, nous avons essayé de le montrer, les phénomènes d'effrangement, en tant qu'ils constituent un moment véritablement utopique, semblent y parvenir davantage encore que l'art moderne des décennies qui ont précédé.

3.1.2 Une théorie de l'art ancrée dans la concrétude. Adorno contre Hegel et Kant

Penser l'art dans sa vérité, telle était déjà l'entreprise hégélienne, le penser philosophiquement tout en s'attachant à définir un concept d'art, quand bien même celui-ci peut être ajusté à l'aune des événements et des courants artistiques qui se succèdent. Cependant, l'esthétique adornienne, en dépit de ses similitudes avec celle de Hegel, s'en détache toutefois, comme l'ont notamment montré Marc Jimenez ou Emilio Brito, qui écrit :

Chez Adorno l'objectivité ne présuppose pas le concept d'esprit absolu. Disons-le abruptement : des trois parties de l'Esthétique hégélienne, la Théorie esthétique — malgré ses trois sections conceptuelles sur le beau, le beau naturel et le beau esthétique — ampute la première: l'Idéal. L'esthétique est ainsi arrachée au système car, dans l'Idéal, elle reportait le terme de la démarche encyclopédique en avant de soi sous forme de « concept logique. »³⁹⁵

Les références à la philosophie hégélienne demeurent nombreuses dans les pages de la *Théorie esthétique* ; Adorno y reconnaît volontiers les mérites de son prédécesseur, notamment dans la mesure où il pose l'exigence d'une objectivité pour une esthétique où les déterminations concrètes ne sont pas totalement absentes, comme l'a rappelé Marc Jimenez³⁹⁶ : elle « rend fidèlement compte de ce qui est à faire.³⁹⁷ » Adorno, d'une certaine manière, s'oppose donc à Kant et Hegel, mais la critique de la tradition esthétique est toujours doublée d'un hommage et d'une volonté d'amener à la visibilité les potentialités contenues dans ces grands systèmes esthétiques. La tâche que se fixe ainsi le philosophe est la suivante : construire une esthétique — une *théorie de l'objet* — qui transcende l'opposition entre Kant et Hegel, en évitant l'écueil de les réduire à une synthèse. Comme le rappelle Marc Jimenez :

L'esthétique adornienne s'élabore sur la base d'une critique de l'idéalisme et de la philosophie traditionnelle, de la conception du moi transcendantal, du sujet identifié au concept, à la pensée ; c'est précisément en quoi elle peut se dire « philosophique » au sens de la Dialectique

³⁹⁵ Emilio Brito, « Hegel dans la *Théorie esthétique* de Theodor W. Adorno », in *Archives de philosophie* 44-2, 1981, p. 268.

³⁹⁶ Sur le rapport d'Adorno à l'esthétique de Hegel, voir notamment Marc Jimenez, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, op. cit., pp. 48 à 54.

³⁹⁷ Theodor W. Adorno, *Dialectique Négative*, trad. de l'allemand par le Groupe de traduction du Collège de philosophie : Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson, Paris, Payot, 2003, p. 449.

négative : « le sujet est le mensonge parce qu'il nie ses déterminations objectives au nom de l'inconditionnalité de sa propre domination, seul serait sujet ce qui serait débarrassé d'un tel mensonge, ce qui, puisant en soi-même la force qu'il doit à l'identité, aurait rejeté le voile qui recouvre celle-ci.³⁹⁸ »

Se référer aux esthétiques traditionnelles est donc inévitable pour Adorno, tout comme pour Greenberg, qui s'adosse aux conceptions kantiennes — qu'il pense dépasser sur certains points. Adorno entend en conserver l'universalité, tout en rejetant leur caractère abstrait, néfaste pour une véritable analyse des œuvres. En d'autres termes, Adorno propose une conception de l'esthétique diamétralement opposée à celle de Kant et de Hegel : là où ces derniers entendent trouver des formulations systématiques, philosophiques aux œuvres, Adorno prône une forme de théorie de l'art qui s'ancre toujours dans la concrétude, qui parte véritablement d'une analyse technique des œuvres. À ce titre, la *Théorie esthétique* ne pose pas la nécessité d'une table rase, elle entend amener à la visibilité les limites de Kant et de Hegel, dont les propos ne peuvent se déployer que dans une « réflexion seconde. » Ce rejet de l'application des esthétiques traditionnelles s'assortit d'une virulente critique du positivisme, et de l'utilisation de ses concepts telle qu'elle est opérée par l'épistémologie des sciences. Le refus adornien de la méthode philosophique traditionnelle est notable, notamment, dans les *Notes sur la littérature*. Dans *Théorie esthétique*, Adorno écrit, relativement à ce refus :

La manie qu'ont les sciences humaines de réduire le nouveau au toujours-semblable [...], leur manque de sensibilité pour la situation historique des phénomènes artistiques comme indice de leur vérité, correspond au penchant de l'esthétique philosophique pour ces prescriptions abstraites qui n'ont d'invariant que le fait qu'elles ne cessent d'être convaincues du mensonge par l'esprit qui se constitue [...] Même ces maîtres honorés par l'université hésiteraient à appliquer à la prose de La métamorphose ou la sûre distance esthétique à l'objet vacille, un critère codifié comme celui de la satisfaction désintéressée³⁹⁹.

Et le philosophe de poursuivre :

Celui qui a pris conscience de la grandeur de la création littéraire de Kafka est obligé de sentir que le discours sur l'art lui est inadéquat [...]. L'esthétique renonce radicalement à la prétention de la philologie à s'assurer du contenu de vérité des œuvres d'art, quels que soient ses mérites⁴⁰⁰.

L'idéalisme et le positivisme sont, chez Adorno, renvoyés dos-à-dos, en tant qu'ils souffrent de défauts similaires et contribuent à la « misère de l'esthétique. » Une esthétique,

³⁹⁸ Marc Jimenez, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, op. cit., p. 54. La citation est traduite par l'auteur : Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, 1958, p. 77.

³⁹⁹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995, p. 119.

⁴⁰⁰ *Idem.*

telle qu'entend la définir Adorno, ne peut donc se constituer « ni d'en haut ni d'en bas, ni à partir de concepts, ni à partir de l'expérience non conceptuelle⁴⁰¹. » L'esthétique a certes besoin de s'ancrer dans la théorie, mais celle-ci doit inévitablement renvoyer à une véritable expérience de l'objet artistique — de manière dialectique. L'esthétique peut donc être sauvée, mais uniquement par « la réflexion de la philosophie selon laquelle les faits et les concepts ne sont pas comme deux pôles opposés mais se médiatisent réciproquement.⁴⁰² » Et cette réflexion dialectique se soit d'adopter une forme de négativité. L'esthétique suppose donc inévitablement que soit opérée une critique des esthétiques traditionnelles et ce qu'elles ont d'obsolète : la théorie de l'objet adornienne est donc nécessairement une négation déterminée. Comme le notait Marc Jimenez, lorsqu'il coupe le lien qui l'unit au système discursif et catégoriel, l'esthétique doit proposer en contrepartie un retournement de la logique conceptuelle qui s'oppose à cette conceptualité discursive⁴⁰³. Adorno écrit :

Le concept philosophique ne renonce pas à la nostalgie qui anime l'art en tant qu'il est dépourvu de concepts [...]. Organon du penser et aussi bien mur entre lui et ce qui est à penser, le concept nie cette nostalgie. La philosophie ne peut ni esquiver une telle négation ni s'y plier. C'est à elle de faire l'effort d'arriver au-delà du concept par le concept⁴⁰⁴.

3.1.2.1 Les potentialités des systèmes hégéliens et kantien

Selon Marc Jimenez,

L'hommage qu'Adorno rend à la tradition s'assortit du reproche le plus décisif : Kant et Hegel ont élaboré de grands systèmes esthétiques, mais ils n'ont jamais rien compris aux œuvres d'art. Au paradoxe fondamental de toute esthétique, celui de la conciliation entre l'universel et le particulier, de l'accord entre l'appréciation subjective et le jugement objectif universel, ils n'ont répondu que par d'autres paradoxes⁴⁰⁵.

Désapprobation qui se double donc d'une forme de reconnaissance des mérites de ses prédécesseurs, et d'une volonté, nous l'avons vu, de dépasser la controverse qui les oppose :

De nos jours, l'esthétique devrait se situer au-dessus de la controverse entre Kant et Hegel, sans la réduire par une synthèse. Le concept kantien de quelque chose qui plaît par sa forme est rétrograde par rapport à l'expérience esthétique et ne peut être remis en vigueur. La doctrine

⁴⁰¹ Cité par Marc Jimenez, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, op. cit., p. 76.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁰⁴ Theodor W. Adorno, *Dialectique Négative*, op. cit., p. 20.

⁴⁰⁵ Marc Jimenez, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, op. cit., p. 49.

*hégélienne du contenu est trop simple [...] en dépit de perspectives grandioses, il reste prisonnier de la philosophie de la réflexion qu'il a combattue*⁴⁰⁶.

Cette critique de l'idéalisme n'empêche pas un retour à celui-ci pour penser certains aspects de la *Théorie esthétique* : la question de la fonction sociale de l'art qui est paradoxalement absence de fonction — ce qui n'équivaut pas réellement à l'assimiler à un refus de toute *praxis* — et notamment un retour à Hegel pour élaborer l'idée d'une fonction de l'art comme processus négatif :

*L'effet des œuvres d'art est celui du souvenir qu'elles attestent par leur existence [...]. Le processus que toute œuvre réalise en soi agit rétrospectivement dans la société comme modèle d'une praxis possible dans laquelle se constitue quelque chose comme un sujet global*⁴⁰⁷.

Adorno amène à la visibilité la nature réelle de cette *praxis* inhérente à l'art : l'effet des œuvres d'art sur la société est essentiellement indirect en tant qu'il est « participation à l'esprit qui contribue, par un processus souterrain, à la transformation de la société et se concentre dans les œuvres d'art⁴⁰⁸. » Par ailleurs, Adorno assure que si Hegel a raté un véritable ancrage dans la concrétude et une attention réelle portée aux œuvres d'art, une importance indéniable a été accordée à l'objet, « tant il est vrai que l'art n'est guère le reflet du sujet, et que Hegel a eu raison de critiquer cette déclaration selon laquelle l'artiste devrait être plus que son œuvre.⁴⁰⁹ » Dire que l'esthétique hégélienne tend vers l'objectivité est envisageable, pour Adorno, à la condition de préciser les termes dont la définition demeurerait équivoque dans le cas précis d'une controverse entre forme objective et forme subjective de l'esthétique : relativement à une réaction subjective vis-à-vis des œuvres, l'esthétique hégélienne est bien objective ; mais relativement au primat d'éléments objectifs ou subjectifs au sein même des œuvres, elle est peut-être, écrit-il, davantage subjective que chez ses prédécesseurs. Chez lesquels « la part du sujet se limitait à l'action exercée sur un contemplateur, idéal ou transcendantal. Chez Hegel, la dialectique sujet — objet se produit dans la chose.⁴¹⁰ » Quant à Kant, Adorno reconnaît volontiers son apport décisif, et la prise de conscience de l'aporie de l'objectivité esthétique et celle du jugement de goût : « il a élaboré, il est vrai, une analyse esthétique du jugement de goût en fonction de ses moments, mais il l'a conçue en même temps comme latente et aconceptuellement *objective*⁴¹¹. » En

⁴⁰⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 491.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 320.

⁴⁰⁸ *Idem.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 476.

d'autres termes, Kant a refusé de théoriser de manière outrancière l'analyse esthétique en lui laissant cet aspect latent, objectif, et non-conceptuel. Et Adorno d'ajouter que Kant n'avait aucun doute sur l'impossibilité de trouver une méthode en quelque sorte scientifique qui puisse être transposable dans l'esthétique : « chercher un principe du goût, qui indiquerait par des concepts déterminés le critérium universel du beau, écrit Kant, est une entreprise stérile.⁴¹² »

En d'autres termes, chez Adorno, toute tentative de fonder une esthétique ne peut pas passer d'une critique des normes et des conventions qui régissent celle-ci, elle doit même, précise-t-il, « s'en tenir au médium de l'universel.⁴¹³ » Le reproche essentiel fait à Hegel est donc de fonder sa réflexion sur un système classique, par trop contraignant pour permettre une véritable analyse immanente des œuvres particulières. Toute la critique adornienne vis-à-vis de Hegel, qui se déploie au fil des pages de la *Théorie esthétique*, porte donc sur le rendez-vous manqué entre Hegel et l'objet singulier, dont l'idéalisme était devenu « une position grossière et presque irréfléchie en faveur de l'esprit subjectif.⁴¹⁴ » Adorno pointe la capacité de Croce à s'être débarrassé — dialectiquement — de tout critère évaluatif extérieur à l'œuvre d'art elle-même, là où Hegel avait échoué en raison de son classicisme. La dialectique de l'art hégélienne ne s'applique en effet, précise-t-il, qu'aux genres artistiques et à leur évolution au cours de l'histoire — mais il ne parvient pas, selon Adorno, à en opérer un déplacement dans une véritable théorie de l'objet artistique. Lorsqu'Adorno écrit, comme l'a rappelé Marc Jimenez, que Kant et Hegel sont les derniers à avoir pu mettre en place un système esthétique de grande ampleur sans comprendre les œuvres d'art dans ce qu'elles avaient de particulier, il précise toutefois qu'elles furent les dernières à avoir pu procéder ainsi parce que l'art était encore déterminé par des règles générales.

En effet, lorsque Kant et Hegel écrivent, le système des Beaux-Arts n'a pas encore été mis à mal, il est encore cette institution rigide qui peut entièrement déterminer les normes et les conventions de chaque art : et ces règles ne sont pour ainsi dire pas remises en questions dans les œuvres singulières, ou mieux dit, lorsqu'elle le sont, elles ne trouvent

⁴¹² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par A. Philonenko, Paris, J. Vrin, 1989, p. 73.

⁴¹³ Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique*, *op. cit.*, p. 476.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

aucune visibilité dans la mesure où elles sont d'emblée écartées par le jury des Salons officiels :

*Les grandes esthétiques philosophiques, nous dit Adorno, furent en concordance avec l'art, dans la mesure où elles parvinrent à conceptualiser conformément à un stade de l'esprit où la philosophie et certaines autres formes de cet esprit, tel l'art, n'étaient pas encore séparées les une des autres*⁴¹⁵.

En d'autres termes, le même esprit régnait dans la philosophie et l'art, ce qui autorise effectivement la seconde à évoquer l'activité artistique sans nécessité de s'immerger dans l'analyse technique et philosophique des œuvres d'art. Mais cette incapacité à parler des œuvres, quand bien même elle doit être comprise, pour Adorno, comme liée à l'esprit de leur époque, discréditent pourtant en partie leurs auteurs, et tout particulièrement Hegel, puisque Kant, écrit Adorno, restait « prisonnier sur le plan artistique d'un XVIII^e siècle qu'il n'aurait pas hésité à qualifier de pré-critique, c'est-à-dire antérieur à la pleine émancipation du sujet.⁴¹⁶ » À cet égard, Adorno semble faire montre de plus de tolérance envers lui, alors qu'il reproche à Hegel — quand bien même il « rend compte de ce qui reste à faire » — d'adopter un système déductif qui constitue d'emblée une entrave à l'analyse des objets singuliers, qu'il semble pourtant prôner de manière systématique. Cette critique est néanmoins tempérée par le fait qu'Adorno conçoit qu'avant Hegel, l'œuvre d'art n'était pas véritablement considérée pour ce qu'elle est, mais bien plutôt comme un objet de « jouissance sublimée. » Quant à Kant, Adorno reconnaît qu'il s'attarde parfois sur la forme des œuvres, et en ce sens, qu'il pave davantage la voie à une mise en lumière de leur teneur de vérité : la voie d'une théorie de l'art qui soit théorie des objets :

Les aspects formels, écrit-t-il, en tant que moment de sublimation, sont, par rapport à Hegel, à la fois dix-huitième et déjà, ce qui est plus avancé, moderne ; le formalisme, tel qu'il est juste de l'attribuer à Kant, devint d'ailleurs deux siècles plus tard un slogan agressif de la réaction anti-intellectuelle. L'esthétique kantienne n'en contient indubitablement une faiblesse à sa base [...] elle concerne le rapport du point de départ aux contenus spécifiques de la critique du jugement esthétique. [...] Kant cherche [...] un fondement subjectif et transcendantal à ce qu'il appelle, dans le style du XVIII^e siècle, le sentiment du beau. Mais [...] les artefacts seraient des réalités constituées et tomberaient d'eux-mêmes dans la sphère des objets.

Quant à l'esthétique hégélienne, elle accuse, pour Adorno, un véritable retard par rapport aux phénomènes artistiques qui se jouent dans son époque, et par conséquent,

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 463.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 464.

manque la teneur véritable des objets singuliers. Il y a, selon Adorno, une véritable cécité hégélienne vis-à-vis de la forme de l'œuvre, des structures qui la constituent, du geste compositionnel par lequel elle s'élabore. En outre, le caractère systématique de son esthétique l'empêche d'être tolérant vis-à-vis des productions qui n'entrent pas dans le système catégoriel qu'il a défini :

*L'attitude en question est celle de l'intolérance of ambiguity, écrit-t-il, intolérance envers l'ambivalent, qui ne peut pas se discipliner impeccablement; finalement, intolérance contre ce qui est ouvert, ce qui n'est préalablement décidé par aucune instance, contre l'expérience elle-même*⁴¹⁷.

Peut-être ces lignes illustrent-elle la tolérance à l'égard de l'ambiguïté dont Adorno fait justement preuve à l'époque où il écrit la *Théorie esthétique* : tolérance envers ce qui ne s'en tient pas à des matériaux, à des territoires délimités, tolérance envers l'impur : envers l'altération des genres.

Adorno reconnaît que l'esthétique hégélienne se situe au delà d'un simple formalisme, mais forme et contenu y sont assimilés, ce qui a pour conséquence de la faire régresser « au point d'aboutir à une dialectique grossière et pré-esthétique [...] qui confond le traitement discursif ou imitatif des matériaux avec cette altérité constitutive de l'art.⁴¹⁸ » Adorno accuse donc Hegel de faire une confusion entre forme et contenu, dont la différence doit demeurer dans la médiation : « si la parfaite identité des deux était chimérique, ce ne serait pas, en retour, aux bénéfiques des œuvres : celles-ci, par analogie avec l'expression kantienne, seraient vides ou aveugles, jeu auto-suffisant ou empirisme grossier.⁴¹⁹ » Pour Adorno donc, Hegel a accordé trop d'importance au contenu des œuvres, sans comprendre que le contenu entretient nécessairement un rapport dialectique avec la forme. La théorie d'Adorno n'est donc pas idéaliste, elle ne conçoit jamais la forme comme un moment isolé, imposé à un contenu qui lui serait exogène : l'un est l'autre sont imbriqués. La forme, ajoute-t-il, « n'a pas être conçue comme [le contenu] mais au travers de lui, pour éviter qu'elle ne devienne victime de cette abstraction par laquelle l'esthétique de l'art réactionnaire a l'habitude de se coaliser.⁴²⁰ », elle est un matériau sédimenté, historique. Hegel, écrit Adorno, a eu le mérite de se concentrer sur le contenu, mais tort de le concevoir comme une simple illustration de l'idée.

⁴¹⁷ *Idem.*

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 208.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 189.

3.1.2.2 Effrangement des genres et eschatologie esthétique

Nous avons vu qu'Adorno est de ceux qui se refuse à annoncer la mort de l'art dès lors que sa définition traditionnelle devient problématique — à mesure qu'il remarque un effrangement des arts : il préfère parler de « faux déclin » pour qualifier ce grand changement paradigmatique. Ce rejet d'une forme d'eschatologie esthétique, telle qu'une lecture de *L'art et les arts* nous le donne à voir, est également théorisé dans la *Théorie esthétique* : « l'histoire de l'art postérieur à Hegel a fait apparaître ce qu'avait d'erroné son eschatologie esthétique prématurée⁴²¹. » Il n'est pas concevable, par ailleurs, de dire qu'Adorno évoque une quelconque fin de l'art dans *L'art et les arts*, où est rappelé la non immuabilité du concept d'art. Dans la *Théorie esthétique*, il écrivait à ce sujet une phrase qui fait écho à celle de la conférence : « la définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir⁴²². » Toutefois, Marc Jimenez le remarquait notamment dans *Qu'est-ce que l'esthétique*⁴²³ — Adorno reste inquiet, ou à tout le moins conçoit la possibilité que nous ne puissions plus, un jour, rattacher l'art à ce qu'il fut par le passé : et que son droit à exister ne disparaisse. Pour Adorno, le déclin de l'art, « proclamé avec autant de complaisance que de ressentiment » serait une erreur « une manière de s'adapter.⁴²⁴ » Cette thèse du déclin a été selon Adorno, interprétée par Hegel, sans pour autant qu'il en soit à l'origine : les discours sur la fin de l'art sont récurrents, ils scandent même toute l'histoire de la modernité « aux points nodaux dialectiques, là où apparaît brusquement une nouvelle structure polémique à l'égard de la précédente.⁴²⁵ » C'est pour les raisons évoquées précédemment qu'Adorno évite de proclamer hâtivement la fin de l'art dans les années 1960 — qu'il préfère analyser dialectiquement les phénomènes d'effrangement, par trop conscient qu'un changement paradigmatique est à l'œuvre sous ses yeux. De telles prophéties, pour Adorno, ne relèvent pas d'une véritable expérience esthétique, elles sont davantage le fait d'une forme de philosophie de la culture. L'expérience esthétique, quant à elle, en procédant dialectiquement, dans un mouvement de va-et-vient entre une analyse (technique) des œuvres d'art et les concepts, permet

⁴²¹ *Ibid.*, p. 468.

⁴²² *Ibid.*, p. 17.

⁴²³ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.

⁴²⁴ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 443.

⁴²⁵ *Idem.*

véritablement d'amener à la visibilité ce qui se joue au cœur des œuvres et plus généralement dans l'histoire de l'art. Et Adorno de noter un nouveau phénomène : la capacité de l'art à intégrer son propre déclin, pour reprendre l'expression de Marc Jimenez, dans une attitude critique de la domination rationnelle — dont nous avons vu qu'elle était particulièrement sensible dans les œuvres d'art concernées par les phénomènes d'effrangement, en tant que rébellion contre une forme de division technique du travail.

3.1.3 Une théorie de l'objet

Nous avons vu au premier chapitre qu'Anne Boissière rappelait l'aspect philosophique de l'esthétique adornienne — en ce sens qu'elle s'attachait à définir un concept d'art. L'esthétique peut en effet critiquer les systèmes antérieurs en tant qu'ils sont devenus caducs et inadéquat pour questionner les œuvres d'art les plus récentes, mais elle ne doit pas, selon Adorno, abandonner ses ambitions théoriques et philosophiques, ni abandonner *in fine* ses rapport à la *praxis*. La conception adornienne de l'esthétique, que Marc Jimenez a qualifiée « d'universalité concrète », ne signifie pas qu'il faille « [adopter] un nominalisme intransigeant — « L'analyse des œuvres particulières, si ingénieuse soit elle, n'est pas encore de l'esthétique — mais le recours nécessaire à l'analyse immanente associée à une réflexion philosophique et dialectique⁴²⁶. »

Par conséquent, tout l'enjeu est de bâtir, pour Adorno, une théorie de l'art qui se fixe comme objectif la possibilité de cette analyse immanente. Mais quelle en est la visée, que doit atteindre ce type d'analyse ? Marc Jimenez y répond en ces termes : « l'interprétation, la critique et l'analyse immanente ont pour but de mettre en évidence le « nous » qui parle dans les œuvres d'art, et non pas le « je ». ⁴²⁷ » Adorno écrivait en effet : « Le contenu d'un poème n'est pas seulement l'expression d'émotions et d'expériences individuelles. Celles-ci, au contraire, ne deviennent vraiment artistiques que lorsqu'elles participent à l'universel grâce à la spécification de leur mise en forme esthétique. ⁴²⁸ »

Marc Jimenez a remarqué qu'a priori, Adorno semblait trouver une réponse au paradoxe kantien d'universalité sans concept dans un autre paradoxe, celui d'une

⁴²⁶ Marc Jimenez, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, op.cit., p. 49.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁴²⁸ Cité par Marc Jimenez, *idem*.

universalité concrète. Mais, précise-t-il, la volonté d'Adorno d'en appeler à une analyse immanente de chaque œuvre, d'en déceler la teneur de vérité particulière mais aussi d'une vérité qui soit universelle a pour conséquence d'annuler ce paradoxe. L'auteur ajoute :

[Le] contenu de vérité a besoin de la philosophie (Der Wahrheitsgehalt eines Werkes bedarf der Philosophie). Il est, précise Adorno, le lieu où coïncident art et philosophie : « C'est en lui seul que la philosophie converge avec lui ou s'éteint avec lui. » [...] Cette convergence de l'art et de la philosophie dans le contenu de vérité de l'œuvre marque la rupture d'une esthétique, fondée sur l'analyse immanente et le refus de toute intervention des catégories abstraites prédéterminées, avec les systèmes idéalistes.

Pour Adorno, l'art doit donc par principe échapper à toute forme de principe le dominant, ce qui semble particulièrement à l'œuvre dans les phénomènes de *Verfransung*, où l'art parvient à se débarrasser de toute instance décidant en amont les normes et les critères esthétiques d'arts spécifiques. C'est donc le primat de l'objet qui se trouve, chez Adorno, opposé au primat du sujet : l'exigence d'une objectivité oblige toute esthétique, pour l'auteur, à fonder ses raisonnements en partant « d'en bas » — de la concrétude, de l'œuvre singulière, et non « d'en haut », de concepts a priori dont la visée serait de définir les règles à suivre pour l'art. L'esthétique ne peut conséquemment pas prendre ses distances avec son objet, au risque de se couper de ces racines vivantes et de sombrer dans une forme d'abstraction qui était déjà reprochée à Kant et Hegel. De manière plus générale, la théorie adornienne refuse les dualismes manichéens qui s'ancreraient dans des oppositions sémantiques figées : œuvre et théorie de l'art, *mimèsis* et poïétique, etc. L'origine de toute pensée sur l'art, pour Adorno, doit bien être l'œuvre, en tant qu'objet issu de la réalité empirique, mais qui s'en est détaché. Et son esthétique est à ce point liée à la négativité, qu'elle « est elle-même tentée de se saborder, et de disparaître purement et simplement afin de laisser place à l'œuvre seule⁴²⁹ », ajoute Marc Jimenez. La tâche que conserve donc la théorie de l'objet adornienne est de déterminer ce moment précis où l'œuvre se détache de la réalité empirique ; elle doit étudier sa composition, sa structure, amener à la visibilité son contenu de vérité — et, on l'a vu, son degré de protestation vis-à-vis de la domination rationnelle. Elle doit saisir ce moment où la forme de l'œuvre lui fait prendre ses distances vis-à-vis du réel : « le contenu spirituel ne se situe pas au-delà de la facture, écrit Adorno ; au contraire, les œuvres transcendent leur dimension factuelle par leur facture, en d'autres termes par la rigueur logique de leur structuration⁴³⁰. » Il y a donc une forme de communication avec la réalité empirique ; l'œuvre y puise son contenu — mais elle refuse

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴³⁰ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 24.

dans le même temps d'y être assimilée. À ce titre, rappelons-le, la distinction entre forme et contenu n'a aucun sens : la forme est nécessairement un contenu sédimenté. Et c'est cette forme qui rend

*essentiellement possible l'œuvre comme totalité ainsi que son autonomie [...], écrit Adorno, c'est parce l'esthétique suppose toujours l'idée de forme, sa notion centrale [...] qu'il faut de grands efforts pour la penser [...] celui qui tempête contre le prétendu formalisme — contre le fait que l'art appelle à soi cette inhumanité dont il accuse le formalisme : au nom des cliques qui, pour mieux tenir les rênes des individus dominés, exige qu'on s'adapte à cette inhumanité. Chaque fois qu'on accuse l'inhumanité de l'esprit, on se tourne contre l'humanité*⁴³¹.

Autrement dit, il existe, nous dit Adorno, un type de formalisme qui peut être défendu : celui qui, par exemple, rejette le réalisme socialiste et parvient à échapper à l'inhumanité totalitaire évoquée par l'auteur. Le formalisme qui est tenu pour condamnable, selon Adorno, est celui qui, en ne travaillant pas selon la contrainte du matériau, en oublie donc inévitablement la dimension historique de l'œuvre — puisque ledit matériau est un contenu sédimenté historiquement : Adorno en appelle donc sur ce point à Hegel qui a eu raison « en affirmant que les processus esthétiques possèdent toujours un aspect lié au contenu.⁴³² » C'est en ce sens que l'autonomie de l'œuvre et son ancrage historique, par une mise en forme artistique d'un contenu sédimenté, peuvent être sauvegardés.

L'esthétique adornienne est donc l'objet d'une double exigence : celle d'une objectivité, et celle d'un ancrage dans l'œuvre particulière qui nécessite que celle-ci soit analysée techniquement. Car ce type d'analyse, pour Adorno « possède un caractère de clef pour la connaissance [amenant à] la réflexion à l'intérieur des œuvres.⁴³³ » C'est en ce sens que les écrits sur l'art d'Adorno ont un aspect tout à fait particulier, à la fois technique — la structure des œuvres fait l'objet d'une minutieuse analyse — et philosophique, dans la mesure où il s'inscrit dans le cadre plus général de sa pensée sur l'art. Cette portée philosophique est manifeste dans toute l'œuvre esthétique d'Adorno : celle-ci ne peut pas se passer des concepts, sauf à déchoir dans une simple analyse technique. Ces concepts ne doivent par rester dans un rapport d'extranéité avec l'objet, mais être transposés en lui : « L'action réciproque de l'universel et du particulier, qui se construit sans conscience dans les œuvres d'art, et que l'esthétique a pour fonction d'élever à la conscience, est la véritable

⁴³¹ *Ibid.*, p. 194.

⁴³² *Ibid.*, p. 195.

⁴³³ *Ibid.*, p. 272.

nécessité d'une conception dialectique de l'art. » Puis Adorno ajoute : « L'art n'a pas à se faire prescrire des normes par l'esthétique lorsqu'il est mis en cause, mais à développer dans l'esthétique la force de la réflexion qu'il ne pourrait accomplir seul.⁴³⁴ » En d'autres termes, la pensée artistique d'Adorno n'est pas repliée sur-elle-même, elle opère un véritable mouvement vers l'œuvre d'art. Son esthétique trouve donc, écrit-il dans la *Dialectique négative*, son contenu dans un ensemble d'objets divers, non ordonnés à un schéma préétabli « soit que ces objets s'imposent à elle, soit qu'elle les recherche.⁴³⁵ » Les objets ne sont pas convoqués comme des miroirs renvoyant son image à la théorie de l'art, de telle sorte « qu'elle confonde son reflet avec la concrétion. Elle ne serait rien d'autre que l'expérience pleine et non réduite, dans le médium de la réflexion conceptuelle⁴³⁶. » En ce sens, l'esthétique adornienne est une esthétique concrète, rejetant le formalisme, et ne se départissant pas — nous l'avons remarqué dans son analyse de l'effrangement — du rapport dialectique qu'elle doit entretenir avec les œuvres singulières et les phénomènes artistiques de manière plus générale : elle a, écrit Adorno « pour théâtre l'expérience de l'objet esthétique.⁴³⁷ » Toute son esthétique, notait Anne Boissière, est donc dépendante d'un primat de l'œuvre, elle y obéit — elle est tributaire de ce primat qui constitue une « réflexion seconde⁴³⁸, » et non une perception immédiate : « Ainsi la tâche de l'interprétation philosophique des œuvres d'art ne peut pas être de produire leur identité au moyen de concepts, des les absorber en lui ; l'œuvre cependant se déploie à travers l'interprétation dans sa vérité.⁴³⁹ »

Pensée qui place l'objet artistique singulier au cœur de sa réflexion, l'esthétique d'Adorno est aussi une théorie du matériau, concept central sans cesse mis au travail jusque et y compris dans les phénomènes d'effrangement — quand bien même la mise en évidence du progrès dont il fait l'objet, au sein de chaque œuvre, cesse d'être l'enjeu premier de sa dernière esthétique. Le concept du matériau est essentiel en ce sens qu'il met en évidence le stade l'évolution technique d'une époque, mais aussi parce qu'il est déterminant pour la forme de l'œuvre : Anne Boissière écrit à ce sujet que le contenu de l'œuvre se détermine « médiatement, comme résultat de la dialectique du matériau et de la forme⁴⁴⁰. » À cet égard,

⁴³⁴ *Idem*, p. 434.

⁴³⁵ Theodor W. Adorno, *Dialectique Négative*, *op. cit.*, p. 19.

⁴³⁶ *Idem*.

⁴³⁷ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 424.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 443.

⁴³⁹ Theodor W. Adorno, *Dialectique Négative*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴⁰ Anne Boissière, *Adorno, La vérité de la musique moderne*, *op. cit.*, p. 204.

la défense dialectique des phénomènes de *Verfransung* ne constitue pas, eu égard à ce concept central, une contradiction dans l'esthétique adornienne : si les phénomènes d'effrangement, en tant qu'option théorique, ne sont pas l'équivalent d'une fin de la différence des arts, le matériau subsiste alors dans la mesure où chaque art spécifique — bien qu'il se définisse désormais dans un rapport à son extranéité — continue de s'y adosser.

Quant à l'analyse des œuvres d'art, elle doit se faire par le biais d'une mise en évidence, dans le geste poïétique, du rapport qu'entretiennent forme et matériau : ce geste s'apparente donc à une expérience que doit faire chaque artiste dans sa confrontation avec ce contenu sédimenté. L'analyse immanente est nécessairement une immersion dans l'œuvre particulière, elle est mise à jour des différentes qualités du geste poïétique :

Si l'objectivité esthétique — dont la catégorie du beau n'est elle aussi qu'un moment — reste un canon pour toute réflexion valable, elle cesse d'être le propre de structures conceptuelles antérieures à l'esthétique et, à la fois incontestable et incertaine, elle devient étrangement flottante. Son lieu n'est plus que l'analyse de faits dans l'expérience de laquelle on introduit la force de la spéculation philosophique, sans se fier à des positions de départ qui soient fixes⁴⁴¹.

Cette primauté accordée à l'objet singulier détermine également la réception de l'œuvre, ce qui justifie conséquemment la nécessité, chez Adorno, d'une « écoute adéquate » — rien ne nous interdit d'étendre cette proposition à celle d'un « regard adéquat » —, écoute qui a pour socle les spécificités constitutives de l'objet singulier :

En réalité, l'écoute adéquate, elle aussi, n'est pas pensable sans investissement affectif. Mais dans ce cas, la chose même est investie et l'énergie psychique absorbée par la concentration sur la chose, tandis que pour l'auditeur émotionnel, la musique est le moyen au service des fins de sa propre économie pulsionnelle. Il ne s'abandonne pas à la chose, qui peut en échange le gratifier de sentiments, mais en fait un médium de pure projection⁴⁴².

L'écoute adéquate fonctionne donc selon une logique en tous points opposés à celle de l'industrie culturelle, où la production de l'œuvre est entièrement dépendante de l'effet qu'elle produira : il conditionne donc logiquement, à son tour, les règles de cette production. Écoute ou encore regards adéquats sont ainsi les synonymes d'un rapport

⁴⁴¹ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 34.

⁴⁴² Theodor W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la nouvelle musique, Douze conférences théoriques*, trad. de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, Contrechamps, 1994, p.15.

singulier à l'œuvre d'art spécifique, ou encore, pour le dire avec Anne Boissière, ils constituent

une expérience de l'objet en raison de son essentiel caractère dialectique ou médiatisé, c'est-à-dire second : seul un effort de concentration sur l'œuvre, c'est-à-dire sur sa structure objective, permet un véritable abandon, ou une ouverture sur la chose. Autre manière de dire que seul le moment de l'analyse, constitutif de cet effort intellectuel de concentration, ouvre un moment réceptif de la sensibilité⁴⁴³.

Esthétique du primat de l'objet, comme l'écrivait déjà Anne Boissière, la pensée sur l'art d'Adorno prend davantage la forme, selon nous, d'une *théorie de l'objet* singulier que celle d'une esthétique à proprement parler : elle place l'œuvre en son centre et n'analyse jamais son geste poïétique à la lumière de concepts subsumants — exception faite de la nécessité que soit conservée une différence des arts. C'est bien ce primat de l'objet qui détermine l'aspect que revêt la théorie esthétique d'Adorno ainsi que la nécessité d'adapter son écoute — ou son regard — en fonction de celui-ci. Et cette primauté accordée à la chose singulière se retrouve dans la question du primat du matériau, déterminant pour la forme de l'œuvre. Loin de superposer discours et systèmes esthétiques, plus qu'une simple réflexion sur les œuvres, la théorie adornienne conduit « à un véritable rapport à l'objet esthétique⁴⁴⁴ », comme l'écrit Adorno lui-même dans ses *Notes sur la littérature* : elle fait corps avec l'œuvre, s'immerge en elle pour l'accompagner de l'intérieur, incitant à une analyse exhaustive et philosophique. Tout l'enjeu de cette « théorie de l'objet » consiste à mettre en place les conditions idéales pour déceler le caractère authentique des œuvres d'art, pour les questionner à nouveaux frais par-delà les interprétations erronées qui s'accumulent depuis leur création. L'analyse immanente est la seule lecture de l'œuvre d'art qui soit, pour Adorno, réellement féconde : elle s'attache en effet au rapport dialectique qu'entretiennent forme et contenu. À ce titre, cette interprétation des œuvres doit rester, on l'a vu, philosophique, elle doit interroger au plus près la structure formelle des œuvres — là où échouent d'autres disciplines qui revendiquent pourtant leur aspect scientifique : la méthode génétique confond les conditions sous lesquelles la création artistique est apparue avec l'œuvre elle-même ; les interprétations de type psychologique réduisent l'œuvre aux intentions subjectives de son créateur, quant au « jargon de l'authenticité » qu'Adorno reproche à Heidegger, il ne parvient pas à interroger réellement la structure formelle des objets : le concept d'esthétique est vieillissant, comme le notait déjà Adorno lui-même :

⁴⁴³ Anne Boissière, Adorno, la vérité de la musique moderne, *op.cit.*, p. 205.

⁴⁴⁴ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature, op. cit.*, p. 160.

Du concept d'esthétique philosophique, ressort quelque chose d'archaïque comme lorsque nous parlons de « système » ou de « morale ». Ce sentiment ne se limite pas à la praxis artistique ou à l'indifférence publique envers la théorie esthétique ; même dans les cercles académiques, on assiste à une régression surprenante des publications spécialisées. La cause du pluralisme des théories esthétiques est double : premièrement, la difficulté, sinon l'impossibilité de réfléchir sur l'art à l'aide d'un système de catégories philosophiques (nous soulignons). Deuxièmement, le fait que le discours esthétique dépend des positions de la théorie de la connaissance qui lui servent d'hypothèses⁴⁴⁵.

En raison de cette impossibilité de penser les œuvres d'art grâce à des théories forgées en amont, se fait donc jour la nécessité d'une analyse immanente, concrète et philosophique à la fois, des objets singuliers. Pour Adorno, l'introduction d'un mouvement des concepts, au sein mêmes des catégories traditionnelles — qui doivent subsister eu égard au rôle qu'elles jouent dans l'ouverture de la théorie à l'expérience esthétique — est nécessaire. Adorno précise : « C'est l'expérience qui aboutit à l'esthétique : elle érige en cohérence et conscience ce qui se produit de façon confuse et incohérente dans les œuvres d'art, et de manière insuffisante dans l'œuvre isolée. Sous cet aspect, même une esthétique non-idéaliste traite d'idées⁴⁴⁶. »

Par parenthèses, il apparaît que dans les *Notes sur la littérature*, Adorno semble anticiper les reproches qui seront formulés relativement à la forme de l'essai paratactique que prendra la *Théorie esthétique* :

La profession n'accepte pas de considérer comme philosophique ce qui revêt la dignité de l'universel, du permanent, et de nos jours sans doute aussi de l'originel, et elle ne veut s'occuper des œuvres particulières de l'esprit que dans la mesure où on peut y voir un exemple de catégories universelles ; dans la mesure où le particulier les laisse au moins transparaître [...] Si l'on interprète, au lieu d'enregistrer et de classer, on se voit coller une étiquette infamante : on est impuissant à maîtriser les divagations d'une intelligence dévoyée, on veut faire croire qu'il y a quelque chose là où il n'y a rien à en tirer.

Plus loin, Adorno poursuit, assortissant ce constat d'une critique du positivisme :

La tendance générale du positivisme, qui oppose de façon rigide le sujet à tout espèce d'objet pouvant être étudié s'arrête ici, comme dans tous les autres moments, à la simple séparation du fond et de la forme : comme si on pouvait parler non esthétiquement d'un objet esthétique sans tomber dans l'incompétence du bétien et perdre de vue a priori la chose elle-même⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Extrait du texte qui devait initialement servir d'introduction à la *Théorie esthétique*.

⁴⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op.cit. pp. 364-365.

⁴⁴⁷ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, op. cit., pp. 7-8.

Une lecture renouvelée d'Adorno est nécessaire, lecture qui se situe entre la gémflexion de certains auteurs évoquée par Christine Eichel, et le rejet pur et simple de sa théorie. Jimenez ou Eichel avait déjà noté la complexité de la pensée adornienne, complexité qui interdit la possibilité qu'elle soit résumée, réduite à des « thèses-chocs » utilisables à souhait. Parce qu'elle opère un mouvement vers la chose, en fait le socle de toute réflexion en conservant la rigueur de l'analyse philosophique, la dualité de l'esthétique adornienne la rend, probablement aujourd'hui encore, d'une grande pertinence pour évaluer les œuvres d'art à une époque où l'on ne peut s'adosser à des concepts a priori. Attardons-nous sur quelques penseurs anglo-saxons qui, depuis une quinzaine d'années, entendent relire à nouveaux frais l'œuvre adornienne pour la connecter à des problématiques actuelles.

3.2.1 Actualité d'Adorno dans le monde Anglo-saxon

L'histoire de l'art postérieure à l'effrangement, puis l'abolition complète des limites entre les différents arts — leur *dissolution* — a confirmé les tendances qui ont émergé à l'aube des années soixante (pratiques nouvelles, coalescence de certaines disciplines) et durant toute cette décennie. Par voie de conséquence, les débats sur le concept d'art et sur le rapport des arts à l'art avaient perdu de leur actualité, et la question de l'autonomie de l'art, qui semblait appartenir au projet moderniste dont les artistes, les théoriciens et les critiques avaient fait le deuil plus ou moins douloureusement, n'était plus réellement à l'ordre du jour. Si cette problématique prit parfois une place au sein de ces débats, elle était alors essentiellement considérée comme une catégorie bourgeoise, ou encore irrémédiablement associée aux postulats théoriques de Clement Greenberg et, plus généralement, aux aspirations prétendument éculées des défenseurs du modernisme. Les artistes conceptuels et leur suiveurs, armés des concepts de la « critique de la représentation », étaient peu préoccupés par des questions relatives à la notion d'autonomie de l'art — remise en cause par la grande majorité des artistes, des théoriciens ou des critiques d'art, et généralement jugée néfaste pour la pratique artistique, alors qu'elle avait davantage valeur d'utopie chez les modernistes.

Même si notre époque est, pour une large part, celle de la réfutation de l'autonomie de l'art, un regain d'intérêt pour celles-ci — ainsi que pour les problèmes inhérents à l'œuvre d'art elle-même — est toutefois indéniable aujourd'hui : celui-ci indique parfois, on l'a vu, le désir d'un véritable retour à l'ordre (dans les travaux récents de Rosalind Krauss, par exemple), voire le souhait que soit mise en place une nouvelle hiérarchisation des arts. La résurgence de certaines doctrines nées au cours des siècles précédents peut être observée à la faveur de la naissance de nouvelles pratiques artistiques modernes et postmodernes. Certaines démarches « paragoniennes » de la modernité, en effet, témoignent indubitablement d'une volonté de s'engager dans des interactions effectives. Il faut nuancer l'idée selon laquelle, au cours de la modernité, la hiérarchisation des arts cessa alors d'être un véritable enjeu théorique : certes, aucune hiérarchie fixe, invariable, ne se met à nouveau en place, mais d'aucuns estiment toutefois que certains arts sont plus avancés que d'autres dans leur processus d'émancipation : si, pour Clement Greenberg, la

musique a remplacé la poésie comme parangon des autres disciplines, c'est bien la poésie lyrique qui se trouve à l'avant-garde et se pose en modèle à suivre chez Otto Stelzer⁴⁴⁸ — la peinture aurait pris exemple sur la poésie pour se libérer de l'objet puis de la forme, et non sur la musique, par essence abstraite. Des notions telles qu'art « majeur » ou « mineur » refont surface, et une théoricienne comme Rosalind Krauss, qu'on ne peut pourtant pas soupçonner de passéisme, s'interroge sur la nécessité de réintroduire, au cœur de notre âge post-médiatique, la catégorie du médium dans la panoplie critique, pour pallier le manque de rigueur et de laxisme que dénote, selon elle, le pluralisme ambiant. Depuis les années soixante, les polémiques et les discussions théoriques se développent en grande partie autour de la question du manque, voire de la disparition de critères esthétiques permettant de mettre à jour la teneur des œuvres d'art. Comment, en effet, juger de l'art contemporain sans critères valides, si les arts ne respectent plus un médium, des normes et des conventions technico-esthétiques qui régissent leur production ? Dès 1972, Harold Rosenberg posait déjà de telles questions lorsqu'il évoquait la « dé-définition » de l'art.

3.2.1.1 Le cœur battant de la doctrine adornienne de l'autonomie de l'art

Dans ce cadre, la problématique de l'autonomie a par conséquent été réinterrogée à nouveaux frais — c'est-à-dire de manière bien plus favorable à ses présupposés —, chez les théoriciens et les critiques Anglo-saxons tout particulièrement. Il serait certes hautement discutabile, voire absurde, d'affirmer que la *Théorie esthétique* puisse être, à elle seule, responsable de ce retour à la question de l'autonomie de l'art. En revanche, aux cours de nos recherches, il nous est apparu évident que depuis la publication de la *Théorie Esthétique*, en 1984 en anglais — et probablement davantage encore depuis sa republication entre 1997, après que le philosophe Robert Hullot-Kentor, directeur de la *School of Visual Arts* de New York, a procédé à une nouvelle traduction⁴⁴⁹ — les écrits d'Adorno avaient eu une influence prépondérante sur la remise au travail de cette problématique dans la théorie et l'esthétique philosophique anglo-saxonnes. La *philistine controversy* par exemple — dont les prémisses sont à trouver dans un article des critiques d'art Dave Beech et John Roberts⁴⁵⁰, qui a paru dans le journal anglais *New Left Review* — constitue l'exemple typique d'un débat dont les termes sont entièrement ou presque organisés autour de relectures, variées dans

⁴⁴⁸ Voir Otto Stelzer, *La préhistoire de l'art abstrait, Préludes et modèles de pensée*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010

⁴⁴⁹Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trad. Par Robert Hullot-Kentor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

⁴⁵⁰Voir Dave Beech and John Roberts, *The Philistine Controversy*, London and New York, Verso, 2002.

leurs orientations et leur enjeux, de la *Théorie esthétique*. Comme le rappellent Martin Ryle et Kate Soper, Adorno n'avait auparavant jamais vraiment constitué une référence dans le monde Anglo-saxon ; où il apparut d'autant plus démodé — apologue suranné d'une époque révolue — avec l'avènement des *cultural studies* et les nouvelles perspectives offertes par elles. Ce rejet serait notamment dû à son désamour

*pour la culture de masse [...] et son manque de pertinence pour penser les problèmes aux politiques de l'identité (« la race », le féminisme, le sujet postcolonial) qui sont devenus centraux dans les cultural studies et la littérature. Mis ensemble, ces facteurs ont donné l'impression qu'Adorno était un critique démodé, un penseur de principe certes probablement complexe, mais qui avait quelque chose de l'homme blanc enfermé dans sa tour d'ivoire*⁴⁵¹.

L'œuvre d'Adorno a donc connu un important renouveau d'intérêt, lequel a généré, au milieu des années quatre-vingt, puis, suite à la seconde traduction de la *Théorie esthétique*, à la fin des années quatre-vingt-dix, un nombre important de travaux universitaires visant à offrir un nouvel éclairage sur l'esthétique adornienne, sur son actualité et ses limites ; mais aussi sur la possibilité qu'elle se trouve connectée aux productions artistiques actuelles, y compris celles qui semblent incompatibles, à première vue, avec les postulats théoriques d'Adorno et son attachement aux premières heures de la modernité. Cette relecture de la *Théorie esthétique* a semble-t-il mis en évidence que la notion d'autonomie de l'art n'avait que rarement été prise pour sujet d'étude dans les ouvrages théoriques écrits depuis la fin des années soixante. Tout porte à croire que l'œuvre théorique d'Adorno est alors apparue particulièrement pertinente aux yeux d'un certain nombre d'auteurs Anglo-saxons pour tenter de remettre au travail, d'interroger à nouveaux frais une problématique dont l'obsolescence était manifeste depuis trois ou quatre décennies.

Le retour à Adorno, notamment chez les auteurs Anglo-saxons dont il sera question dans la suite du texte, s'inscrit donc dans un programme particulier : il s'agit en effet de proposer des éléments de réponse à ce qui est perçu comme une *crise générale* de la théorie de l'art — crise qui s'inscrit dans le sillage de la mort institutionnelle du modernisme américain et du triomphe du postmodernisme. Parfois nommée « crise de l'art

⁴⁵¹ Martin Kyle et Kate Soper, « Adorno's Critical Presence: Cultural Theory and Literary Value », *Adorno and Literature*, London and New York, Continuum, 2006, p. 27. « The first is his disdain for mass culture and the associated focus on literary modernism. The other is the sense that his work has little relevance to the issues of identity politics ('race', feminism, the post-colonial subject) that have become so central to cultural studies and literature. Together, those factors have created an impression of Adorno as an outdated critic, a complex and principled thinker maybe, but something of a dead man in his ivory tower. »

contemporain », elle correspondrait à la perte de critères évaluatifs jugés indispensables pour opérer un jugement esthétique sur les œuvres d'art postérieures aux années soixante. Autrement dit, nul doute que c'est au sein de cette crise que la lutte contre la légitimation idéologique du postmodernisme a permis à l'œuvre d'Adorno de trouver un nouveau lectorat, se fixant pour tâche d'apporter la preuve que la pertinence de l'esthétique adornienne est demeurée intacte aujourd'hui. Intacte parce que la conception particulière, paradoxale de l'autonomie de l'art adornienne (en tant qu'elle à la fois autonomie et hétéronomie) est un terrain fertile pour penser les œuvres qui ne peuvent être classées dans un art spécifique — ou qui appartiennent à des mediums dont l'histoire est récente : *happenings*, installations — mais aussi parce que son attachement à la méthode dialectique apparaît le plus adéquat pour juger des phénomènes d'effrangement.

Les pages qui suivent ne peuvent prétendre à l'exhaustivité. Nous chercherons à dégager quelques grandes tendances et opèrerons une sélection de textes d'auteurs, qui, dans le champ de la critique et de la théorie de l'art, se fixent pour objectif de suivre une voie médiane qui cherche à la fois à rendre l'esthétique d'Adorno pertinente pour l'art actuel tout en visant à en cerner les limites.

3.2.1.2 Les voies du retour à Adorno

Parmi les détracteurs du postmodernisme, Adorno n'est pas forcément considéré comme un défenseur élitiste du modernisme — même si, indubitablement, cette lecture n'est pas totalement inexistante — mais avant tout comme le critique de la « fausse démocratie » du postmodernisme. Depuis la fin des années soixante-dix, la forme dominante du postmodernisme — le postmodernisme critique — s'est liée avec les aspirations culturelles de la nouvelle classe moyenne, en tant qu'elle réinvente la base du professionnalisme. Le résultat est une convergence, en art, entre la critique des *mass-media*, l'identité sociale, la représentation et les institutions artistiques, et les nouvelles formes de l'administration bourgeoise sociale et académique. Dans un tel cadre, l'art perd sa capacité à refuser la domination rationnelle, il fait corps avec le monde administré, s'identifie à lui : il perd la possibilité de devenir le vecteur de communication idéale amenant à l'expérience authentique, pour le formuler en termes deweyens.

L'influence de ce programme de gauche libérale, au sein de certaines des plus importantes institutions académiques et culturelles de notre époque, est parfois perçue comme une réussite historique progressiste. Le modernisme différencié et le sujet

socialement abstrait ont été défiés de manière décisive par l'impact culturel de subjectivités subalternes et marginales, accentuant indéniablement ce qu'on pourrait qualifier, avec Greenberg, de « décrépitude des standards ». Mais, si le postmodernisme est indéniablement dans une position de force contre les critiques de multiculturalisme et « d'anti-esthétisme », il est extrêmement vulnérable lorsque sa volonté d'émancipation culturelle est examinée à la lumière de sa base sociale. Parce que la critique postmoderne de l'avant-garde présente des problèmes indéniables une fois que la négation de la tradition par l'art est abandonnée, au profit de l'autorité morale d'une intervention sociale et politique.

Ainsi, il semble que la dissolution de la base normative d'une négation de la tradition par l'art moderne constitue précisément un des facteurs à l'origine d'un intérêt renouvelé pour Adorno : la défense adornienne de l'autonomie est effectivement basée sur le principe fondamental que le potentiel critique de l'art repose sur sa résistance à l'autorité de la tradition — que celle-ci parle ou non au nom de l'émancipation sociale et de la Raison. Sans ce processus de renouveau, la transmission de la valeur et du sens en art devient sujet à la positivité d'une autorité externe s'auto-légitimant, et aux écueils de l'« engagement », dont on a vu que son rejet était patent chez Adorno. En d'autres termes, l'art se définit lui-même à travers les codes et les protocoles qu'il reçoit, déniait les exigences du présent au nom de la sécurité que peut offrir un simple recours — voire un retour — au passé. L'exigence adornienne d'autonomie ne doit pas être confondue, on l'a vu, avec une séparation transcendantale de l'art et de sa base sociale, ou avec un conservatisme esthétique traditionnel : l'autonomie reste paradoxale, en ce sens que l'œuvre participe de la réalité empirique mais s'en détache, parce que le matériau est certes historique mais modifié par l'artiste lorsqu'il le met au travail. L'autonomie est donc plutôt le nom donné au processus d'autocritique formelle et cognitive que l'art doit subir s'il veut constituer les conditions de sa possibilité et de son épanouissement, et s'il veut conserver la « fonction » qui est la sienne : être la promesse d'un monde autre, où la dialectique de la raison ne parvient pas à pénétrer et à imposer sa domination. Dans un monde qui réduit continuellement les complexités discursives ou non-discursives de l'art à une réconciliation avec le divertissement, la mode et (récemment) la théorie sociale — ou encore qui s'efforce de faire équivaloir la rationalité du monde de l'art et de l'esthétique au domaine de la cognition, comme chez Nelson Goodman — cette autocritique semble, chez certains auteurs, se poser en éthique nécessaire. La critique postmoderne de l'autonomie n'en

comprend pas toujours les enjeux : elle assimile souvent le processus d'autocritique à des revendications simplistes, relatives au développement formel ou à l'idée d'un progrès en art. Par conséquent, elle échoue à examiner ses propres conditions de production et de réception académique et idéaliste, en mettant l'accent sur le fait que la dissolution technologique de l'art dans la vie de tous les jours — dont se réclament bon nombre de pratiques contemporaines — rend le rapprochement entre les valeurs formelles et esthétiques historiquement redondant. Mais une telle mésinterprétation de la problématique de l'autonomie n'est pas limitée aux critiques postmodernes d'Adorno : il faut, là encore, insister sur le fait que l'auteur doit être défendu *contre* certains de ses propres partisans, comme l'écrit Christine Eichel :

La vénération aveugle peut avoir des effets aussi destructeurs que la plus féroce critique. Le destin qui fut réservé à l'œuvre de T. W. Adorno est une illustration typique de ce mécanisme [...] l'intérêt du philosophe et compositeur paraît historique — apologue suranné d'une avant-garde qui a maintenant pris de l'âge [...] «Bach défendu contre ceux qui l'aiment», écrivait-il naguère en se moquant du culte puriste que lui rendait la secte des zéloteurs voués à son héritage. On ne s'étonnera pas que l'on ait donc aussi à défendre Adorno contre ses partisans [qui ont] canalisé dans des dogmes la réflexion vivante de leur sauveur⁴⁵².

Contre ceux qui, notamment, portent atteinte à son contenu dialectique : le retour à Adorno a également généré une remise au travail de la question de l'autonomie tout à fait conservatrice, dans laquelle le postmodernisme est vilipendé, sans que soit toutefois prise en considération, de manière véritablement critique, la base sociale des institutions artistiques bourgeoises dans les années 1980 et 1990 — et sans que soit fait mention du contenu critique de l'art depuis l'avènement de l'art conceptuel. Trente ans après la première publication de la *Théorie esthétique* en anglais, en 1984, le nouveau lectorat anglo-saxon d'Adorno est donc à chercher, en partie, parmi un certain nombre d'auteurs opérant une critique plus ou moins systématique du postmodernisme. Dans la suite du texte, nous examinerons les revendications de ces positions dans le débat actuel sur l'art et le postmodernisme, et tenterons de voir comment cette relecture permet à ces auteurs de réévaluer la pertinence d'Adorno pour penser l'esthétique après la dissolution des limites entre les arts.

On peut, semble-t-il, diviser les études adorniennes relatives à la reprise de la problématique de l'autonomie de l'art en plusieurs catégories relativement distinctes : la

⁴⁵² Christine Eichel, «Entre avant-garde et agonie. Actualité de la dernière esthétique d'Adorno», in *Rue Descartes n° 23 : Actualités d'Adorno*, Paris, PUF, 1999, p. 99.

première regrouperait les critiques dialogiques d'Adorno (telles qu'elles émergent notamment dans la théorie critique allemande postérieure aux années soixante, chez Jürgen Habermas et Albrecht Wellmer notamment). La seconde serait essentiellement représentée par la critique brechtienne de Peter Bürger, lequel reproche en premier lieu à l'autonomie d'empêcher la possibilité de mettre en place une praxis sociale transformative. Si ces deux premières catégories ont trait à la réception allemande d'Adorno dont Marc Jimenez a rendu compte, on l'a vu, les trois suivantes regroupent exclusivement des théoriciens dont les travaux ont émergé à la suite de la traduction anglaise de la *Théorie esthétique* — travaux dont l'écho reste malheureusement limité, voire inexistant en France. Ces ouvrages requerront particulièrement notre attention, parce que la remise au travail de la question de l'autonomie ne jette en aucun cas les bases d'un « retour à l'ordre », ni ne pointe une prétendue historicité de la théorie adornienne : elle s'efforce au contraire, autant que faire se peut, de faire d'Adorno un auteur fécond pour penser les problèmes de l'art et de l'esthétique actuels. On distinguera donc, au sein d'une troisième catégorie, les « défenseurs philosophiques » d'Adorno comme un « esthète radical » : Jay M. Bernstein et Andrew Bowie, ou encore le second traducteur de la *Théorie esthétique* aux États-Unis évoqué précédemment : Robert Hullot-Kentor. Une quatrième catégorie regrouperait les interprétations anti-habermassiennes d'Adorno comme un théoricien de la « totalité » et de la « réification ». Nous pensons, notamment, à Fredric Jameson. Enfin, une dernière serait représentée par des défenseurs d'Adorno qui tentent de reprendre la théorie dialectique de l'autonomie de manière particulièrement féconde : c'est le cas de l'œuvre philosophique de Lambert Zuidervaart et Peter Osborne — et d'une certaine manière, c'est-à-dire avec le degré d'approximation inhérent à ce type de catégorisation et en émettant quelques réserves, aux travaux du philosophe anglais John Roberts. Il faut rappeler, toutefois, qu'hormis la tentative habermasienne, ces lectures n'entendent pas mettre en place une révision totale de l'œuvre adornienne, certaines adoptant même une position qui, par rapport aux écrits d'Adorno, paraît régressive. Mais ces auteurs ont semble-t-il bien compris que, si la pertinence de la *Théorie esthétique* est restée intacte, cela tient à la réaffirmation du rôle critique de la philosophie et à la tentative de sauvegarder une création artistique qui demeure autonome, hostile à toute intégration au sein du consensus culturel — même s'il est parfois question, au sein des écrits de ce corpus d'auteurs Anglais et Américains, de prendre en compte les productions de l'art populaire.

3.2.1.3 Contenu rédempteur de l'autonomie de l'art (Jay M. Bernstein et Andrew Bowie)

Jürgen Habermas et Albrecht Wellmer ont des affinités avec la critique postmoderne d'Adorno et de l'autonomie, en dépit de leur antipathie manifeste à l'égard du postmodernisme — comme catégorie culturelle et phénomène philosophique. Ils arguent que la défense adornienne de l'autonomie est faussement opposée à la rationalité instrumentale, et jugent conséquemment que l'œuvre d'art est surdéterminée comme un modèle de vérité. En insistant sur l'autonomie comme fondement de la valeur artistique, Adorno creuserait un fossé définitif entre l'œuvre d'art, la conscience sociale partagée et la possibilité d'une *praxis* transformatrice de la société. Pour résumer, la théorie esthétique adornienne, pour Jürgen Habermas et Albrecht Wellmer, manquerait tout véritable contenu dialogique : le modèle hiératique de réification adornien réduirait le potentiel conversationnel et communicatif de l'œuvre d'art à un strict minimum. En fait, Adorno oppose toujours la vérité « expressive » de l'œuvre d'art à sa fonction sociale communicative. Pour ces auteurs, la conséquence est qu'Adorno s'intéressait peu à la manière dont les œuvres sont reçues et utilisées par le public — Gilles Moutot, on l'a vu, fait état de cet aspect « anti-herméneutique » chez Adorno — ni à la façon dont leur contenu est médiatisé dans la vie de tous les jours. L'art, insistent Jürgen Habermas et Albrecht Wellmer, ne fait pas sens grâce à son expressivité intrinsèque, mais par le biais d'une communauté de réception discursive donnée. Contrastant avec celle Jürgen Habermas, Albrecht Wellmer et Peter Bürger, l'œuvre de Jay M. Bernstein⁴⁵³ et celle d'Andrew Bowie⁴⁵⁴ défendent la dialectique de la raison contre une critique de la modernité — considérée comme optimiste et conciliatrice — dans le modèle dialogique de l'art et dans la dissolution prématurée de l'art dans la vie de tous les jours, chez Peter Bürger.

Bowie et Bernstein entendent opérer une redéfinition du « contenu rédempteur » de la revendication adornienne d'autonomie de l'art. Chez Adorno, la défense de l'autonomie est définie ontologiquement, principalement comme une défense contre l'illusion ou l'apparence esthétique. En d'autres termes, c'est le caractère artéfactuel de l'œuvre d'art qui assure son autonomie, dans la mesure où c'est bien ce caractère artéfactuel qui établit la possibilité d'une rationalité esthétique, dépassant, surmontant la raison instrumentale.

⁴⁵³ Bernstein est notamment l'auteur de *Against Voluptuous bodies, late modernism and the meaning of painting*, Stanford, Stanford University Press, 2006. Cet ouvrage propose une histoire de la peinture moderniste, s'appuyant sur l'esthétique adornienne et la confrontant notamment aux travaux de Clement Greenberg, Yve-Alain Bois, Michael Fried et Thierry de Duve. La thèse centrale de son ouvrage est la suivante : la peinture exemplifierait une forme de rationalité qui est une alternative à la rationalité instrumentale de la modernité.

⁴⁵⁴ Voir notamment Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester, Manchester University Press, 1990, et « Confessions of a "New Aesthete" », *New Left Review*, n° 225, 1997.

Comme le travail socialisé et non-coercitif — ou, dans un langage kantien, désintéressé — l'œuvre d'art conçue sans but est capable de rappeler au regardeur le but humain et non instrumental de la production. L'idée d'une forme esthétique comme rédemption du travail aliéné prend les traits d'une défense de ce qu'Adorno définit comme un processus de *mimèsis* interne à l'œuvre d'art autonome : sa capacité à maintenir une relation d'affinité, non-instrumentale, entre le sujet et l'objet. L'œuvre d'art autonome, dans ce sens, préserve la possibilité d'autres expériences. Comme entend le montrer Jay M. Bernstein, la question de l'apparence esthétique est celle d'une possibilité de possibilité, d'une conception de l'expérience qui transcende ce qui est désormais considéré comme les paramètres de l'expérience possible. De cette notion d'art envisagée comme représentation d'une promesse, Jay M. Bernstein et Andrew Bowie tirent deux conclusions importantes : la promesse de bonheur est distincte d'une simple satisfaction du désir, ou encore du plaisir corporel (de tout goût de type culinaire, dirait Adorno) — puisque ceux-ci ne peuvent pas être subsumés sous des catégories conceptuelles. L'une des conséquences est la possibilité d'une promesse transcendante de réconciliation entre la sensualité et la spiritualité dans l'œuvre d'art autonome.

3.2.1.4 Une promesse de bonheur renouvelée

La quatrième catégorie est, de manière similaire, préoccupée par l'idée d'une promesse transcendante dont l'œuvre d'art serait porteuse. Mais pour Fredric Jameson, ce qui prime est la manière dont cette promesse a émergé à nouveau dans une période de bouleversements sociaux et politiques. Bien que dans les années soixante-dix, ère du libéralisme et de transformations culturelles radicales, la promesse adornienne ait été jugée embarrassante, voire encombrante, elle ne cesse, aujourd'hui encore, de souligner l'absence de vérité de la rationalité et de la liberté capitalistes : la possibilité historique de l'œuvre d'art autonome met en évidence la « fausse totalité » de la production capitaliste. Par le biais d'un engagement plus profond envers la vérité esthétique, comme source non négociable d'une dé-réification et d'une désaliénation, Adorno démontre que la *Théorie esthétique* n'est pas simplement esthétique, et se fonde au contraire, on l'a vu, sur un contenu extra-esthétique. Fredric Jameson a raison de montrer qu'il est de première importance, chez Adorno, que toutes les questions esthétiques sont aussi fondamentalement historiques. Mais Jameson s'abstient de juger véritablement des œuvres d'art modernistes, parce que, chez lui, ce n'est pas tant le contenu spécifique de la défense, par Adorno, des différents types d'art moderniste qui importe, mais la possibilité d'une *praxis* esthétique, autorisant la

rédemption. Par conséquent, Jameson se montre particulièrement réticent envers ce qui constitue le contenu et les limites de l'art autonome aujourd'hui.

Une tendance nette rapproche Jay M. Bernstein, Andrew Bowie, et Fredric Jameson : tous tentent d'évacuer les problèmes et les contradictions inhérentes à la pratique de l'art actuel en faveur de la promesse elle-même. Cette tendance résulte d'une interprétation non dialectique du contenu social du concept adornien d'autonomie. Dans la théorie adornienne de l'autonomie, l'art est défini à la fois comme socialement déterminé et autonome — ce qui le distingue, par exemple, des premiers romantiques, de la Nouvelle Critique (*New Criticism*) néo-conservative des années cinquante, et des modernistes greenbergiens. Ou, mieux : l'autonomie de l'œuvre d'art est produite en dehors des relations sociales qui constituent l'institution artistique. Elle n'est pas produite de manière immanente, et de fait non transmissible comme un genre en particulier. Cela signifie que l'autonomie est le résultat pratique et théorique de la contradiction entre la valeur d'échange de l'œuvre d'art, et sa valeur d'usage. En raison de la menace perpétuelle que constitue la possibilité d'une perte de la valeur d'usage, l'art est toujours encouragé par ses propres conditions d'aliénation à trouver des stratégies esthétiques qui peuvent résister au processus de dissolution critique et esthétique — l'histoire du « nouveau » dans l'art moderniste résultant de cette résistance de l'art à sa valeur d'échange. Mais, en même temps, sous l'ère capitaliste, l'art tire son identité sociale de sa valeur d'échange. Alors l'art moderne authentique acquiert son identité et sa valeur dans un double mouvement de négation et d'auto-négation : il s'assure une visibilité en se positionnant lui-même par rapport aux normes et aux protocoles du marché qui prédominent. Ce qui veut dire que la « fiction » de l'autonomie doit être démontée par l'artiste pour que la quête d'autonomie reste à même de condamner l'échec de l'art à réaliser sa libération vis-à-vis d'une forme de dépendance sociale. On le sait, chez Adorno, l'autonomie de l'art est nécessairement dépendante des conditions étrangères à sa réalisation, dans la mesure où c'est par le biais de la connexion de l'art aux « antagonismes irrésolus » de la réalité que le contenu social de l'autonomie est généré. La marchandisation, alors, enferme l'art dans une logique impossible : celui-ci peut uniquement se renouveler en discréditant ou en perturbant ce qui le fait émerger. En outre, si cette logique est impossible, elle est pour Adorno nécessaire et inéluctable dans la mesure où, paradoxalement, c'est bien elle qui maintient la possibilité d'une liberté pour l'art — et pour l'homme. En ce sens donc, la possibilité d'une autonomie de l'art est socialement déterminée.

3.2.1.5 Pour une *autonomie étendue* ? La « normativité complexe » chez Lambert Zuidervaart et Peter Osborne

L'idée d'une forme *d'autonomie étendue* est particulièrement explorée dans la théorie dialectique de l'autonomie, notamment dans les travaux de Lambert Zuidervaart⁴⁵⁵ et de Peter Osborne. En effet, Lambert Zuidervaart et Peter Osborne insistent sur la nécessité d'une réintégration de l'autonomie au sein de l'expérience sociale et culturelle de l'art récent, ainsi que du postmodernisme. En d'autres termes, ils en appellent à un développement de la notion d'autonomie qui s'affranchisse de son ancrage dans la peinture et la sculpture modernistes, pour s'intégrer aux nouvelles catégories qui ont émergé dans les années soixante et à leurs interconnexions — pour s'intégrer aux œuvres où s'opèrent des altérations génériques, *ou encore à la performance et à l'installation*. On retrouve également ce type d'approche chez des auteurs évoqués précédemment : Juliane Rebentisch et Christine Eichel. Si la valeur de l'autonomie dépend de son engagement à trouver des nouveaux matériaux et de nouvelles formes d'attention aux « antagonismes irrésolus » de l'expérience sociale, il est alors pour eux nécessaire de l'étendre à une analyse qui prenne en compte des problèmes auxquels est confronté l'art du présent, sans pour autant sombrer dans le moralisme, ou la simple nostalgie. Sans l'établissement d'un lien entre les matériaux et les moyens nouveaux de l'art de ces quarante dernières années avec le problème de l'autonomie, la valeur esthétique est reconduite à une lecture conservatrice de la modernité. Dans cette voie, la dialectique adornienne se rapporte aux catégories adorniennes elles-mêmes, comme une reconnaissance de l'historicité de la notion d'autonomie. Une telle relecture nous semble intéressante, parce qu'elle ne signifie pas un abandon de l'arrière-plan négatif de la *Dialectique de la raison*, dont on sait les conséquences, mais elle sous-entend la nécessité que soit vue sous un nouveau jour la relation entre l'art savant et la culture populaire dans l'esthétique adornienne. Parce que l'établissement de cette opposition binarisante, de ce dualisme manichéen, marquerait, selon ces auteurs, les limites historiques de la défense adornienne de l'autonomie — et, conséquemment, celle de ses défenseurs contemporains, qui tendent à penser que l'art de ces quarante dernières années s'éloigne des objectifs atteints par la modernité. Laquelle serait, comme le suggère par exemple Marc Jimenez, à la suite de Jürgen Habermas, un projet inachevé, toujours à renouveler. Osborne et Zuidervaart ne reconnaissent aucune extension possible du contenu social de

⁴⁵⁵Voir Lambert Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, Cambridge, MIT Press, 1991.

l'autonomie ; cette posture étant indéniablement liée à la condescendance, voire l'absolue hostilité qu'ils manifestent à l'égard de la culture de masse et de la culture populaire. L'évolution de l'art de ces quarante dernières années est en effet difficilement compréhensible si l'on n'admet pas que l'art « mineur » a parfois défié l'art savant sur son propre terrain, si l'on ne reconnaît pas la dissolution de la limite entre *high art* et *low art*. Toutefois, abandonner toute forme de condescendance à l'égard de l'art populaire n'est aucunement une invitation à dissoudre l'art savant dans l'art populaire — ce qui est le cas dans certaines tendances du postmodernisme. Mieux : cette rupture permettrait d'établir une relation dialectique entre l'art « majeur » et l'art « mineur » ; en d'autres termes, elle rétablirait une opposition entre majeur et mineur à l'aune des contradictions inhérentes à chacun de ces termes. Dans les années trente, une telle démarche avait déjà préoccupé Adorno ; même si, on le sait, son jugement à l'égard de l'art populaire était marqué par un profond scepticisme.

L'antipathie d'Adorno à l'égard de la culture de masse est notoire et a été largement débattue. Elle s'arc-boute essentiellement sur le fait qu'en dépit du caractère de marchandise de l'art savant (ou autonome), et de l'art de masse (ou « dépendant »), les œuvres d'art de la seconde catégorie sont incapables de construire une réflexion critique durable et pertinente chez le spectateur ou le lecteur. En d'autres termes, la culture de masse offre des formes compensatoires de satisfaction, et, de ce fait, fonctionne avant tout comme une forme de répression sociale, ne permettant plus d'espérer une quelconque promesse de bonheur — ce qu'autorise quant à lui l'art autonome. En outre, lorsqu'Adorno évoque l'art savant et l'art de masse dans la *Théorie esthétique*, le premier fait référence aux interrelations entre l'autonomie et la dépendance, de laquelle l'autonomie est le terme dominant. De manière similaire, on sait qu'Adorno est parfaitement conscient que des « moments d'autonomie » apparaissent dans la culture de masse. Comme il l'écrit dans une lettre à Walter Benjamin datée du 18 mars 1936 : « si vous défendez le film kitsch contre le film de « qualité », personne ne peut être plus d'accord avec vous que je ne le suis moi-même ; mais l'art pour l'art [...] a besoin d'être défendu.⁴⁵⁶ » Mais il convient de rappeler qu'Adorno n'assimile pas industrie culturelle et culture populaire : l'industrie culturelle est bien ce que le capitalisme *a fait* de cette culture populaire. Culture populaire et culture de

⁴⁵⁶Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondance Adorno-Benjamin*, édition établie par Henri Lonitz ; trad. de l'allemand par Philippe Ivernel et Guy Petitdemange, Paris, Gallimard, 2006 p. 204.

masse différent, on le sait, et seule la seconde semble encore exister aujourd'hui, comme le soutient notamment Christopher Lachs⁴⁵⁷.

Le critique John Roberts défend l'idée que deux éléments s'interconnecteraient pour rendre les jugements adorniens sur la culture de masse moderne complètement marginaux dans sa *Théorie esthétique* : sa conception totalisante de la réification de l'expérience de masse, et son engagement « accablant » à analyser la culture de masse du point de vue de l'art autonome. Par conséquent, aucun art populaire ne peut atteindre les meilleurs standards de l'art autonome, et le meilleur art autonome est quant à lui toujours contraint de protéger ses frontières contre le risque d'une invasion du kitsch.

De même que Peter Bürger, Lambert Zuidervaart et Peter Osborne prennent leurs distances vis-à-vis d'une conception qui fait de l'autonomie un critère d'évaluation *a priori* de tout art. Tout comme chez Peter Bürger — et aussi Albrecht Wellmer et Jürgen Habermas — la théorie dialectique de l'autonomie défend l'idée que la vérité de l'autonomie n'est pas le critère ultime permettant de statuer sur l'importance sociale de l'art. En effet, cette conclusion semble évidente dans une culture où les formes modernistes traditionnelles de l'autonomie ne fournissent plus aucun défi politique ou moral aux effets de la réification. Parce que les satisfactions de la culture de masse et de la culture populaire n'ont plus à nier la promesse de bonheur, mais peuvent, à certains moments, comme Peter Osborne le souligne, décupler une forme de frustration (« *heighten the sense of frustration at the broken promise* »⁴⁵⁸). Par conséquent, il est difficile d'accepter, pour le dire en termes adorniens, que l'art autonome n'est pas plus critique que l'art dépendant, lorsque certaines productions de la culture de masse peuvent subvertir les conventions de la tradition, dans lesquelles elles opèrent et dévoilent, en certaines occasions, des aspirations radicales.

De ce point de vue, le débat sur le contenu dialectique de l'autonomie est une critique du problème adornien traditionnel d'évaluation normative. Sans tenir compte de leurs niveaux d'autonomie ou de « dépendance sociale », toutes les œuvres d'art seraient pourvues d'une fonction sociale. Cependant, à la différence de Peter Bürger et des postmodernistes, accepter les formes et les fonctions multiples et variées de la réception des œuvres d'art ne signifie cependant pas pour ces auteurs accepter complètement l'abandon

⁴⁵⁷ Voir Christopher Lachs, *Culture de masse ou culture populaire?*, Paris, Climats, 2001. Traduction de l'article « *Mass Culture Reconsidered* », paru in *Democracy*, n°1, octobre 1981, p. 7-22.

⁴⁵⁸ Voir Peter Osborne, « Torn Halves, The Dialectics of a Cultural Dichotomy », in *News from Nowhere* n°7, 1989.

de la normativité — ce qui constitue une tendance postmoderniste visant à définir l'art comme de la culture populaire et inversement. Ce qui est ici requis est une vision des standards et des critères d'évaluation de l'art qui soit davantage différenciée, ce que Lambert Zuidervaart appelle une « normativité complexe ». Celle-ci doit inclure, selon lui, non seulement l'excellence technique, la profondeur formelle, l'expressivité esthétique mais aussi une portée sociale, une efficacité potentielle et une vérité historique — il est rare, comme le souligne l'auteur, qu'une œuvre d'art parvienne à réunir toutes ces exigences. Lambert Zuidervaart pense que l'aspect supposément élitiste de l'autonomie nous autorise à repenser la dynamique du plaisir populaire, et que le développement technologique en art peut quant à lui nous permettre de repenser les limites et le contenu de l'autonomie. La normativité est en effet inévitable dès lors que l'on accepte que la critique d'art demeure inséparable des conditions de possibilité de l'art.

Peter Osborne adopte une position relativement similaire à celle de Lambert Zuidervaart, bien qu'il argue quant à lui que les implications de cette dialectique sont déjà latentes dans le travail d'Adorno lui-même. Pour Peter Osborne, l'analyse adornienne de l'autonomie suggère une autre approche, davantage productive : il faut, dit-il, mettre à nu la structure de la dialectique du « dépendant » et de l' « autonome » au sein de l'art dépendant, et la comprendre dans son opposition à l'art autonome, comme la partie distincte d'un ensemble culturel plus large. Prétendre que la solution au problème de l'autonomie se trouverait dans une transformation des catégories adorniennes elles-mêmes, est une prise de position qui, pour Peter Osborne, est tenue pour politique. Pour défendre la notion d'autonomie de l'art dans la continuité de l'entreprise adornienne — c'est-à-dire comme un concept historique et mettant en jeu esthétique et problèmes extra-esthétiques — il faut, pour Osborne, résister à ceux qui jugent la négativité et la critique de la tradition en art historiquement dépassée. À cet égard, la pertinence d'Adorno aujourd'hui tiendrait au fait qu'il incorpore l'irréconciliabilité de l'art dans ses propres conditions, et son destin dans les conditions de sa propre possibilité. Cependant, l'idée que l'art puisse résoudre ces conditions en se réclamant d'une tradition esthétique donnée, ou en se dissolvant dans la vie de tous les jours, est un manquement aux réalités de l'autonomie artistique — que ces formes de réconciliation soient permises au nom de la démocratie culturelle ou non. Par conséquent, il semble que le problème principal avec les travaux de Peter Bürger, Albrecht Wellmer et Jürgen Habermas — et plus généralement, avec l'ensemble des critiques postmodernistes — se situe dans le fait que chacun, dans des voies différentes, ne

reconnaissent pas la violence qui garantit la médiation, par l'art, de la division sociale et culturelle. Jürgen Habermas, Albrecht Wellmer et les postmodernistes revendiquent une intégration de l'œuvre d'art au sein des principes de la rationalité communicationnelle, alors que la réification menace toujours de transformer la rationalité en incohérence. En effet, le rejet de toutes formes de compensation sociale et esthétique dans la théorie adornienne de l'autonomie n'est pas censée empêcher toute possibilité de communication. En défendant une forme d'autonomie qui se définit par le biais de la négation de la tradition, l'irréconciliabilité de l'art est de même ordre que l'irréconciliabilité de la conscience d'être au monde du sujet.

3.2.1.5. Autonomie de l'art et anti-art (John Roberts et Stewart Martin)

Pour John Roberts, l'héritage d'Adorno doit donc être défendu contre les détracteurs qui entendent abandonner la normativité au profit d'une simple défense de l'art populaire. Cependant, il doit être reconnu que les raisons théoriques qui ont conduit Adorno à défendre le contenu social de l'autonomie sont largement atténuées, ce qui ouvrirait la voie aux interprétations erronées, comme dans les écrits de Andrew Bowie et Jay M. Bernstein. Notamment dans la mesure où l'identification notionnelle de l'art « autonome » au sein de l'art « dépendant », et inversement, rendrait le caractère social de son concept hautement ambigu. Un des problèmes rencontrés dans les écrits adorniens, pour John Roberts, est en outre de savoir comment situer les revendications de l'anti-art par rapport à la critique de la tradition, notamment à la lumière d'une grande partie de la production artistique postérieure à l'éclatement des genres artistiques dans les années soixante, qui a systématiquement élargi les formes de l'expérience esthétique par le biais des stratégies de l'anti-art. Dans la lecture de John Roberts, chez Adorno, le moment de l'anti-art menacerait toujours de ramener l'art à la vie de tous les jours. Par conséquent, cela l'aurait conduit à rejeter l'esthétique du *ready-made*, et à dévaluer la photographie. Pour lui, on peut juger regrettable que Robert Hullot-Kentor, Andrew Bowie ou Jay M. Bernstein tendent à suivre cette critique dans le droit fil des conclusions d'Adorno, abandonnant, semble-t-il, le caractère dialectique des hypothèses adorniennes. Par conséquent, ils maintiennent l'idée que le potentiel critique d'Adorno aujourd'hui tient dans sa résistance à la dissolution du fondement artéfactuel de la pratique artistique. Mais si cette critique est suivie dans le but de prêter attention à la fausse démocratie de l'art « populaire », elle menace par là même de nier la possibilité d'une autonomie issue d'œuvres du non-art. Si le « nouveau » en art correspond à l'instauration d'une autonomie

s'établissant par le biais d'une négation de la tradition, alors on peut émettre l'hypothèse que l'impulsion de l'anti-art fait partie intégrante de ce qui a été défini comme autonome, et par conséquent nécessaire au contenu social de l'autonomie (cette thèse est également proche des propos de Rebutisch). Sans ce moment de négation, en effet, l'autonomie déchoit en une confirmation de la tradition : l'anti-art constituerait donc une forme transgressive que l'autonomie se doit de subir pour se reconstituer elle-même. Par conséquent, l'une des raisons à l'origine de l'assimilation de l'autonomie à l'esthétique du modernisme, chez Andrew Bowie et Jay M. Bernstein notamment, est que l'esthétique philosophique utilise les formes conventionnelles de l'anti-art comme un guide pour la pratique artistique contemporaine, abandonnant la logique de l'anti-art dans la quête de l'autonomie. En ce sens, c'est la logique de l'anti-art qui détermine le contenu social de l'autonomie. L'ambiguïté adornienne sur ce point tend à être exacerbée chez Andrew Bowie et Jay M. Bernstein, parce qu'ils considèrent le concept d'autonomie comme un postulat philosophique abstrait, et non comme une notion déterminée par les conditions prédominantes de l'autonomie de l'art. Pour ces défenseurs, le concept adornien d'autonomie est à l'origine de deux problèmes interconnectés : premièrement, dans le but de maintenir la qualité esthétique et la négation de la culture de masse par l'art savant, ils tendent à minimiser le rôle de l'anti-art au sein de la quête, par l'art, de l'autonomie. Deuxièmement, afin de distinguer l'authenticité de l'autonomie en art, ils condamnent le moment transcendant de l'autonomie, inhérent à toutes les formes de culture. Indéniablement, la vision de l'autonomie défendue par ces théoriciens est peu fertile pour rendre compte de la diversité des productions artistiques et de la culture populaire postérieures aux années soixante. En l'identifiant à des protocoles modernistes éculés, ces « esthètes radicaux » ramènent la question de l'autonomie à une forme d'esthétique qui se contente d'être « défensive ». Les critiques dialectiques de l'autonomie arguent, quant à eux, que les relations entre l'autonomie et la culture de masse sont stériles, bien que théorisées à nouveau dans le cadre de l'expansion critique de la normativité artistique. En élargissant le contenu de cette normativité, l'opposition entre modernisme et anti-réification d'un côté, culture de masse et réification d'un autre, cesse d'être une source *a priori* de valeur esthétique. Cependant, si les théoriciens dialectiques de l'autonomie offrent une réponse plus satisfaisante en relativisant le problème de la réification, leur approche semble ne guère offrir davantage pour la compréhension des pratiques artistiques contemporaines : à cet égard, il nous semble que la notion de « potentiel critique de la culture de masse », chez Peter Osborne, reste relativement vague. Il n'appartient bien sûr pas à la philosophie

de répondre à ces questions : l'esthétique ne peut prescrire ou légiférer le contenu de l'autonomie artistique. Cependant, ce qu'elle peut et doit faire est clarifier les conditions d'une défense du contenu social de l'autonomie artistique contre sa dissolution. Par conséquent, le démantèlement de l'opposition entre une normativité singulière du modernisme et une dépendance de la culture populaire a peu de sens, hormis une question de valeur et de plaisir basé sur une théorie de la subjectivité artistique, qui représente de manière adéquate les transformations dans l'art et la culture contemporaines.

Le problème central rencontré dans la défense du sujet et du spectateur modernistes traditionnels chez Jay M. Bernstein et Andrew Bowie, reste leur manque de différenciation culturelle. Aussi est-il peut-être nécessaire, si nous voulons proposer une définition actuelle fertile de l'autonomie, de connecter les conditions sociales et esthétiques de l'art depuis les années soixante à une théorie de la négation en art — au non art — qui ne se contente pas de renverser ou de reproduire l'antinomie entre l'art « savant » et l'art populaire. En effet, si le concept d'autonomie n'est plus à même de maintenir sa logique négative via les formes classiques de distanciation moderniste, il requiert un sujet esthétique qui tire son action critique des relations entre un art dont la définition serait étendue, et les apories de la division sociale et culturelle. En d'autres termes, il s'agirait de définir une notion adéquate d'autonomie, qui doit dériver de la médiation, par le sujet et par l'artiste, des relations de l'art « majeur » et de l'art « mineur » - et pas simplement de leur connexion abstraite. Pour John Roberts, le concept de « normativité complexe » pourrait être fertile à la condition qu'on déplaçât l'incorporation contemporaine des modes populaires d'attention au sein des catégories sociales étendues de l'art, comme une réponse à « l'expressivité » moderniste. L'importance d'une « relativisation de la réification » pour une normativité complexe n'est pas ce qui autorise l'art à passer du populaire aux exigences d'une distance critique, mais ce qui fait que les fonctions critiques de l'art sont structurées au sein d'une compréhension de l'art populaire comme étant à la fois aliéné et à même d'autoriser une analyse esthétique. En insistant sur le fait que les modes d'attention et de satisfaction populaires définissent un espace partagé dans lequel à la fois le « majeur » et le « mineur » se positionnent eux-mêmes au sein de la culture capitaliste tardive, les exigences de l'autonomie sont internes au détermination de la dépendance. Les formes populaires d'attention ne sont pas tant l'« autre » de l'esthétique authentique, mais bien l'espace dominant en dehors duquel les satisfactions et les valeurs esthétiques sont constituées. Pour John Roberts, dans cette perspective, l'expérience esthétique s'ouvrirait aux plaisirs que peuvent offrir l'esthétique

populaire et la culture de masse, sans condescendance *a priori* — ce qui serait relativement différent de l'appréciation occasionnelle, par Adorno, de la culture populaire, comme une sorte d'antidote au kitsch. L'esthétique populaire, dans cette voie, est alors appréciée précisément parce qu'elle refuse de donner un assentiment inconditionnel aux plaisirs supposément éclairés de l'art savant. Cependant, refuser cet assentiment n'implique pas que cette prise en compte de l'esthétique populaire ne devienne synonyme d'un pluralisme culturel sans discernement, ni n'entraîne une négation systématique de l'avant-garde : le sujet esthétique prend un plaisir qui vient de la reconnaissance même, par le populaire, du fait que de telles satisfactions demeurent « aliénées ». Cela constitue une différence épistémologique importante.

Ainsi, le concept de « normativité critique » permet d'établir qu'à la fois les productions de l'art autonome et celles de la culture populaire partagent un espace de réification et de dé-réification commun. Ce qui permettrait de théoriser la production et la réception artistiques sans avoir recours à un modèle d'art savant simpliste, comme seule normativité possible, et conduirait à considérer que l'art populaire menace les ambitions du grand art et risque, par là même, de mettre à mal cette normativité. Pour John Roberts, la dichotomie entre l'idée que l'esthète se poserait en défenseur d'une autonomie normative et que celui qui jouit de productions culturelles populaires serait assimilable à un simple consommateur de culture de masse, est régressive. Par voie de conséquence, le spectateur et l'artiste qui concèderaient la possibilité d'une dépendance au sein de l'autonomie, et de l'existence de moments d'autonomie dans la dépendance, sont, pour l'auteur, ceux qui se situent véritablement dans le sillage d'Adorno et s'inscrivent dans une tentative fertile de remettre au travail les concepts de l'esthétique adornienne, de manière dialectique. Pour John Roberts, le principal problème auquel sont confrontés certains auteurs — Bowie et Bernstein, notamment — résiderait dans le fait que les conflits de l'expérience esthétique ne sont pas considérés comme résultant d'une violence réelle et symbolique, inhérente à l'art savant et à la culture populaire. Lier la question de l'esthétique à la violence symbolique revient à éclaircir ce qui lie le débat sur l'art et le populaire aux éléments qui, aujourd'hui encore, rendent la théorie adornienne de l'autonomie pertinente pour penser l'art actuel : le fait que les divisions internes et externes de l'autonomie et de la culture de masse ne sont compréhensibles qu'au sein d'un continuum de violence symbolique et réelle. Analyser l'autonomie et la dépendance, en termes de violence symbolique et réelle perpétrée contre les œuvres d'art par l'industrie culturelle — et en termes de violence

symbolique interne à la logique sociale de l'autonomie de l'art — reviendrait à comprendre comment l'histoire de l'art moderne et ses relations avec la culture de masse au vingtième siècle se déploient dans un continuum de destruction. Cela met en lumière à quel point la violence symbolique et réelle constitue la condition ontologique de la production et de la réception artistique à l'ère du capitalisme. Alors, reconnaître l'incorporation du moment de l'anti-art dans l'art, en termes d'irréconciliabilité de l'être au monde de l'art, revient à mettre en évidence la proximité philosophique et culturelle entre la négation (de l'identité) et la violence. Le concept de normativité complexe, compris comme relativisation de la réification, reste toutefois incohérent s'il ne met pas en lumière la manière dont l'artiste et le spectateur sont désormais situés dans un espace disputé par les modes d'attention de la culture populaire et leur critique. La menace envers l'autonomie de l'art est inhérente aux conditions sociales d'existence de l'art. Mais ce sont les conditions sociales de la production et de la réception artistiques — c'est-à-dire leur opposition à l'instrumentalisation opérée par le marché — qui permettent la création d'œuvres d'art autonomes. L'art autonome reste authentiquement autonome dans la mesure où les conditions de sa production reconnaissent ce fait, et résistent à sa logique instrumentale et extra-esthétique. Pour Roberts cependant, Adorno est incapable de développer ce dernier point : le concept d'autonomie serait séparé de la négation de l'autonomie au sein de l'autonomie — le moment de l'anti-art. Il serait incapable de voir l'anti-art comme un moyen par lequel l'autonomie est capable de médiatiser la condition future de l'art et les relations entre art et connaissance. Cela peut être décrit comme un moment de « réalisme » dans l'autonomie de l'art, celui qui fonde le mouvement dynamique du contenu social de l'autonomie. Les suiveurs « philosophiques » d'Adorno, quant à eux, dissolvent ce mouvement : ils résolvent le problème de l'autonomie en défendant une normativité unique, contre ce qu'ils voient comme la perte de tout critère au sein du postmodernisme. En cela, la défense philosophique de l'autonomie, comme une négation de la tradition et des protocoles, reste impérative face au rejet de toute normativité dans les *cultural studies*, par exemple. Cependant, la défense dialectique de l'autonomie ne saurait être source de valeur artistique : seules les pratiques et les critiques artistiques sont à même de mettre à jour le contenu social de l'autonomie ; l'autonomie d'un art ou d'une œuvre ne peut permettre d'en définir la qualité, laquelle ne peut être amenée à la visibilité qu'à l'aune d'une analyse immanente.

Parmi cet ensemble de lecteurs Anglo-saxons d'Adorno, Stewart Martin⁴⁵⁹ s'est, lui aussi, plus spécifiquement penché sur le rapport entre l'autonomie de l'art et la catégorie de l'anti-art chez Adorno. Pour Martin, si l'affirmation d'une autonomie de l'art comme exigence critique, s'opposant à la force instrumentalisante de la Raison, a été une idée prégnante pour les penseurs de gauche, le rejet de l'anti-art par l'autonomie de l'art — en tant que l'anti-art est considéré comme une idéologie compensatoire, au sein de laquelle la domination se déploie à nouveau, mais dans une forme sublimée — ne l'a pas moins été. L'engagement adornien à défendre un art autonome semble mettre en exergue, à première vue, sa position à l'égard de l'anti-art. Cependant, l'une des qualités du concept adornien d'autonomie — construit dialectiquement — est d'être profondément médiatisé par la notion d'anti-art dans ses formes les plus variées : pas seulement comme un élément exogène définissant ce qui se situe hors des limites de l'autonomie, mais bien comme partie intégrante de l'autonomie elle-même. Si l'anti-art est donc bien cette limite par le biais de laquelle la création autonome se définit et se constitue, pour Adorno, la transgression de cette limite n'en est pas moins constitutive d'une forme d'autonomie particulièrement réflexive que l'esthétique adornienne décrit comme une qualité propre à l'art d'avant-garde. Pour Martin, l'intégration dialectique de la polémique entre l'art autonome et l'anti-art au sein de la vision adornienne de l'avant-garde renvoie à la forme historique de l'autonomie de l'art, et tout particulièrement à la crise à laquelle cette problématique est confrontée à la faveur de la naissance de disciplines émergeant non pas dans les années soixante, mais au début du siècle précédent — le futurisme, Dada, l'Expressionnisme, ou encore la *Neue Sachlichkeit*. On l'a vu, cette conception moderniste de la question de l'autonomie semble toutefois perdre son sens dès lors qu'on entre dans notre ère « post-médiatique », pour le dire avec Krauss. À contre courant des critiques généralement formulées à l'égard d'Adorno sur ce point précis, Stewart Martin refuse toutefois un tel jugement catégorique, et défend l'idée que les débats sur le postmodernisme et l'effrangement des limites entre les arts ont au contraire mis à jour la pertinence de l'appareil critique adornien et la fertilité de sa pensée pour aborder les problèmes de l'art actuel. Les tenants du postmodernisme rejettent généralement l'idée d'une création artistique autonome, et il est fréquent de voir la position d'Adorno résumée — réduite — à une antipathie manifeste à l'égard de l'anti-autonomie d'une bonne part de l'art postérieur aux années soixante. Partant, la pertinence

⁴⁵⁹Voir Stewart Martin, «Anti-Art and Autonomy: Adorno's Theory of Avant-Garde Art», in *Constellations*, vol. 7, n° 2, 2000, pp. 197-207. Republié dans *Theodor Adorno. Sage Masters in Modern Social Thought*, Delanty ed., Sage Publications, 2004, in vol. 2 («Aesthetic Theory»), pp. 179-91.

d'Adorno pour penser les phénomènes artistiques se limiterait à l'analyse d'une forme d'art qui n'a plus cours aujourd'hui, et à une opposition binarisante, une forme de dualisme manichéen qui opposerait moderne et postmoderne. Pour nombre de relecteurs Anglo-saxons d'Adorno, une telle proposition théorique peut paraître satisfaisante, à cela près qu'elle annihile toute possibilité d'envisager un rapport entre l'autonomie et la catégorie du nouveau, et fait de l'autonomie de l'art une catégorie appartenant, une fois pour toutes, à la tradition.

Chez Adorno, le nouveau contient la promesse (l'impulsion utopique, même) de quelque chose de différent — qui ferait irruption dans le présent.

Conclusion

L'enquête que nous avons tenté de mener aura fait apparaître le caractère singulier — et souvent mal interprété — de la position adornienne vis-à-vis d'un effrangement des limites entre les arts : la justesse de l'analyse d'Adorno semble en effet nous conduire vers la possibilité d'aborder lesdits phénomènes par le biais d'une *via media*. Troisième voie qui éviterait l'écueil de ne considérer l'effrangement des arts que comme une menace pesant sur la pratique artistique — laquelle aboutirait *in fine* à son absorption complète par la sphère marchande, et, partant, à son impossibilité de demeurer le lieu du « refuge du mimétique » où serait préservée une forme de promesse de bonheur — soit — envisagée d'un point de vue généalogique — uniquement comme l'étape d'un long processus qui conduirait inévitablement à un *art in general* qui désormais serait à prescrire. Contre la grande majorité des analyses consacrées à *L'art et les arts*, nous avons tenté de montrer que, fidèle à la dialectique hégélienne, Adorno envisage en vérité la *Verfransung* comme une *option théorique* adoptée par les artistes — tantôt consciemment, comme chez Judd ou Kaprow, tantôt inconsciemment — dans le but de redéfinir *dialectiquement* les arts par le recours à des formes d'altérations génériques qui se jouent selon des modalités différentes ; à un moment donné de l'histoire de l'art où l'entreprise moderniste semble mener inéluctablement à une impasse. À ce titre, l'analyse d'œuvres singulières, ainsi que des propos des artistes qui en sont les auteurs, ont confirmé l'hypothèse posée dans l'introduction : à savoir qu'une visée palliative est à l'œuvre dans les travaux concernés par les phénomènes d'effrangement. Elle a en outre permis de comprendre selon quelles modalités plastiques s'élaborent les œuvres qui entendent ainsi sortir de l'impasse de l'art Moderniste, tel qu'il avait essentiellement été défini par Greenberg. L'analyse du geste poétique de Donald Judd et d'Allan Kaprow aura amené à la visibilité le fait que les deux artistes sont indéniablement ceux qui ont ouvert une voie permettant de poursuivre les ambitions de l'art moderne en s'adossant à des questions qu'il leur a léguées. Aussi avons-nous mis en évidence que Judd parvient à s'en extirper par l'adoption d'une *syntaxe spatiale* consistant à glisser de la peinture vers la troisième dimension — l'opération disjonctive juddienne restant le lieu où la spécificité d'un art en particulier est conservée, quand bien même elle le contraint à être l'inventeur d'une catégorie nouvelle dont il fixe les règles. Partant, la position juddienne est tout à fait singulière, dans la mesure où, bien que s'opposant à Greenberg, l'artiste reste fidèle à la coupure sémiotique lessingienne, en ce sens qu'il respecte la séparation des arts du temps et de l'espace opérée par Lessing —

théorie lessingienne à laquelle Greenberg s'était associé de manière particulièrement dogmatique. Si les objets spécifiques juddiens semblent illustrer l'un des traits caractéristiques de la *Verfransung* — ici envisagée d'un point de vue généalogique, comme l'avant-dernière étape du processus de *dissolution des limites entre les arts* —, l'œuvre kaprowienne a semblé justiciable d'une toute autre analyse. En effet, contre Judd, Kaprow sort du modernisme en adoptant quant à lui une *syntaxe temporelle*, ajoutant un élément narratif aux œuvres plastiques dont il pense percevoir les prémises dans l'*Action painting* de Jackson Pollock : ce faisant, son œuvre se pose en antithèse de l'opération laocoonique greenbergienne. Ainsi Kaprow sort-il du Modernisme que Greenberg avait défendu et qu'il avait résumé comme une entreprise de reconduction des arts aux propriétés de leurs médiums respectifs ; mais encore abandonne-t-il la modernité de manière plus générale. Mais qu'il s'agisse de Judd ou de Kaprow, le constat demeure identique : c'est bien en prolongeant des questions liées au pictural que les artistes des années soixante entendent sortir du modernisme. Il est alors apparu légitime d'affirmer que les prétentions théoriques au non-art ne sont probablement que de la peinture continuée par d'autres moyens, et, qu'en ce sens, la modernité contenait déjà, comme en germe, la postmodernité.

Comprendre ce qui était en jeu dans les phénomènes d'effrangement n'était possible qu'à la condition qu'on refusât de mettre un signe d'égalité entre le rejet patent de la synthèse des arts dans l'esthétique adornienne, et l'effrangement (*Verfransung*) des genres, en insistant sur la portée ontologique de ces deux notions. L'étrange cécité de certains auteurs à l'égard de la teneur réelle de l'effrangement a souvent conduit à en rater toute la richesse philosophique. Car en vérité, celle-ci est double.

En effet, l'effrangement est défendu par Adorno qui semble *in fine* le définir comme une *option théorique* à même de *dynamiser* les différents arts — de détisser les genres pour les retisser entre eux selon des modalités sans cesse renouvelées. À ce titre, la notion adornienne de *Verfransung* n'apparaît donc pas comme une problématique dépassée à l'ère de « l'Art in general » (Greenberg), ce que nous laissait penser, *a priori*, notre adhésion — partielle — à la construction historiographique proposée par de Thierry de Duve⁴⁶⁰. Il est apparu, par ailleurs, qu'en considérant la transgression des limites entre les arts comme une des caractéristiques fondamentales de la modernité, de Duve était en vérité plus proche d'Adorno que de Greenberg — qui s'en tint à résumer l'effrangement des arts à une forme

⁴⁶⁰ Voir notamment Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1996.

de confusion courant le risque d'aboutir à une perte de spécificité des médiums. Pour Adorno, en effet, l'effrangement fait figure de rébellion de l'œuvre d'art contre sa définition traditionnelle ; il n'est rien moins que l'élément de tout œuvre d'art moderne authentique. De Duve met en lumière, quant à lui — en s'arc-boutant à la pensée d'un Clement Greenberg qui s'aventure sur le terrain de l'esthétique philosophique — un glissement des arts du *spécifique* vers le *générique*, autrement dit des Beaux-Arts vers l'art « en général ». Il apparaît dès lors nécessaire de définir le statut du non-art (ou, autrement dit, de l'art « générique ») relativement à la dialectique adornienne, et d'amener à la visibilité la possibilité qu'aient lieu des *altérations génériques* — *metábasis eis állo génos*⁴⁶¹ — dans les œuvres de l'art contemporain : visitation, porosité des frontières, présence d'une médialité dans une autre, etc.

L'histoire de l'art postérieure aux années soixante aura fait apparaître ce qu'avait d'erroné l'eschatologie greenbergienne, pour donner raison à la vision dialectique d'Adorno. La transdisciplinarité a désormais une histoire ; en menant une opération de dé-tissage des formes historiques, elle a dans le même temps mis en avant sa propre spécificité : elle est devenue un médium. Les craintes d'une fusion des arts, synthèse suspecte que d'aucuns voyaient poindre à l'aube des années soixante, se sont *a posteriori* révélées infondées, et il aura fallu que les médiums « s'effrangent », se rongent les uns les autres, disait Adorno, qu'ils se détissent mutuellement pour réaffirmer une singularité. Le médium n'est pas le fait de réquisits ontologiques ; il équivaut à un ensemble de règles technico-esthétiques, et celles-ci ont été renouvelées par les artistes qui ont décroïsonné les genres, et, partant, inventé des formes, avec leurs règles, leur médialités internes. Y compris dans les pratiques qui entendaient rompre avec la limite séparant l'art de la vie : le réel construit par Kaprow, par exemple, nous apparaît en effet par le prisme de protocoles d'expérimentation élaborés en amont. Eu égard à l'aspect historique que revêtent aujourd'hui ces formes postérieures aux premiers phénomènes d'effrangement — formes qui, d'une certaine manière, ont fait école —, il apparaît légitime d'évoquer l'idée d'une *post-transdisciplinarité*. Notion dont l'analyse esthétique, épistémologique et historique reste à entreprendre.

Mais ce n'est pas tout, car la notion adornienne de *Verfransung* semble en effet livrer toute sa richesse une fois entièrement observée par le prisme de la philosophie d'Adorno

⁴⁶¹ Voir Philippe-Alain Michaud, *Sketches, histoire de l'art et cinéma*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2006.

lui-même. Bien des auteurs auront cherché, depuis la mort du philosophe, à ôter à l'esthétique adornienne ce qui constitue pourtant ses racines vivantes : l'arrière-plan négatif qu'elle hérite de la *Dialectique Négative* et auquel elle ne cesse de s'arc-bouter — opération insensée, qui nous priverait de toute sa teneur historique. Alors que le *test* duchampien nous emmenait sur la voie de l'histoire du système des Beaux-Arts et nous permettait d'envisager le changement paradigmatique que nous observions comme l'aboutissement de ce qui se trouvait déjà en germe dans les motivations des premiers modernes, les pages de *La dialectique de la raison* agissaient comme un révélateur indispensable à une compréhension de l'histoire de l'effrangement. Elles amenaient à la visibilité la réalité ontologique de la *Verfransung*. En opérant une protestation contre le vieux système des Beaux-Arts, l'effrangement des arts apparaissait alors clairement comme un choix théorique, un changement paradigmatique dont la visée était de déstabiliser les classifications et découpages qu'opère le monde administré ; de mettre à mal la division du travail ; de suspendre la dialectique de la raison en devenant quasi-anarchique — moment utopique où la définition de l'art se trouvait bouleversée. Bouleversement dont nous avons essayé de montrer qu'il réactive les propriétés émancipatoires de la pratique artistique, sa capacité à *crépiter* ; qu'il crée sa propre ontologie afin d'aménager un espace où la promesse de bonheur est reconquise, et la liberté acquise esthétiquement.

Mais il y a plus, car en effet, ce que nous nommons « théorie de l'objet adornienne » aura — au-delà de l'éclairage précieux qu'elle apporte à la question de la dissolution des limites entre les arts — agi comme une véritable propédeutique indispensable à toute expérience esthétique. Les écrits d'Adorno nous rappellent sans cesse que l'art ne peut être appréhendé comme un objet dont la définition serait immuable, donnée pour toujours ; ils nous invitent à ne jamais nous départir de cette idée que toute pensée de l'art doit se saisir des problèmes formels des œuvres, procéder à leur analyse technique et philosophique : qu'elle ne doit jamais cesser, dans un mouvement dialectique, d'opérer ce va-et-vient si fécond entre l'œuvre et le concept.

Index

- Adorno, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 131, 136, 137, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 170, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 182, 203, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 232, 235, 242, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 288, 290, 291, 293, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 311, 314
- Alain, 14, 39, 42, 255, 299
- Apollinaire, 244
- Aristote, 12, 71, 83, 95, 185, 186, 188
- Barr, 165, 179
- Baschenis, 107
- Bathrick, 176
- Batteux, 13, 307
- Baudelaire, 153, 157, 162, 168, 169, 170, 174, 175, 209, 214, 307
- Beckett, 49, 68, 122
- Beech, 272, 307
- Bell, 164, 165
- Ben, 239
- Benjamin, 9, 34, 104, 122, 123, 144, 149, 158, 160, 174, 175, 177, 178, 229, 282, 307
- Bern, 240, 305
- Bernstein, 8, 253, 277, 278, 280, 285, 287, 288
- Berthet, 33
- Betz, 169, 307
- Beuys, 234, 239, 308
- Bloch, 160
- Bois, 29, 101, 181, 278, 307
- Boissière, 17, 34, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 54, 55, 66, 84, 88, 99, 102, 111, 112, 149, 250, 263, 266, 267, 268
- Bonnefoi, 33
- Borges, 122
- Bosseur, 33
- Bowie, 8, 253, 277, 278, 280, 285, 287, 288
- Brancusi, 204
- Brecht, 162
- Brito, 255
- Broch, 212
- Broodthaers, 242
- Buchloch, 122
- Bürger, 157, 158, 166, 277, 278, 283, 284, 308
- Burgin, 165, 166
- Cage, 24, 30, 31, 105, 131, 132, 136
- Calinescu, 168, 308
- Capella, 12
- Cascardi, 77, 300
- Cavell, 62
- Célan, 49
- Chamberlain, 25
- Chase, 173
- Chefdor, 167, 168, 308
- Clair, 103
- Clark, 158, 217
- Coleman, 242
- Courbet, 200, 201, 206, 226, 237
- Crignon, 73, 74, 76
- Croce, 223, 259
- Cunningham, 5, 146, 147, 251
- Danto, 16, 17, 19, 26, 61, 223, 247, 293
- de Duve, 3, 5, 8, 10, 11, 14, 20, 28, 29, 30, 35, 41, 61, 77, 78, 90, 119, 143, 144, 172, 180, 181, 200, 201, 206, 207, 209, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 278
- de Longchamp, 12
- de Piles, 184, 186, 188, 200
- de Saint Victor, 12
- Debussy, 56

Denis, 9, 164, 202, 309
 Dewey, 7, 137, 311
 Di Liberti, 12, 14, 36
 Diderot, 13, 197, 309
 Donatoni, 80, 105, 108, 109, 110
 Drot, 226, 238, 239
 Dubos, 13, 200
 Duchamp, 4, 7, 8, 11, 14, 17, 28, 30, 77,
 136, 222, 223, 225, 226, 227, 231, 234,
 236, 238, 239, 308
 Eichel, 14, 60, 64, 65, 66, 90, 91, 249, 250,
 270, 276
 Escoubas, 45
 Félibien, 60, 183
 Ferrari, 81, 82, 109, 232, 308
 Filliou, 238, 239
 Flavin, 16, 25, 78, 117, 122
 Foucault, 169, 170, 251
 Frascina, 145, 164, 165
 Fredric Jameson, 277, 279, 280
 Fried, 16, 78, 79, 80, 101, 144, 220, 237,
 278
 Fry, 164, 165, 179
 Fumaroli, 183, 309
 Gabo, 204
 Gauguin, 16, 73, 243
 Gautier, 169, 175
 Goehr, 5, 10, 17, 102, 202, 213, 217, 218,
 219, 293
 Gooding-Williams, 174
 Goodman, 231, 233, 234, 275
 Gottlieb, 163
 Graw, 251, 252
 Greenberg, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16,
 19, 20, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 35,
 36, 47, 61, 62, 65, 70, 77, 78, 79, 80,
 101, 102, 115, 117, 119, 138, 141, 143,
 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153,
 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
 162, 163, 164, 165, 167, 168, 171, 172,
 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181,
 182, 184, 186, 190, 192, 200, 201, 202,
 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212,
 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
 222, 223, 224, 225, 227, 235, 236, 238,
 242, 245, 256, 271, 274, 278, 293, 303,
 304
 Guilbaut, 163, 164
 Habermas, 21, 89, 173, 253, 276, 277,
 281, 283, 284
 Harold Rosenberg, 272
 Haswell, 82, 232
 Hegel, 14
 Heidegger, 45, 268, 301
 Heine, 169
 Horkheimer, 145, 161
 Huhn, 5, 300
 Hullot-Kentor, 5, 159, 251, 272, 277, 285
 Jachec, 145
 Jackson, 76, 114, 118, 294
 Jameson, 277, 279, 280, 302
 Jay, 8, 20, 164, 253, 277, 278, 279, 280,
 285, 287, 300, 307
 Jenemann, 20
 Jimenez, 1, 5, 18, 20, 21, 29, 34, 39, 41,
 49, 110, 144, 156, 212, 247, 248, 250,
 255, 256, 257, 259, 262, 263, 264, 270,
 277, 281, 300, 307
 Judd, 3, 10, 14, 23, 24, 25, 78, 79, 101,
 105, 117, 118, 119, 120, 181, 224, 225,
 236, 242, 243, 244, 245, 293
 Kandinsky, 7, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
 56, 108, 182, 207, 218, 219, 305
 Kant, 8, 13, 38, 42, 67, 75, 77, 84, 148,
 160, 192, 193, 208, 216, 223, 255, 256,
 257, 258, 259, 260, 264, 278, 293, 300,
 304, 308
 Kaprow, 7, 10, 18, 24, 25, 79, 91, 99, 101,
 104, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119,
 120, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130,
 131, 132, 136, 137, 141, 203, 224, 225,
 227, 242, 245, 293, 310, 313
 Kentridge, 242
 Kiesler, 171, 310
 Klee, 20, 202
 Kokoschka, 51
 Kosuth, 19, 91, 225, 227, 238
 Kramer, 165, 173, 310
 Krauss, 10, 33, 62, 121, 200, 203, 204,
 205, 242, 271, 290, 310
 Kubin, 51
 Kuspit, 158, 164
 Lachs, 283
 Lageira, 1, 5
 Lambert Zuidervaart, 277, 281, 283, 284
 Lauxerois, 11, 24, 31, 33, 35, 36, 39, 40,
 44, 88, 98, 100, 145, 220, 247, 254, 299,
 300
 Lee, 182

Lessing, 9, 13, 25, 47, 79, 123, 145, 181, 182, 184, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 204, 205, 207, 209, 213, 214, 216, 220, 293, 294
 Levins, 173
 Lewis, 137, 163, 311
 LeWitt, 25, 70, 76, 78, 117, 120, 121, 122, 306, 311
 Leymarie, 244
 Lichtenstein, 182, 184, 186, 187, 188
 Ligeti, 80, 109, 110, 111
 Lukács, 60, 84, 160, 174, 175, 176, 177
 Macdonald, 161
 Mahler, 299
 Malevitch, 51
 Malher, 49
 Mallarmé, 35, 49, 175, 202, 226, 230, 231, 233, 235, 237, 311
 Manet, 31, 79, 153, 172, 200, 201, 214, 226, 230, 236, 237, 245, 309
 Marclay, 105, 107, 108, 109, 110
 Marcuse, 7, 92, 158, 162
 Martin, 20, 164, 251, 272, 273, 285, 290, 301, 302, 309, 313
 Matisse, 16, 73, 101, 108, 243, 307
 Mendelssohn, 13
 Menke, 32, 251
 Michaud, 18, 70, 71, 75, 107, 108, 109
 Moles, 212
 Mondrian, 20, 101, 115, 116, 119
 Morris, 3, 14, 16
 Motherwell, 19
 Moutot, 15, 32, 88, 89
 Mumford, 163
 Newman, 72, 73, 74, 75, 76, 101, 115, 116, 119, 225, 245
 Noland, 78
 Oldenburg, 25, 78
 Olitski, 78
 Olsen, 133
 Osborne, 8, 145, 253, 277, 281, 283, 284, 286
 Ostrow, 159, 160, 223
 Pareyson, 201
 Parret, 182, 200, 203, 204, 207
 Pater, 202
 Peter Bürger, 278, 283, 284
 Peter Osborne, 281, 283, 284, 286
 Petitot, 8, 184, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 205
 Philostrate, 13
 Picasso, 3, 16, 20, 33, 56, 73, 112, 179, 202, 240, 243, 244, 245, 305, 307, 312
 Platon, 7, 12, 13, 83, 84, 92, 93, 95, 182, 197, 312
 Pline, 13, 312
 Pollock, 24, 25, 101, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 131, 145, 158, 164, 225, 294
 Pornschlegel, 64, 312
 Proust, 49
 Rauschenberg, 3, 16, 133, 231
 Rebentisch, 14, 30, 35, 62, 64, 65, 66, 80, 90, 91, 137, 252, 281, 286, 312
 Renaud, 149
 Richter, 252, 253
 Rimbaud, 162
 Robert Hullot-Kentor, 272, 277, 285
 Roberts, 167, 272, 277, 283, 285, 287, 288, 307
 Rosalind Krauss, 272
 Rosenberg, 16, 18, 19, 26, 115, 131, 272, 293
 Rothko, 163, 225
 Ruttman, 109
 Ryle, 272
 Saint Simon, 170
 Schlegel, 85, 149
 Schönberg, 7, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 80, 103, 108, 110, 111, 112, 182, 207, 218
 Schopenhauer, 38, 42, 60
 Schulte-Sasse, 166
 Schultze, 25
 Sell, 251
 Serra, 76
 Shapiro, 163, 165
 Shils, 161, 164
 Shusterman, 32, 308
 Simmel, 174, 175
 Simonide, 182, 198
 Smith, 25, 78, 92, 95, 313
 Smithsonian, 117, 119, 122, 125, 127, 131, 132, 313
 Soper, 272, 273
 Sourieau, 14
 Stella, 24, 25, 78, 115, 116, 225
 Stelzer, 271
 Tatline, 16, 242
 Thoré, 170

Ursprung, 116, 117, 118, 119, 124, 125,
126, 127, 129, 130, 131, 132, 135, 313
Valéry, 49
Wagner, 49, 50, 87, 174, 299, 305, 311
Walter Benjamin, 282
Weber, 174, 176, 177
Webern, 49
Wellmer, 21, 276, 277, 283, 284, 278, 283,
284, 285, 302

Wilenski, 164
Wittgenstein, 122
Wohlfarth, 161, 162, 314
Wolff, 169
Wollen, 166
Wotruba, 24
Zima, 20, 248, 252, 253
Zuidervaart, 8, 253, 277, 281, 283, 284,
300, 303

Bibliographie

Écrits de T. W. Adorno

Œuvres complètes en allemand

Gesammelte Schriften, ed. R. Tiedemann *et al*, 23 vol., Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 299.

Traductions françaises

Alban Berg, Le maître de la transition infime, trad. de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1989.

Beaux Passages, trad. de l'allemand par Jean Lauxerois, Paris, Payot, 2003.

Dialectique Négative, trad. de l'allemand par le Groupe de traduction du Collège de philosophie : Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson, Paris, Payot, 2003.

Écrits Musicaux, trad. de l'allemand et présenté par Jean-Louis Leleu ; Leve et Philippe Joubert, Paris, Gallimard, 1982.

Essai sur Wagner, trad. de l'allemand par Hans. Hildenbrand et Alex. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1993.

Introduction à la sociologie de la musique, trad. de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, 2009.

L'art et les arts, textes réunis, trad. de l'allemand et présentés par Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute, trad. de l'allemand par Christophe David, Paris, Allia, 2001.

Le vieillissement de la nouvelle musique, Rue Descartes n° 23 « Actualités d'Adorno », mars 1999.

Mahler, une physiologie musicale, trad. de l'allemand et présenté par Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, Paris, Minuit, 2009.

Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée, trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot et Rivages, 2001.

Notes sur la littérature, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1999.

Philosophie de la nouvelle musique, trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

Prismes, critiques de la culture et société, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot et Rivages, 2010.

Sur quelques relations entre musique et peinture, textes réunis et trad. de l'allemand par Peter Szendy ; avec la collab. de Jean Lauxerois, Paris, La Caserne, 1995.

Théorie esthétique, trad. de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995.

Trois études sur Hegel, trad. de l'allemand par le séminaire de traduction du Collège de Philosophie : Éric Blondel, Ole Hansen-Løve, Philippe Joubert, Marc B. de Launay, Théo Leydenbach, Pierre Pénisson et Mireille Béréziat, Paris, Payot et Rivages, 2003.

Avec EISLER, Hans, *Musique de cinéma*, trad. de l'allemand par Jean-Pierre Hammer, Paris, L'Arche, 1972.

Avec HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la raison*, trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

Écrits sur l'œuvre de T. W. Adorno

BERNSTEIN, Jay M. , *Apparitions : New Perspectives on Adorno and Twentieth Century Music*, New York ; London, Taylor and Francis, 2006.

BERNSTEIN, Jay, *The fate of art; Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, Polity Press, 1992.

BERNSTEIN, Jay M., «Why Rescue Semblance ? Metaphysical Experience and the Possibility of Ethics», in *The Semblance of Subjectivity*, Tom Huhn and Lambert Zuidervaat, eds., Massachusset, MIT Press, 1997.

BETHUNE, Christian, *Adorno et le jazz*, Paris, Klincksieck, 2003.

BOISSIERE, Anne, « Contrainte du matériau et différence du musical », *De la différence des arts*, IRCAM, Centre George Pompidou, Paris, Montréal, 1998, l' Harmattan.

BOISSIERE, Anne, *La vérité de la musique moderne*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

BOISSIERE, Anne, *La pensée musicale de Theodor W. Adorno, l'épique et le temps*, Paris, Beauschene, 2011.

BRITO, Emilio, « Hegel dans la théorie esthétique de T.W. Adorno », *Archives de philosophie* 44, n°2, p. 249-276, 1981.

CASCARDI, Anthony J., *Art and Aesthetics After Adorno*, Berkeley, Townsend Center for the Humanities, University of California, 2010.

CASCARDI, Anthony J., « Heidegger, Adorno, and the Persistence of Romanticism », *Dialogue and Universalism* XIII, n° 11-12, 2003, p. 13-22.

CUNNINGHAM, David, *Adorno and Literature*, London and New York, Continuum, 2006.

COURT, Raymond, *Adorno et la nouvelle musique, art et modernité*, Paris, Klincksiek, 1981.

EICHEL, Christine, « Entre avant-garde et agonie. Actualité de la dernière esthétique d'Adorno », in *Rue Descartes n° 25 : Actualités d'Adorno*, Paris, PUF, 1999, pp. 99-110.

EICHEL, Christine, *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Frankfurt am main, Verlag, 1993.

HARDING, James Martin, *Adorno and a « Writing of the Ruins » : Essays on Modern Aesthetics and Anglo American Literature and Culture*, Albany ; New York, State University of New York Press, 1997.

JAMESON, Fredric, *Late Marxism : Adorno or the Persistence of the Dialectic*, Londres, Verso, 1990.

JAY, Martin, « Adorno in America », *New German Critique*, vol. 31, p. 157-182.

JENEMANN, David, *Adorno in America*, Minneapolis ; London, University of Minnesota Press, 2007.

JIMENEZ, Marc, *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

JIMENEZ, Marc, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, Paris, Klincksiek, 1986.

JIMENEZ, Marc, *Les enjeux de la critique esthétique, suivi de Lire Adorno aujourd'hui*, Paris, Nouveau Musée Institut, 1995.

LAUXEROIS, Jean, « De l'art comme écart, réflexions sur l'œuvre d'art à partir d'Adorno », *Pratiques* n° 9, 2000, p. 6-18.

LAUXEROIS, Jean, *De l'art à l'œuvre, petit manifeste pour une politique de l'œuvre*, Paris ; Montréal, l'Harmattan, 1999.

LAUXEROIS Jean, « Adorno sur écoute », *Lignes*, n° 11, 2003, p. 226-242.

LAUXEROIS, Jean, « Adorno à l' « époque » du cinéma », *Pratiques*, n° 14, 2003, p. 23-35.

MARTIN, Stewart, « Critique of Relational Aesthetics », *ISMS : Recuperating Political Radicality in Contemporary Art: Constructing the Political*, Verksted n° 8, Office for Contemporary Art Norway, Oslo, 2007, p. 97-127.

MARTIN, Stewart, « Literature and the Modern System of the Arts : Adorno's Theory of Art and the Arts », *Adorno and Literature*, Continuum, London and New York, 2006, p. 9-25.

MARTIN, Stewart, « Anti-Art and Autonomy: Adorno's Theory of Avant-Garde Art », in *Constellations*, vol. 7, n° 2, 2000, pp. 197-207. Republié dans *Theodor Adorno. Sage Masters in*

Modern Social Thought, Delanty ed., Sage Publications, 2004, in vol. 2 («Aesthetic Theory»), pp. 179-91.

MENKE, Christoph, *La souveraineté de l'art, l'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Armand Colin, 1989.

MOUTOT, Gilles, *Adorno, Langage et réification*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

MOUTOT, Gilles, *Essai sur Adorno*, Paris, Payot et Rivages, 2010.

OSBORNE, Peter, «Torn Halves, The Dialectics of a Cultural Dichotomy», in *News from Nowhere* n°7, 1989.

OSBORNE, Peter, «A Marxist for the Postmodern? Jameson's Adorno», in *New German Critique*, n°56, Printemps/Été 1992.

RANCIERE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RANCIERE, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

ROBERTS, David, *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*, London, University of Nebraska Press, 1991.

ROBERTS, John, «Spectres of the Aesthetics», in *New Left Review*, n° 218, 1996.

ROBERTS, John, «Tolerating Impurities: An Ontology, Genealogy and Defense of Philistinism», in *New Left Review*, n° 227, 1998.

RYAN, Marie-Noëlle, *Penser l'art depuis les avant gardes, problèmes de l'esthétique contemporaine après Adorno* (microforme), Lille : ANRT, 1995.

SEEL, Martin, *L'art de diviser, le concept de rationalité esthétique*, trad. de l'allemand par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Armand Colin, 1993.

Sous la direction de Nicolaus Schafhausen, Vanessa Joan Müller und Michael Hirsch, *Adorno, Die Möglichkeit des unmöglichen*, Francfort, Nicolaus Schafhausen, Vanessa Joan Müller et Michael Hirsch, 2003.

Sous la direction de Rainer Rochlitz, *Théories esthétiques après Adorno*, textes édités et présentés par Rainer Rochlitz ; trad. de l'allemand par Rainer Rochlitz et Christian Bouchindhomme, Paris, Actes Sud, 1990.

STATON, Matthew James, *A Comparison of Some Themes in the Work of Jacques Derrida and Theodor W. Adorno*, London, University of Sussex, 1994.

THIBODEAU, Martin, *La théorie esthétique d'Adorno: une introduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

WELLMER Albrecht, « Vérité-Apparence-Réconciliation », *Théories esthétiques après Adorno*, textes présentés et publiés par Rainer Rochlitz, trad. de l'allemand par Rochlitz et Bouchindhomme, Arles, Actes Sud, 1990.

ZUIDERVAART, Lambert, *Adorno's Aesthetic Theory : The Redemption of Illusion*, Cambridge, MIT Press, 1991.

Écrits de Clement Greenberg

The Collected Essays and Criticism, Volume I: Perceptions and Judgments, 1939-1944, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

The Collected Essays and Criticism, Volume II: Arrogant Purposes, 1945-1949, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

The Collected Essays and Criticism, Volume III: Affirmations and Refusals, 1950-1956, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

The Collected Essays and Criticism, Volume IV: Modernism with a Vengeance, 1957-1969, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

Homemade Esthetics, Observations on Art and Taste, New York ; Oxford, Oxford University Press, 1999.

Art and Culture, Boston, Beacon Press, 1961.

Art et Culture, essais critiques, trad. de l'anglais (États-Unis) par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988.

Late Writings, St Paul, University of Minnesota Press, 2003.

« American-Type Painting », *Partisan Review* 22, 1955, p. 179-196.

« Abstract and Representational », *Art Digest* 29, 3 novembre 1954, p.6-8.

« Beginnings of Modernism », *Art Magazine* 57, 8 avril 1983, p.77-79.

« Cézanne and the Unity of Modern Art », *Partisan Review* 8, mai-juin 1951, p. 323-324.

« Modernist Painting », *Art and Literature*, printemps 1965.

« Counter-Avant Garde », *Art international*, vol. 15, n° 5, 1971.

« Modern and Postmodern », The William Dobell Memorial Lecture, Sydney, Australia, 31 Octobre 1979.

Disponible sur <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>

« Autonomies of art », Moral Philosophy and Art Symposium, Mountain Lake, Virginia, octobre 1980.

Disponible sur <http://www.sharecom.ca/greenberg/autonomies.html>

« Avant Garde Attitudes », The John Power Lecture in Contemporary Art, Université de Sydney, 17 mai 1968.
Disponible sur <http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>

Écrits sur Clement Greenberg

CRICQUI, Jean-Pierre, « Le modernisme et la voie lactée (note sur Clement Greenberg) » *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne* n° 22 : « Après le modernisme », décembre 1987.

DE DUVE, Thierry, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Dis voir, 1995.

CHATEAU, Dominique, « Kant contre Kant. Note sur la critique selon Greenberg », *À propos de « La critique »*, Paris, L'Harmattan, 1995.

CLARK, Timothy James, « Clement Greenberg Theory of art », *Critical Inquiry* n° 9, septembre 1982, p. 139-156.

JACHEC, Nancy, « Adorno, Greenberg, and Modernist Politics », *Telos* n° 110, 1998, p. 105-118.

KUSPIT, Daniel, *Clement Greenberg Art Critic*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1979.

MILLET, Catherine, « Avant-garde et grand art », *Art Press* n° 8, 1977, p. 12-14.

TILLIM, Sidney, « Criticism and Culture, on Greenberg's doubt », *Art in America*, mai 1987, p. 122-127.

Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n° 45/46 : « Clement Greenberg », automne/hiver 1993.

Ouvrages sur la problématique de la différence des arts

BERTHET, Dominique, *Vers une esthétique du métissage ?* Paris, l'Harmattan, 2002.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques : interactions au XXe siècle*, Paris, Minerve, 1998.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel. Intersection musique-arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis Voir, 1992.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Passions d'artistes*, Paris, Skira, 1986.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique et Beaux-Arts, de l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris, Minerve, 1999.

CAULLIER, Joëlle, *La synthèse des arts*, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, 1998.

- CAULLIER, Joëlle, *Le mélange des arts*, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, 1999.
- DENIZEAU, Gérard, *Musique et Arts*, Paris, Champion, 1995.
- DENIZEAU, Gérard, *Le visuel et le sonore*, Paris, Champion, 1998.
- DUFRENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*, Montréal, L'hexagone, 1987.
- EMBER, Ildiko, *La musique dans la peinture*, Budapest, Corvina, 1989.
- ESQUIVEL, Patricia, *L'art en tant qu'art : l'autonomie de l'art en question*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- FRIED, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- JUNOD, Philippe, *La musique vue par les peintres*, Lausanne, Vilo, 1988.
- KINTZLER, Catherine, *Peinture et musique, penser la vision, penser l'audition*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- LAPLATINE, François et NOUSS, Alexis, *Métissages de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.
- LISTA Marcella, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avants gardés*, Paris, CTHS-INHA, 2006.
- MIRABEL-SERODES, Françoise, *Modernité et synthèse des arts. Le mot, le son et la couleur : autour de Kandinsky*, (microforme), Lille : ANRT, 1995.
- PARRET, Herman, *La voix et son temps*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.
- PARVU, Ileana, *La peinture en visite, les constructions cubistes de Picasso*, Bern ; Berlin ; Bruxelles, P. Lang, 2007.
- PICARD, Timothée, *L'art total, grandeur et misère d'une utopie : autour de Wagner*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- ROSENBERG, Harold, *The de-definition of Art, Action Art to Pop to Earthworks*, London, Secker and Warburg, 1972.
- ROSENBERG, Harold, *The Anxious Object, Art today and its audience*, London, Thames and Hudson, 1965.
- SABATIER, François, *Miroirs de la musique, la musique et ses correspondances avec la littérature et les Beaux-Arts*, Paris, Fayard, 1995.
- SOURIAU, Etienne, *Correspondances des arts*, Paris, Flammarion, 1947.
- SZENDY, Peter et LAUXEROIS, Jean, *De la différence des arts*, IRCAM, centre George Pompidou, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1998.

Écrits d'artistes & catalogues raisonnés

DE VINCI, Léonard, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987, traduction et présentation par André Chastel.

JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, N.S., Press of the Nova Scotia College of Art and Design ; New York, NY, co-published by New York University Press, 2005.

JUDD, Donald, *Écrits 1965-1990*, trad. de l'américain par Annie Perez, Paris, Daniel Lelong, 1991.

LEWITT, Sol, «Ziggurats», in *Arts Magazine*, novembre 1966, repris dans Alicia Legg (ed.), *Sol LeWitt*, Museum of Modern Art, New York, 1978.

LEWITT, Sol, «Paragraphs on Conceptual Art», in *Artforum*, été 1967.

KANDINSKY, Vassily, *Regards sur le passé et autres textes, 1912 — 1922*, Paris, Hermann, 1974.

KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. de l'allemand par Pierre Volboudt, Paris, Gonthier, 1969.

MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1982.

POUSSIN, Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989.

SCHÖNBERG, Arnold, *Schönberg-Busoni, Schönberg-Kandinsky : correspondances, textes*, Genève, Contrechamps, 1995.

SCHÖNBERG, Arnold, *Correspondance, 1910 — 1951*, lettres choisies et présentées par Erwin Stein ; trad. de l'allemand et de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Lattès, 1983.

SCHÖNBERG, Arnold, *Traité d'harmonie*, trad. de l'allemand et présenté par Gérard Gubisch Paris, Lattès, 1983.

Ouvrages, d'esthétique, d'histoire de l'art et de musicologie

ALBERTI, Leon Battista, 1435b, *De la peinture*, trad. par J.-L. Schefer, Paris, Macula, 1992.

ARISTOTE, *Les Politiques*, trad. P. Pellegrin, Paris, G.F Flammarion, 1990.

ARISTOTE, *Physique*, trad. H. Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

ARISTOTE *Ethique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1987 ;

BARRETT, William, « The End of Modern Literature », *Partisan Review* 16, septembre 1947, p. 946-968.

BAUDELAIRE, Charles, « Le Peintre de la vie moderne », *L'Art romantique, Œuvres complètes*, Paris, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *L'art philosophique, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1985.

BAYLE François, *Musique acousmatique, propositions... ..positions*, Paris : Buchet-Chastel, 1993

BATTEUX Charles , *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1989.

BAYLE François, *Musique acousmatique, propositions... ..positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993, pp. 93- 100.

BEECH Dave, et ROBERTS, John, *The Philistine Controversy*, London and New York, Verso, 2002.

BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993.

BERSTEIN, Jay, *Against Voluptuous Bodies, Late Modernism and the Meaning of Painting*, Stanford, Stanford University Press, 2006.

BETZ, Albrecht ; OWEN, Jamie ; HUYSSEN, Daniel and Andreas, *New German Critique* 33, « Modernity and Postmodernity », Automne 1984, p.174-188.

BOIS, Yve-Alain, *Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, Paris, C. Duthuit, 1994.

BOIS, Yve-Alain, *Matisse et Picasso*, Paris, Flammarion, 1999.

BOIS Yve-Alain , «Exposition : Esthétique de la distraction, espace de démonstration », in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°29 (« En revenant de l'expo »), automne 1989, pp. 57-79

BONNEFOI, Christian, « Sur l'apparition du visible », *Macula*, n° 5/6, 1979.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1996.

BUCHLOCH, Benjamin H.D., «Conceptual Art 1962-1969», in *October*, Cambridge, n°5, Hiver 1990.

BÜRGER, Peter, *La prose de la modernité*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

- BÜRGER Peter, « L'avant-gardiste après la fin des avant-gardes : Joseph Beuys », *Les cahiers-philosophie de l'art 7, Séminaire Peter Bürger*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1998.
- BURGER, Peter, *Theorie der Avant-garde*, Francfort, Suhrkamp, 1974.
- CAUX, Jacqueline, *Presque rien avec Luc Ferrari*, Nice, Main d'œuvre, 2002.
- CALINESCU Matei, *Five Faces of Modernity*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques et POUIVIER, Roger, *Question d'esthétique*, Paris, P.U.F, 2000.
- CAUQUELIN, Anne, *Les théories de l'art*, Paris, P.U.F, 2010.
- CHATEAU, Dominique, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CHÂTEAU, Dominique, *La philosophie de l'art, fondation et fondements*, Paris, l'Harmattan, 2000
- CHEFDOR, Monique, « Modernism : Babel Revisited ? », *Modernism, Challenges and Perspectives*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 41-42.
- CLAIR, Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts, critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983.
- CLAIR, Jean, *Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Galilée, 1975.
- CLARK, Timothy James, *Farewell to an Idea : Episodes from a History of Modernism*, New Haven ; London, Yale University Press, 1999.
- DANTO, Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace : a Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- DANTO, Arthur, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- DE DUVE, Thierry, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Minuit, 1984.
- DE DUVE, Thierry, *Au nom de l'art, Pour une archéologie de la modernité*, Minuit, 1989.
- DE DUVE, Thierry, *Résonances du readymade. Marcel Duchamp entre avant-garde et tradition*, Jacqueline Chambon, 1989.
- DE DUVE, Thierry, *Du nom au nous*, Paris, Dis Voir, 1995.
- DE DUVE, Thierry, *Kant after Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- DENIS, Maurice, « Définition du néo-traditionalisme », *Art et Critique*, 30 août 1890.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience*, présentation de l'édition française par Richard Shusterman ; postface par Stewart Buettner ; trad. de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari... [et al.] ; traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010.

- DIDEROT, Denis, 1765, « Essais sur la peinture », in *Œuvres*, t. IV : *Esthétique — Théâtre*, Paris, éd. Laurent Versini, 1996.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce-que les Lumières ? », *Dits et écrits vol. 4*, Paris, Gallimard, 1994.
- FREEDBERG, David, *Le Pouvoir des images*, trad. fr. A. Girod, Paris, Gérard Montfort éditeur, coll. « Imago Mundi », 1998.
- FRIED, Michael, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- FRIED, Michael., 1996, *Le Modernisme de Manet ou le visage de la peinture dans les années 1860. Esthétique et origines de la peinture moderne, Tome 3*, trad. par. C. Brunet, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essais », 2000.
- FUMAROLI Marc, *L'école du silence, le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Ed. du Seuil, 1992.
- GIL, Fernando, *Traité de l'évidence*, Grenoble : Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1992
- GOEHR, Lydia, *Elective Affinities, Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York, Columbia University Press, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Propyläen, eine periodische Schrift*, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1965.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Poésie et vérité, souvenirs de ma vie*, trad. de l'allemand et préfacé par Pierre Du Colombier, Paris, Aubier, 1991.
- GOETHE, Johann Wolfgang, 1799, « L'Essai sur la peinture de Diderot », in GOETHE, J. W., 1983, pp. 188-240.
- GOETHE, Johann Wolfgang, 1808-18010, *Traité des couleurs : accompagné de trois essais théoriques*, trad. fr. H. Bideau, Paris : Triades, 1978.
- GOETHE, Johann Wolfgang, 1983, *Écrits sur l'art*, J.-M. Schaeffer (éd.), préface de Tzvetan Todorov, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.
- GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1988.
- HEGEL, Wilhelm Friedrich, *Cours d'Esthétique (1818-1830)*, trad. de l'allemand par Vladimir Jankélévitch, 4 vol., Paris, Aubier, 1995.
- HEIDEGGER, Martin, 1936, « L'Origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. par W. Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962, pp. 13-98.

HERDER, Johann-Gottfried, 1778, *La plastique, quelques perceptions relatives à la forme et à la figure, tirées du rêve plastique de Pygmalion*, trad. de l'allemand et commenté par Pierre Pénisson, Paris, Cerf, 2010.

HORACE, *Art poétique*, Paris, Flammarion, 1990.

HUYSSSEN, Andreas, « The Search For Tradition : Avant-Garde and Postmodernism in the 1970's », *New German Critique* 22, hiver 1981, p. 23-40.

JAUSS, Hans Robert, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Allia, 2007.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1997.

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

JIMENEZ, Marc, *L'esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1999.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, 1919, « L'essence de la sculpture », in *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963.

KANT, Emmanuel, 1790, *Critique de la faculté de juger*, suivi de *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* et de *Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ?* Ferdinand Alquié (dir.), Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », (1985) 1989.

KAPROW, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1991.

KELLEY, Jeff, *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*, Berkeley, University of California Press, 2004

KIESLER, Frederick, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, London, Pitman, 1930.

KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy and After, collected writings, 1966-1990*, Cambridge, MIT, 1991.

KRAMER, Hilton, « Twenty—five Years of the Modern », *Art Digest* 29, 3 novembre 1954, p. 14-25.

KRAMER, Hilton, *The Age of the Avant-Garde, an Art Chronicle of 1956-1972*, London, Secker and Warburg, 1974.

KRAUSS, Rosalind, *A Voyage on the North Sea, Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames and Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind, *Passage in Modern Sculpture*, MIT Press, 1981.

KRAUSS, Rosalind, « Jasper Johns: The Functions of Irony », *October* 2, été 1976, p. 91-99.

KRAUSS, Rosalind et BOIS, Yve-Alain, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985.

- KUSPIT, Donald, «Sol LeWitt», in *Arts*, avril 1978.
- KUSPIT, Donald, «Sol LeWitt, the Look of Thought», in *Art in America*, septembre 1975.
- LENOIR, Béatrice, *L'œuvre d'art*, Paris, Flammarion, 1999.
- LESCOURRET, Marie-Anne, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, 2002.
- LESSING, Gotthold Ephraïm, *Laocoon ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, trad. de l'allemand et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, 2011.
- LEVIN, Harry, « What was Modernism », *Refractions*, Londres, Oxford University Press, 1966.
- LEWIS William S., «Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art », *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series, Volume 19, n° 1, 2005, pp. 42-54.
- LICHTENBERGER, Henri, *Richard Wagner, poète et penseur*, Paris, Introuvables, 2000.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La peinture*, Paris, Larousse, 1995.
- LORIES, Danielle, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.
- MACDONALD, Dwight, « Correspondance », *Sewanee Review*, vol. 66, 1958.
- MASSIN Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003.
- MERLIN, Christian, *Le temps dans la dramaturgie wagnérienne, contribution à une étude dramaturgique des opéras de Richard Wagner*, Paris, 2001.
- MICHAUD, Philippe-Alain, *Sketches, histoire de l'art, cinéma*, Paris, 2006, Kargo et l'Éclat.
- MERLIN, Christian, *Wagner mode d'emploi*, Paris, Premières loges, 2002.
- MOLES, Abraham, *Psychologie du Kitsch*, Paris, Mame, 1971.
- MORIZOT, Jacques, et POUIVET, Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes*, trad. de l'allemand par Marc de Launay, Paris, Gallimard, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Laurent Valette, Paris, 10/18, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Éditions Kimé, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich *Le cas Wagner*, trad. de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia,

2007.

PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations, essais sur les arts visuels*, trad. de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssède Paris, Gallimard, 1969.

PANOFSKY, Erwin, 1925, « Sur le rapport entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution à une élucidation de la possibilité de « concepts fondamentaux de la science de l'art », trad. par J. Lannoy, *Recherches poétiques*, n°4, été1996, Valenciennes, P. U. V., pp. 123-145.

PARVU Ileana , *La peinture en visite, les constructions cubistes de Picasso*, Peter Lang, 2007.

PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, J. Estienne, Paris, 1708.

PILES, Roger de, *Discours sur le coloris*, Paris, Langlois, 1697.

PLATON, *Ion et autres textes*, trad. du grec par Fabrice Midal, Paris, Pocket, 2008.

PLATON, *La République*, trad. du grec par Georges Leroux, deuxième édition corrigée, Paris, Garnier Flammarion, 2004

PLATON, *Le Banquet*, trad. du grec par L. Robin, Paris, Gallimard, 1950.

PLATON, *Hippias Majeur*, trad. du grec par A. Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

PLATON, *Phèdre*, trad. du grec par L. Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, , trad. du grec par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1947-1998.

POGGI, Christine, *In defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, London, New Haven, Yale University Press, 1993.

PORNSCHLEGEL, Clemens, «Vögel mit Schlangen. Zur Problematik generischer Klassifikation in der Postmoderne», in U. Hubekus, E. Matala de Mazza et A. Koschorke éd., *Das Politische: Figurenleben des sozialen Körpers nach der Romantik*, Munich, Fink, 2003, pp. 248-260.

REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg, Berlin ; New York, 2012.

RIPA, Cesare, *Iconologia*, Milano, TEA, 1992.

ROSENBERG, Harold, (1960) *The Tradition of the New*, Chicago, Chicago University Press, 1982.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, Paris, Eimery, 1810-1820

SANDLER, Irving, *Le triomphe de l'art américain I, L'expressionnisme abstrait*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michèle Levy-Bram, Paris, Carré, 1990.

SANDLER, Irving, *Le triomphe de l'art américain 2, Les années soixante*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Frank Straschitz

SANDLER, Irving, *Le triomphe de l'art américain 3, L'école de New York : peintres et sculpteurs des années cinquante*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Frank Straschitz, Paris, Carré, 1991.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne, l'esthétique du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 2002.

SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot & rivages, 2003.

SEEL, Martin, *L'art de diviser, le concept de rationalité esthétique*, trad. de l'allemand par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Armand Colin, 1993.

SHAPIRO, Meyer, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », *Style, artiste et société*, trad. de l'anglais par Blaise Allan, Daniel Arasse et Guy Durand, Paris, Gallimard, 1999.

SCHAPIRO, Meyer, 1937, « La nature de l'art abstrait » in *L'Art abstrait*, trad. par J.-M. Luccioni, Paris : Carré, coll. « Arts et esthétique », 1996.

SCHAPIRO, M., 1952, « L'introduction de l'art moderne européen aux États-Unis : *The Armory Show* (1913) », trad. par L. Évrard et G. Durand, in *Style, artiste, société*, éd. Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1982, pp. 383-439.

SHILS, Edward, « Daydreams and Nightmares : Reflection on the Criticism of Mass Culture », *Sewanee Review*, vol. 65, 1958.

SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. de l'anglais par Christine Noille [avec une préface de l'auteur à l'édition française], Paris, Minuit, 1992.

SMITH Adam , *La richesse des nations*, trad. de l'anglais par Germain Garnier, Paris, GF-Flammarion, 1991.

Sous la direction de GALARD, Jean, *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003.

STEINBERG, Leo, *Other Criteria, Confrontations with Twentieth Century Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

SZONDI Peter, *Poetik un Geschichtsphilosophie I und II*, Francfort, Suhrkamp, 1974.

URSPRUNG, Philip, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits of Art*, traduit de l'allemand par Fionna Elliot, Berkeley ; Los Angeles, London, University of California Press, 2013.

VILMOUTH, Jean-Luc, « Un entretien », *Macula*, n°5/6, 1979, p.249.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Suivi de *Lettre à propos des réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* ; et *Explication des réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en*

sculpture, trad. de l'allemand, présenté et annoté par Marianne Charrière, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

WOHLFARTH Irving, « Hibernation : On the Tenth Anniversary of Adorno's Death », *Modern Languages Notes*, vol. 94, décembre 1979, p. 981-999.

WOLLEN, Peter, « Photography and Aesthetics », *Screen* 19, 1978-1979, p. 9-28.