

ARTIFICATION/DÉSARTIFICATION

Danielle Lories

Presses Universitaires de France | « Nouvelle revue d'esthétique »

2019/2 n° 24 | pages 5 à 10

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130821533

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2019-2-page-5.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

DANIELLE LORIES

Artification/désartification

À l'origine du dossier présenté sous ce titre, il y a la volonté d'interroger du point de vue philosophique le doublet conceptuel artification/désartification mis en œuvre par la sociologie, de soumettre les résultats du travail de terrain à la critique aux fins d'en tirer tout le bénéfice possible pour la réflexion proprement philosophique sur l'art et la scène de l'art contemporain en particulier.

Le texte de Nathalie Heinich, « L'artification, ou l'art du point de vue nominaliste », qui ouvre ce dossier, fait allusion au colloque organisé à Louvain-la-Neuve en janvier 2018 sous le titre « Que fait l'artification au concept d'art ? Approches philosophiques ». Cette rencontre entendait concrétiser sous des angles variés le questionnement philosophique à propos de ce concept placé au centre du travail sociologique à propos duquel Nathalie Heinich procure ici tous les repères utiles : levant les malentendus possibles sur la notion même mise en œuvre par et dans les enquêtes de terrain, elle montre quelle conception nominaliste de la sociologie devait être sous-jacente au travail mené sur cette problématique, et ouvre par là même le dialogue avec la philosophie sur la définition et les difficultés rencontrées dans les tentatives de définition de l'art. Elle rappelle en effet que le projet sociologique relatif à l'artification ne pouvait reposer que sur une conception nominaliste de l'art, tant il est vrai que la définition de l'art devait résulter des pratiques décrites, bien loin de faire partie des données préalables de l'enquête. C'est que, du point de vue sociologique, « l'art n'est rien d'autre que le résultat d'un processus d'artification réussie », ce qui d'emblée met à l'écart toute définition essentialiste ou « réaliste » de l'art.

Thierry Lenain, de son côté, propose des « Prolégomènes à une philosophie de l'artification ». Si le texte est programmatique, il montre clairement comment l'interrogation proprement philosophique peut venir éclairer et compléter l'enquête sociologique. Il esquisse une réflexion « sur l'effet en retour d'une ressaisie du concept d'artification dans le champ de la philosophie entendue comme pensée à vocation spéculative », indiquant qu'une telle entreprise philosophique devrait viser à proposer 1°) un « cadre argumentatif » dans lequel

se pourraient engendrer et évaluer les nouvelles propositions d'artification, la philosophie ne pouvant échapper, au contraire des descriptions sociologiques, au questionnement sur la validité rationnelle des normes (entendues au sens théorique ou spéculatif). Il souligne ensuite 2°) que la philosophie ne peut pas non plus faire l'économie d'une définition spéculative de l'art, laquelle cependant échappe à toute « collusion » avec quelque forme que ce soit de substantia-lisme ou de « définition figée » élevant une prétention à saisir la nature des choses ou à la « fixer », bref à tout « réalisme » expressément rejeté par Nathalie Heinich. Après avoir passé en revue les principales composantes de cette défini-tion philosophiquement nécessaire, Thierry Lenain en tire 3°) une conséquence dont la philosophie devrait pouvoir mesurer toute la portée : ce sont les pra-tiques qui sont « artifiées », non de simples corpus d'objets : ces derniers ne sont guère artifiables « qu'à titre de composante(s) » d'une pratique, ce qu'il montre fort bien en revenant dans cette perspective sur le cas des *readymades* de Duchamp. Enfin, il insiste sur 4°) la question de la « transposabilité » à la fois historique et culturelle du concept d'artification que ne peut manquer de poser la philosophie. Si l'enquête sociologique peut se limiter aux pratiques et productions « relevant de la conception occidentale moderne », la philosophie doit s'interroger sur les conséquences qu'aurait la limitation de ce que nous reconnaissons comme art à un domaine aussi étroit : ne doit-on pas alors exclure de nos musées d'art non seulement les arts dits « premiers », mais aussi ce que nous nommons l'art grec ou médiéval ? La question même convoque la collaboration de la réflexion philosophique avec de nouvelles enquêtes de ter-rain, par exemple sur « les modalités toujours changeantes de l'artification dans les musées archéologiques et ethnographiques », mais aussi sur « les processus apparentés à l'artification dans les cultures étrangères à la modernité occi-dentale ».

Ces quatre différentes dimensions qui échoient à la réflexion philosophique sur l'artification sont illustrées et mises en œuvre par les autres textes qui constituent le dossier ici présenté.

En s'efforçant de ressaisir le concept d'artification à l'aide de la conceptua-lité phénoménologique husserlienne, Claudio Rozzoni associe le « passage à l'art » à deux autres passages : celui du réel à l'imagé (qu'on peut appeler imagification) et celui de l'attitude naturelle à l'attitude esthétique (qu'on peut nommer esthétisation), les deux étant étroitement liés puisque chez Husserl l'attitude esthétique consiste somme toute à viser intentionnellement et à saisir son objet « en tant qu'image » seulement, sans prise de position d'existence (ou d'inexistence), ce qui permet un apparentement au désintéressement kantien. L'examen des textes husserliens conduit ainsi à rejoindre à la fois l'exigence d'une définition philosophique de l'art, par le biais de l'intentionnalité esthé-tique, et l'interrogation sur les normes de légitimation, puisque cette intention-nalité spécifique (réceptrice, pourrait-on dire dans les termes de Lenain, des

effets de présence de l'art), est ici d'ordre axiologique, plus précisément de l'ordre de la saisie de valeur, sur le mode « affectif ».

Gerard Vilar, dans « L'artification comme cognification », attribue à Danto la découverte du problème philosophique de l'artification et s'inspire de sa réflexion philosophique (non sans en relever les insuffisances et incohérences et s'efforcer de les surmonter) pour assumer expressément deux des tâches qui s'imposent à une ressaisie philosophique de l'artification, celle d'une nécessaire définition de l'art (définition en extension ici, à partir d'un « noyau dur » de cas, conformément à une tradition analytique) et celle d'une proposition de critères susceptibles de légitimer théoriquement le passage à l'art, c'est-à-dire l'admission dans l'extension de cette définition. La définition de l'art en fonction d'un « noyau dur » de cas induit une typologie graduée des phénomènes d'artification, dans laquelle seul le « sens fort » de l'artification, son sens éminent correspondant au noyau dur, peut être qualifié d'« artification esthétique » ou de véritable artification, celle dont le critère est le devenir « cognitif » de ce qui devient ainsi art : l'objet ainsi artifié, écrit Vilar, est un objet à « dimension cognitive », il devient plus précisément un « moyen de connaissance ». Au sens le plus strict, l'artification est donc une « cognification » puisque ce processus transforme en dispositif soit à penser, soit même à connaître, selon la distinction reprise à Kant. Relevant en effet qu'aujourd'hui « presque tout artiste » se considère comme un « chercheur » et tout projet artistique se présente comme un « projet de recherche », Vilar montre, exemples à l'appui, que l'on tient ainsi de plus en plus généralement l'art pour une production de connaissances déterminées, à l'instar de la science, et non pas simplement, comme le suggèrent les « idées esthétiques » de Kant, comme « donnant à penser ».

Interrogeant le doublet conceptuel d'artification/désartification sociologique à partir du concept adornien de désartification (bien antérieur à celui pensé par la sociologie), Isabelle Rieusset-Lemarié affronte à son tour la question des normes et de leur légitimation. Adorno comprend la désartification comme partie intégrante du « devenir dialectique de l'art », lequel exige que l'art passe par la négation de son propre concept (par la désartification donc) pour achever son « artification » et être pleinement vivant. L'art dit « furtif » peut ainsi être présenté comme exemple de désartification paradoxale ou plus exactement dialectique, c'est-à-dire recelant bel et bien une « réartification ». La perspective adornienne peut ensuite être complétée à l'aide d'un emprunt kantien afin de proposer une vision du « monde de l'art » comme « communauté sans concept », celle de citoyens du monde auxquels s'adresse non un concept mais « l'idée esthétique », à savoir ce qui chez Kant fait échapper l'œuvre au concept déterminé. Y échapper s'imposait dans la logique dialectique adornienne, cette communauté constituée par le monde de l'art ne pouvant reposer sur un concept d'art donné au préalable et normatif (servant de critère aux décisions du monde de l'art sur ce qui est ou n'est pas de l'art). L'horizon

normatif de ce monde de l'art devient ainsi celui, kantien, d'une universalité subjective visée, libre de tout concept déterminé.

Retournant à la définition des beaux-arts comme expression d'idées esthétiques chez Kant, Danielle Lories montre que l'on ne peut cantonner les phénomènes d'artification à l'art occidental moderne et contemporain (rencontrant ainsi la question inévitable pour la philosophie de la transposabilité de ce concept sociologique dans le temps), ni ceux de désartification à la rareté et à la marginalité que leur attribue la sociologie. Le classement kantien des beaux-arts accueille dans sa définition de la peinture non seulement l'art des jardins, mais celui du vêtement, de l'ameublement, de la décoration d'intérieur, etc., anticipant sur des tentatives actuelles dans ces domaines d'activité ou pratiques. Quant à l'éloquence, art majeur s'il en fut, elle paraît bien dans la hiérarchie kantienne des beaux-arts en état de délégitimation, ouvrant la voie à sa future désartification.

Les textes d'Émilie Robert et de Nadia Fartas reviennent sur quelques cas spécifiques, fort différents, de phénomènes d'artification/désartification particulièrement complexes, paradoxaux ou ambigus. Ce faisant, elles soulignent, chacune à sa manière, certains aspects d'une définition philosophique de l'art, la première insistant sur l'importance de la fonction auctoriale autant que sur les formes paradoxales qu'elle peut revêtir ; la seconde mettant en évidence les ambiguïtés et implications réciproques entre artification et désartification qui peuvent se faire jour quand des objets considérés comme relevant de l'art sont amenés à « fonctionner sur des registres différents [...] de manière simultanée », comme l'indiquait Lenain dans ses prolégomènes.

En examinant ce qu'elle nomme un « art conceptuel alternatif », à savoir les cas de Lee Lozano et de Stanley Brouwn, Émilie Robert met en effet en évidence les jeux de ces artistes sur leur propre identité ou non-identité. Ces acteurs du monde de l'art jouent de la sorte sur la fonction auctoriale et son individualisation ou non, sur le caractère nominal de leur production ; ils jouent pour commencer sur ce que les textes des sociologues appellent un « opérateur sémiotique » d'artification : la signature de l'œuvre, avec laquelle dans les deux cas considérés le jeu est volontairement équivoque et polyvalent. Ainsi, faire de son nom propre un nom commun, c'est « déstatifier » l'artiste ; changer son nom et tendre à le faire disparaître, ce peut aussi être, montre Émilie Robert, procéder à une opération de conceptualisation, car c'est « généraliser » son identité et procéder à une « abstraction », celle de sa propre « physicalité ». Le paradoxe de cet art conceptuel « alternatif » tient à ce que ce devenir conceptuel de l'artiste tend à « personnaliser » l'art conceptuel qui reposait sur « la factualité brute d'objets dépersonnalisés ».

De son côté, Nadia Fartas se penche sur un type nouveau d'expositions « militantes » où le fonctionnement proprement « artistique » se mêle au fonctionnement socialement ou politiquement « militant », voire polémique, amenant artifications et désartifications au moins partielles. Le cadre institutionnel et « artistique » de l'exposition peut en effet produire une certaine artification par la mise en valeur de l'« authenticité » d'objets de grève, par exemple, et par l'esthétisation du regard porté sur eux dans ce cadre et en fonction de l'organisation même de l'exposition. Mais en retour, ce qui est exposé dans ce cadre, par la dimension « militante » tant des objets que de l'exposition elle-même dans sa présentation, tend à désartifier ce qui est exposé en raison de la valorisation de l'aspect documentaire des objets exposés. Le paradoxe de ce phénomène tient à ce que « l'art n'occupe pas de position majeure » dans « un cadre institutionnel artistique ». En d'autres cas de militantisme politique ou social, c'est la proximité d'œuvres d'art reconnues avec des « signes militants » devenus familiers qui peut faire perdre aux premières un certain « coefficient d'art ». L'analyse met en évidence, dans ce genre de cas, le rôle du commissaire d'exposition qui devient ici « auteur d'exposition » et qui dans ce rôle « va doser la part d'artification » des objets militants et de désartification des œuvres ; en outre, le ton polémique d'un commissaire, s'il s'étend au-delà du domaine artistique, peut aller jusqu'à faire que la dimension politico-sociale désartifie une œuvre exposée. À l'inverse, l'excès d'un ton polémique, allant par exemple à propos du colonialisme jusqu'à jeter le discrédit sur l'histoire et d'autres sciences sociales, peut en invoquant par trop directement et expressément la fonction critique des œuvres se retourner paradoxalement en une mise à l'avant-plan de « la culture et de l'identité » qui « occulte le champ du social et de l'économie ».

Rudy Steinmetz envisage le cas de l'architecture contemporaine en ses trois grands courants que sont le modernisme, le postmodernisme et le déconstructivisme afin de mettre en question la conclusion sociologique quant à cet art qui en resterait à une artification partielle. Il met en évidence « les motifs et les modalités des procédures d'artification, de désartification et de réartification dont le champ contemporain de l'architecture est le théâtre ». Ce faisant il interroge la manière dont ces passages du non-art à l'art et de l'art au non-art se justifient et questionne les raisons avancées pour soutenir que l'art de l'architecte serait pour ainsi dire condamné à une artification inachevée et supposée inachevable. La rupture avec les formes architecturales du passé accomplie par le modernisme (qui tend à les « désartifier ») s'accompagne d'une artification de formes jusque-là éloignées de l'art : celles du bâti industriel par exemple, et même celles des machines produites industriellement elles-mêmes : automobiles ou paquebots notamment, qui contribuent à titre de modèles (comme on le voit chez le Corbusier) à l'artification des formes purement fonctionnelles. La (re)valorisation hétéroclite de formes du passé par le postmodernisme prend à contrepied le banissement moderniste des « langages constructifs traditionnels » et « s'emploie à les réartifier ». Quant au déconstructivisme,

aussi flous qu'en soient les contours, il s'efforce de « procéder à la désartification architecturale de l'architecture dans toutes ses variantes stylistiques » et s'adonne à l'absence de cohésion, d'équilibre ou de centralité, recherche « l'agrégat aléatoire », consacre la pauvreté des matériaux en rejetant ceux de l'architecture traditionnelle comme ceux du modernisme. Le texte conclut qu'on ne saurait, comme la sociologie le suggère, se contenter de mettre au compte des « fortes contraintes de technicité » et de la « tension entre technique et art » le caractère partiel de l'artification de l'architecture. Il propose bien plutôt de penser cette tension comme le propre de l'architecture et des artifications et désartifications qu'elle connaît : il lui appartient intrinsèquement qu'en elle, le beau et l'utile ne soient pas dissociables, et ladite « tension », loin qu'elle empêche l'architecture d'être jamais complètement artifiée, est le cœur même de tout art de bâtir comme tel.

Avec l'attention que Iulia Toader accorde à la cérémonie japonaise du thé, enfin, c'est la question de la transposabilité du concept d'artification à des pratiques propres à des cultures non occidentales qui est posée avec netteté. L'analyse révèle également bien que les objets ne sont artifiés que dans la mesure où l'est la pratique dans son ensemble dans laquelle ils interviennent, et combien cette artification de gestes traditionnels revêt une dimension institutionnelle forte. L'art du geste outillé entre ici en contradiction avec le privilège et la valeur accordés à l'objet isolé. Pour battre en brèche cette valeur et ce privilège, l'examen met à contribution la techno-esthétique de Simondon et son concept de réticulation. Pour conclure, le parallèle proposé avec l'abstraction chez Mondrian vient « entériner » l'inscription de la cérémonie du thé « parmi les arts, même en Occident », bien que par ailleurs la voie du thé n'ait pas eu besoin de ce modèle occidental ni pour être « abstraite », ni pour que son abstraction obtienne une reconnaissance « artistique ». Cette belle analyse montre que la transposition du concept d'artification est possible hors d'Occident et qu'elle peut s'avérer riche de sens.