

Changement culturel, marché des œuvres, théorie esthétique [A propos de travaux anglo-américains relatifs à l'avant-garde artistique et à sa logique d'accomplissement dans les décennies 1960 et 1970]

In: Genèses, 2, 1990. A la découverte du fait social. pp. 178-191.

Citer ce document / Cite this document :

Lamy Yvon. Changement culturel, marché des œuvres, théorie esthétique [A propos de travaux anglo-américains relatifs à l'avant-garde artistique et à sa logique d'accomplissement dans les décennies 1960 et 1970]. In: Genèses, 2, 1990. A la découverte du fait social. pp. 178-191.

doi : 10.3406/genes.1990.1041

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1990_num_2_1_1041

« Je n'ai encore jamais vu d'œuvre d'art
dont la réplique matérielle en soit une. »

Arthur C. Danto

Changement culturel, marché des œuvres, théorie esthétique

A propos de travaux
anglo-américains relatifs à
l'avant-garde artistique et à sa
logique d'accomplissement dans
les décennies 1960 et 1970

Evon Lamy

Ouvrages et articles commentés :

Howard S. Becker, *Art Worlds*, The University of California Press, 1982. [Trad. française de Jeanne Bouniort : *les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988. Présentation de Pierre-Michel Menger.]

Diana Crane, *Avant garde Art and Social Change: The New York Art World and the Transformation of the Reward System. 1940-1980*. In Raymonde Moulin éd., *Sociologie de l'art*, la Documentation française, Paris, 1986.

Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press, 1981. [Trad. française de Claude Hary-Schaeffer, *la Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989. Préface de Jean-Marie Schaeffer.]

Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1986.

Bernice Martin. *A Sociology of contemporary cultural change*. Oxford, Basil Blackwell, 1985 (1^{re} éd. 1981).

Les ouvrages et articles réunis dans cette note s'inscrivent dans plusieurs courants indépendants de la recherche anglo-américaine relative à l'art, à la culture et à leurs rapports, noués au cours de la crise politique et culturelle des décennies 1960 et 1970. *A priori*, aucune position scientifique unique ne les relie. Toutefois, une première convergence tient à l'accord des chercheurs sur l'irréductibilité de l'art à une somme d'œuvres et de la culture à une chronique d'événements. Une seconde, fondamentale, en dépend : la culture s'identifie à la construction d'un monde de conventions au sein duquel le problème de l'art contemporain se pose, indissociable de sa dimension économique.

Quatre volets en composent le tableau d'ensemble : la genèse de mondes de l'art constitutive des chaînes de coopération professionnalisées (Howard S. Becker), la segmentation du marché new-yorkais des œuvres issues de l'avant-garde et la formation de leur valeur par l'interaction de multiples « firmes culturelles » (Diana Crane), le statut philosophique de l'œuvre contemporaine, indiscernable de sa réplique matérielle triviale et cependant esthétiquement distincte (Arthur C. Danto), enfin, le rôle joué par les mouvements sociaux reliant, dans les sociétés de langue anglaise, l'activité artistique à la contre-culture (Bernice Martin). Faisceau de perspectives qui forment la trame d'une large enquête où alternent approche par facteurs explicatifs et approche par significations symboliques.

Les travaux cités seront abordés à la fois sous l'angle des modes de production artistique – création et interprétation – et sous celui des modes de réception – marché et spectacle. De ce point de vue, l'entrelacement de l'activité d'artiste avec la crise des valeurs, au cours de la période étudiée, montre que la subver-

sion des systèmes normatifs a autant libéré les conditions d'exhibition publique de positions artistiques radicales, que dégagé les prémisses d'une nouvelle conception du rapport de l'art au marché.

La dynamique d'expressivité de la contre-culture (avec ses multiples tentatives d'expériences-limites), a, pour une part, servi de révélateur aux débats contemporains sur la codification de nouveaux langages d'un art non figuratif inaliénable au « système » et, pour une autre, elle a révélé l'ancienneté de leur filiation : nature du sujet pictural, rareté des matériaux-supports, utilisation du collage, multi-dimensionnalité de l'œuvre, émancipation progressive du chevalet, et, en musique, problèmes de la tonalité et de l'instrumentalité ; tous ces registres furent l'objet de controverses agitant, dès les années 1910, les premiers cercles avantgardistes autour de Kandinsky, Larionov, Delaunay, Mondrian, Apollinaire...

Au cours de la décennie 1960, que marquent l'essoufflement du mouvement abstrait et la recomposition du marché qui le portait, s'est déployée au grand jour une autre veine de la pratique d'avant-garde, tout aussi ancienne que la première. Les performances artistiques se sont placées alors sous le patronage de la figure emblématique de Marcel Duchamp, en vue d'exploiter et de « poétiser » le nouveau gisement constitué par la multiplicité des objets de série, quelque banales que puissent en être les formes. Elles annonçaient un nouveau type d'entrepreneur d'art, celui d'un acteur polyvalent ajusté à la permanente création de nouveaux styles, et aux antipodes de celui de l'historien lié, par sa discipline, à un patrimoine stable consacré par le temps. Le marché, honni par divers courants de la contre-culture et de l'anti-art, en est venu progressivement à dicter sa loi à l'esthétique, prélude à ce puissant contrôle de décision qui, dans les décennies suivantes, pèsera sur les créateurs quant aux perspectives offertes à leurs

propres productions, par les galeristes, collectionneurs et muséologues.

Ainsi, dressée contre les derniers avatars de la représentation classique et interpellée par le pur formalisme du support, qu'il soit physique, cénesthésique, atonal, comme sujet non identifiable de l'œuvre, l'avant-garde des années 1960 s'émancipait des certitudes de la figuration, sur ses deux versants : celui d'une esthétique de l'abstraction sans référence à l'objet réel, et, à l'opposé, celui d'une esthétique des formes banales, telles que la vie quotidienne nous les livre dans leur apparent dénuement esthétique. C'est pourquoi le nouvel idéal de distinction des créateurs s'est projeté dans la *signature* par l'artiste d'objets usuels techniquement reproductibles, socialement banalisés, collectivement consommés, par exemple comme dans l'œuvre pop'art de Andy Warhol, la transfiguration d'une triviale boîte Brillo en *Boîte Brillo* (1964), et comme dans celle de Pablo Picasso, le passage à la limite d'une chose ordinaire en *objet d'art*, d'une cravate en *Cravate* (Danto, p. 83).

Cependant, les travaux anglo-américains mettent en priorité l'accent sur le fait que l'art ne saurait épuiser, à lui seul, le spectacle des « outrances pionnières ». Il n'a de sens que rapporté à un usage global du concept de culture, c'est-à-dire à une structure d'intelligibilité de phénomènes sociaux objectivement repérables et dont les limites ne cessent, par définition, de se modifier. Variable dépendante de divers facteurs favorisant tout à la fois la création, ses modalités de professionnalisation et ses formes marchandes, les pratiques culturelles et leurs modalités institutionnelles, enfin le système de représentations qui sous-tend les unes et les autres, la catégorie culturelle joue bien, en effet, le rôle d'un schème, capable de rendre compte de la « dilatation », plus ou moins loin de leurs contours formels, des pratiques sociales et institutionnelles, des cadres de pensée et des modes de création à l'intérieur des-

quels les possibilités d'expression étaient habituellement jusqu'alors renfermées.

La position de Bernice Martin est claire à cet égard. Elle revient à introduire la radicalité de l'art contemporain dans la symbolique même des codes culturels liés au changement, règles inédites d'actions et de créations, autant stylistiques que techniques. Une des figures de cette jonction s'accomplit chez H.S Becker, dans ce qu'il appelle « la constitution de notoriété des mondes de l'art », alors même que « l'individualisme romantique » de l'artiste y est hautement problématique. Le regard du sociologue, en effet, se déplace de la production du « génie », qui en serait par hypothèse la cause, vers la coopération des métiers qui non seulement « fait » l'œuvre, mais aussi « se cale » par rapport à son propre système de distribution.

La création contemporaine s'est trouvée être, aux États-Unis, dès les années 1950, non seulement concomitante de la croissance des styles d'avant-garde, et du renouvellement de plus en plus rapide de leurs « sorties » sur le marché, mais aussi, comme l'indique Diana Crane au sujet de l'offre d'art à New York, au principe même de coalescence d'un marché spéculatif à court terme. Enfin, les théories philosophiques elles-mêmes sont affectées par l'évaluation du statut d'une œuvre, désormais arrachée à sa stabilité d'objet d'art historique, et emportée dans un tourbillon d'innovations sans fin. La « poétique » intentionnelle du créateur qui la fonde à titre de structure artistique, pose, à nouveaux frais, les problèmes de l'esthétique classique : simulacre et transfiguration, convention et style (A. C. Danto).

Quant à la correspondance du concept d'art avec celui de culture, elle ne saurait être pleinement réglée par le recours à la médiation de ce que B. Martin nomme, à la suite de Talcott Parsons, « révolution expressive ». D'une part, en effet, la « légalité de la conscience artistique » (Erwin Panofsky) n'objecte plus rien à une activité « à propos » des formes et des objets de série. D'autre part, c'est comme condi-



1. Peter Barger, *The Social Reality of Religion*, London, Faber et Faber, 1969.

tion de l'action que la constellation culturelle « trouve » en elle les ressources du conflit novateur et du changement social (C. Geertz). Ir-réductibilité des deux concepts, qui appelle à la modestie une réflexion sur les limites d'une comparaison entre des travaux unis par le même intérêt historique, mais divisés quant aux objets retenus, œuvre d'art, marché, fait de la contre-culture, et quant aux approches mises en œuvre – phénoménologique, économique, interactionniste.

L'individualisme romantique comme approche

S'agissant du modelage de la société à grande échelle, dérivé de ces longues « poussées souterraines d'expressivité », Martin a d'abord recours, sur le plan épistémologique, à une conception polysémique de la culture : le symbolisme transforme l'ambiguïté de l'étant en multiplicité de signifiants. Puis il introduit, quant à l'objet, l'idée d'une anticipation, sur le temps social, des faits symboliques imaginés comme des « bombes à retardement » (chap. 1 et 3). Sa pensée est sous-tendue par un schème général de lecture caractérisé par la relation entre les transformations de la subjectivité d'une part, et les formes objectives du jeu ambigu avec la limite, au sens sociologique du terme, d'autre part. « Chaque réalité sociale définie, écrit Peter Berger, reste menacée par des irréalités cachées. Chaque nomos social construit doit faire face à la permanente possibilité de son effondrement dans l'anomie. Vu dans la perspective de la société, chaque nomos est un domaine taillé dans la masse de l'absence de sens¹ » (cité par Martin, p. 3). Si, en effet, la structure de toute société consiste à limiter et à tracer des lignes de partage, alors, virtuellement, sont inscrites en elle l'ensemble des potentialités transgressives, dont un certain langage savant fut un bon « laboratoire », ainsi que le montrèrent, dans la décennie 1960, les recherches liées à la formation du « Nouveau Roman ».

La difficulté inhérente à une approche du changement culturel provient de la distorsion entre d'un côté la relative autonomie des mutations de valeurs et des idéologies, et d'un autre les sous-systèmes de la culture artistique (les mondes de l'innovation créatrice) et de la culture esthétique (le monde des biens culturels administrés et consommés). Si l'expression artistique tend à se dresser contre les conventions esthétiques reçues, la crise des valeurs, pour sa part, suscite la percée de formes culturelles novatrices. Le diagnostic sociologique d'une telle situation suppose que soient éclaircies les « scénarios » historiques qui permettent de l'expliquer.

Bernice Martin problématise la situation des années soixante en Grande-Bretagne en faisant du concept de romantisme, et de l'expression dérivée d'individualisme romantique, des catégories interprétatives du changement socio-culturel. Ces concepts, en effet, servent de structure médiatrice entre le « cours du monde » et les changements qui l'affectent ou dont il est le théâtre (et qui, en le niant, continuent cependant de dépendre de lui). Ils présentent une double connotation : la dédramatisation de la « violence » contenue dans la situation historique ; une transformation des rapports à soi-même, en particulier l'aspiration de l'individualité à s'écarter exagérément, publiquement, et souvent minoritairement des situations convenues, bref à provoquer l'outrance eu égard à la norme.

Ouverte, modifiable, plastique, la catégorie du romantisme, sous certains de ses angles, défie l'histoire même en plaçant l'interprétation immédiatement dans la dimension de l'esthétique, c'est à dire d'une représentation de l'individualité créatrice. D'une part, elle recrée une filiation à travers le foisonnement de diverses variations historiques antinomiques, comme par exemple, à la fin du XVIII^e siècle, l'importation de cet esprit dans la philosophie allemande, en réaction aux limites imposées par le mouvement des Lumières, à savoir la

pure rationalité critique kantienne et son formalisme « deshumanisant ». Mais d'autre part ses contenus sont par définition bouleversés. Elle introduit l'idée d'une discontinuité de ses modalités successives, d'une oscillation des goûts et des positions, comme, par exemple le déclin du thème tragique caractéristique du XIX^e siècle « médiéviste », au profit d'une émergence de celui, expérimental, de « l'ambiguïté et de l'infinité ».

Les revirements spectaculaires liés aux créations anticonformistes, telle que, par exemple, la ritualisation de ces codes musicaux insolites ou quasi initiatiques (promotion du rock, mais également de la musique sérielle et dodécaphonique), si fortement décrits par Martin, relèvent du jeu de la transgression. A l'instar des autres produits de la culture, ces sortes de créations ont alors bouleversé les structures du marché, par effets inflationnistes d'œuvres, de styles, de courants et d'artistes sur les produits anciens. La fonction économique a peu à peu pris le pas sur la fonction de l'histoire de l'art. De nouvelles conventions esthétiques ont donné naissance à des critères communs selon lesquels critiques, collectionneurs, conservateurs, galeristes ont cherché à promouvoir l'œuvre d'innovation et, anticipant la reconnaissance de sa valeur par le public, à spéculer sur sa cotation.

Aussi, quelle que soit la nature des médiations effectuées, art et marché de l'art, esthétique et culture, l'avant-garde est-elle unanimement apparue comme déconcertante à l'extrême. Toutefois, les travaux anglo-américains s'accordent à l'interpréter comme une variante de la contre-culture, au sens d'un nouveau « creuset » civilisateur dans lequel s'élaboreraient un équivalent symbolique au monde de la rationalité scientifique et une alternative à celui de « l'individualisme bureaucratique » !

Par ailleurs, comme mouvement social, la contre culture se trouve prise dans une contradiction majeure. D'un côté, elle développe une critique ferme du pathos dans l'intention d'épurer



2. *New Yorker*, 6 avril 1963, cité par Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1986.

3. *Ibid.*

l'art de tout sentimentalisme, et rejoint paradoxalement alors la spéculation artistique même, qui est un des thèmes historiques du romantisme. De l'autre, elle s'efforce de desserrer l'audience étroite d'une élite raffinée pour atteindre à de plus larges couches de publics. Dans sa mouvance, l'avant-garde, la plus expérimentale et la plus « pointue », semble ne pouvoir se transmettre autrement que sous la forme d'un code ésotérique et sous celle d'un dépassement permanent de ses propres formes.

Telle est bien le nœud des difficultés que traduit, au sein des « mondes de l'art » et du marché des œuvres, la recherche formaliste, jusqu'à ne considérer que le support matériel de l'œuvre d'art, sa dimension physiquement picturale ou musicale. Dans son paroxysme, le formalisme non seulement prend le pas sur « le convenu », mais s'excède dans l'échappée libre vers le trait caricatural et vers la forme livrée à soi. De même, il rend légitime la production d'une œuvre « en miroir » indiscernable de sa réplique matérielle et cependant essentiellement distincte. A ce paroxysme, vient s'ajouter une sorte de paradoxe dans la mesure où la subtilité du code artistique et la minutie de ses performances favorisent, dans la période considérée, l'expansion quantitative des activités d'art et de leurs professions. Théâtre, danse, littérature, musique, sculpture deviennent, de ce fait, des lieux d'expression croisée et font voler en éclats les frontières académiques qui, formellement, les séparaient et sur lesquelles s'appuyaient fermement les jugements de l'histoire de l'art.

Les travaux présentés ici esquissent un cadre de référence pour l'interprétation de cet ensemble de phénomènes : il s'agirait d'une sophistication des jeux de formes, un peu à la façon dont les jeux de mots en chacune de leurs occurrences sont, selon Ludwig Wittgenstein, indiscernables du langage comme règle et du contexte d'émission comme marque. Tout se passe alors comme si la conjoncture des années 1960 et 1970 avait favorisé la mul-

tiplication des codes d'interprétation et de leurs règles, auprès de cercles restreints d'initiés, de marchands ou de nouveaux professionnels de la médiation d'art, voire au sein des groupes de « croisés » de la contre-culture, comme les nomme B. Martin. L'extension à des publics-relais que Harold Rosenberg étiquette comme « audience d'avant-garde² » à l'affût de la nouveauté pour la nouveauté et pris dans sa spirale financière a correspondu au moment où, sur l'autre versant de la conjoncture, la transformation qualitative du statut de l'œuvre et la constitution d'une théorie de l'art contemporain apparaissaient comme stimulées par cette « tradition du nouveau qui a rendu banales toutes les autres³ ».

Comme historien de l'art, Ernst Gombrich rapporte classiquement l'origine de cette mutation culturelle et artistique au « simple traitement sans considération du motif ou de la finalité » (p. 478). Lui emboîtant le pas, le philosophe Danto ajoute en précision au point de vue de l'ancien directeur de l'Institut Warburg, lorsque, évoquant « le retour au matériau pictural comme art », il y discerne « une entreprise d'inspiration plutôt bouddhiste » (p. 215), à savoir le repos « indifférent » de la matière en elle-même, entraînant plus l'inactivité du moi de l'artiste que l'exacerbation de son expressivité. Au-delà du clin d'œil, le philosophe à l'instar de l'historien voit dans ce retour à la peinture *pour* la peinture plus une continuité qu'une veine inventive proprement dite. Dans les pays de langue anglaise comme en France, dès la première moitié du XX^e siècle, le style dénommé *action painting* (terme forgé par Harold Rosenberg et représenté par l'*expressionnisme abstrait* d'Jackson Pollock, dans les années 1940) ainsi que le courant de mysticisme esthétique incarné par Kandinsky, Klee et Mondrian (et influencé par l'irrationnalisme de Worringer) ouvraient la voie à toutes les libertés représentatives quant au sujet de l'œuvre. « Les êtres géométriques n'ont-ils pas des droits égaux à ceux des autres êtres ? », s'in-

terroge Kandinsky, dans *Du spirituel dans l'art*⁴, comme pour suggérer que l'aventure abstraite est une ressource de création interne à l'activité d'artiste, non pas une coupure avec la réalité.

L'artiste et le banal

A le prendre comme un sous-système doté de sa propre temporalité, l'exemple des formes de la création contemporaine apparaît précisé-ment comme celui de la levée partielle du tabou portant sur la fonction expressive de l'art. Rompant avec la facilité des canons académi-ques, tel le réalisme en peinture, ou s'écartant des conventions du temps, le goût pictural ou l'intrigue romanesque, l'intention artistique a tourné le dos à la prétention de thématiser « quelque chose » – le sujet, la légende ou l'in-titulé du tableau – au profit d'une autre ambi-tion, celle de « manifester » quelque chose, par la forme librement choisie et travaillée⁵.

Si, comme on le sait, l'idée expérimentale avait commencé à creuser son sillon dès les premières années du XX^e siècle, c'est aussi en « façonnant » peu à peu une des figures ma-jeures de l'artiste d'aujourd'hui. Ce dernier, en effet, s'assure de la valorisation d'un style pro-pre en utilisant méthodiquement les média-tions les plus radicales et, comble du paradoxe, en s'inscrivant dans les courants les plus im-personnels – art minimal, art conceptuel, Arte Povera Antiform, art brut –, avec les « filtres » discursifs construits à l'usage de publics « ci-blés », comme s'il cherchait à ajuster sa sub-jectivité à la pure objectivité de l'art⁶.

Quand bien même une orientation de cette nature eût engendré, à son tour, un code spé-cifique de conventions et sa propre audience d'affiliés inconditionnels, le défi de l'artiste d'élever son œuvre au-delà des contraintes ar-tistiques dominantes, ou de rompre avec elles, s'est, à l'évidence, particulièrement bien illus-tré dans l'exhibition contemporaine de cer-taines caractéristiques de l'œuvre, liées à la construction de son support matériel comme



4. René Drouin, Paris, 1949.

5. Sur ce terrain, Arthur C. Danto fait cause commune avec Arnold Schönberg, l'inventeur du sérialisme et du dodécaphonisme, à propos de l'idée que la musique, libérée de la contrainte tonale, n'est la cause de rien, qu'elle est proprement « sans titre », de l'ordre de la pure manifestation, et qu'en son sein le primat de certaines notes sur les autres doit laisser la place à la stricte obédience sérielle et au rapport strictement mathématique des intervalles entre eux. Le positivisme, en effet, ne considère que la mesure, ignore le référentiel qui lui donne sens.

6. De ce point de vue, l'analogie avec la fonction expressive dans le langage est frappante. « Seul, écrit Th. Adorno, celui qui exprime aussi clairement que possible ce qu'il veut dire subjectivement réalise l'objectivité du langage », *De Vienne à Francfort. La querelle allemande des sciences sociales*, Bruxelles, Complexe, 1979. p. 249.

objet physique : jaillissement « spontané » du pinceau, gigantisme non conventionnel des toiles et des sculptures, choix « anticonservatoire » de substances et de matériaux intégrant leur autodestruction, mise en scène de l'éphémère (comme les emballages de Christo) relégation de la peinture par esthétisation de « la rudesse du jute, le poli du plastique », mais aussi interaction d'effets optiques de la couleur sur la toile en vue de « l'éblouissement recherché » (E. Gombrich, p. 481).

Confrontés à un individualisme aussi impersonnel de l'activité artistique et, si l'on peut dire, à une sophistication aussi recherchée du « jeu » de l'imaginaire, le sociologue et l'historien de l'art ne laissent pas de s'interroger sur la distorsion entre le degré d'autonomie de l'intention d'artiste, et le « sous système » constitué par la « vision picturale de l'époque » (Paul Veyne sur l'œuvre de Wölfflin). De même les règles de classification des objets d'art au sein des « mondes de l'art » comportent autant d'autonomie et de pouvoir limitant que d'adéquation eu égard aux expériences artistiques intentionnelles qu'elles rendent légitimement possibles (H. S. Becker, p. 169). La temporalité des mondes de l'art et de la culture est contingente par rapport à celle de l'activité artistique et, ainsi que le suggère A. C. Danto, le processus de socialisation des savoirs sur l'art aujourd'hui démultiplié par l'institution muséographique (et ses succès dans les années 1980) ne saurait purement et simplement refléter les évolutions de la pratique et de la vie d'artiste.

Le rapport simultanément expressif et physique du créateur à sa représentation (la « métaphore » de l'art) s'est diffracté et multiplié en de nombreux styles d'avant-garde. Sur le mode d'un principe actif de l'histoire, l'art s'affirmait plus que jamais comme le lieu de toutes les transgressions. Le déplacement symbolique et sémantique des objets les plus triviaux de la vie quotidienne (*De la cave au musée, Ceci n'est pas une pipe, Ceci est de l'art*), la

subversion de leurs signifiants et le reclassement des styles et des formes esthétiques qui se trouvaient au principe même des premiers *Ready made* new-yorkais de Marcel Duchamp (1917) ou des œuvres « froides » d'inspiration dadaïste, n'en finit pas d'alimenter la controverse sur l'esthétique du banal qui s'ensuivit avec le public « amateur d'art ». Genèse et creuset de cette œuvre, indiscernable de sa réplique et irréductible à toute réification, dont Arthur C. Danto pense qu'elle définit l'essence même de l'art contemporain (p. 66 et 307).

De ce point de vue, l'évolution des faits esthétiques montre que le romantisme des années 1960 et 1970 est contemporain d'une nouvelle audience « avant-gardiste » liée à de nouvelles formes de professionnalité esthétique. Par exemple, le débat autour des institutions muséographiques crée les conditions non de leur abolition, mais de leur expansion et de leur mutation en termes de partenariat économique. De sorte que collectionneurs, conservateurs, galeristes, historiens, s'ajustent désormais à un marché de l'art contemporain en pleine ébullition, dont Diana Crane analyse la structure duale (enchères/marché général) entre 1940 et 1980, dans le cas du rapport stratégique des musées d'art moderne de New York et de leur périphérie régionale avec les galeries et les entreprises qui s'y rattachent, « quant à leur rôle de gardiens de styles [...], de parrainage d'artistes et de créateurs innovants », ou enfin, du point de vue du « management de nouveaux produits » (p. 70-71). Partant de l'observation des phénomènes de *leadership*, en effet, elle développe une réflexion – construite sur des comptages statistiques – au sujet de la nature spécifique d'un marché fortement personnalisé où le marchand est en même temps la norme (cas des galeries, des musées d'art contemporain et des grandes collections) et où le mode de distinction des produits artistiques passe par l'introduction toujours renouvelée de styles inédits (cas du mécénat corrélé à leur prolifération). En défi-

nitive tout se passe comme si les mondes de l'art rattachés aux courants majeurs des dernières quarante années, expressionnisme abstrait/pop et minimalisme/photoréalisme/*patternpainting*, le disputaient en quelque sorte aux lois du marché, quant à la fabrication du label d'œuvre d'art.

L'œuvre et son concept

On le voit, la majorité des travaux cités en exergue se focalise sur le changement qui a affecté la cohérence d'ensemble de la conception de l'art et de la culture. L'explication plausible de ce choix s'éclaire par le fait que l'expressivité culturelle de la fin des années 1960 s'est trouvée en phase avec l'expérimentation artistique (historiquement cultivée comme telle dès le XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle, sous ses formes dadaïste, surréaliste, dodécaphonique, entre autres).

Un des acquis fut le renouvellement d'une distinction conceptuelle majeure : la pratique de l'art – sa valeur de rareté et son appropriation marchande, sa mise en scène symbolique et sa fonction institutionnelle, sa diffusion culturelle et son rendement politique – a commencé à nourrir une tension féconde avec le concept d'œuvre d'art, définie comme irréductible à l'objet réel banalisé, alors même que les créateurs et les plasticiens multipliaient les cas d'œuvres prélevées sur la quotidienneté la plus banale. Confronté à ce paradoxe, le philosophe Arthur C. Danto (École analytique américaine), a construit sa pensée sur le fil du rasoir de l'indiscernable et de l'irréductible, de la « mimésis » grecque et de l'excédent intentionnel, du réel et du vraisemblable.

Par ailleurs, jusqu'à quel point d'abstraction et d'hermétisme, voire de sens du détail raffiné peuvent, en effet, se porter l'acharnement au travail et le registre expressif d'un artiste appartenant à la « modernité romantique », sinon jusqu'à la radicalité d'un « retour à l'aspect physique de la peinture » ? Il reste que dans ce retour, Danto, ne discerne, à tort

ou à raison, ni un gain de l'histoire de l'art, ni une avancée théorique pour la philosophie de l'art. Il y voit, ironiquement, « l'esprit de la révolte moderniste contre la répression de la chair de l'ère victorienne » (p. 179), en bref, une réaction radicale, l'exacerbation d'une humeur « corporatiste », et c'est tout ! Mais, ce qui est clair, c'est que ce positivisme-là n'est pas le sien. Or, à sa façon, le raccourci historique inséré dans le mot d'esprit, illustre le « mode oblique » choisi par Bernice Martin comme démarche fondatrice de son ouvrage.

Quand bien même « toute culture, serait, selon Martin, un réceptacle pour des artifices symboliques, qui une fois créés, peuvent être régulièrement « rechargés » au cours du temps par effet de permutation avec de nouvelles significations symboliques » (p. 2 et 28), un relativisme aussi nettement affiché ne saurait tirer autorité des oscillations de l'histoire culturelle, dans la seule intention d'évacuer l'opposition de fond entre d'un côté, ce qui, en termes de conventions de métiers et de normes de cotation, s'associe à l'art sans en être, et de l'autre ce qui, en termes d'essence et de structure, est de l'art sans s'associer à rien d'autre.

Un des traits de la contre-culture des années 1960, c'est que, sans se confondre avec lui, le monde de la création artistique n'a jamais cessé de s'enchevêtrer avec celui de la culture esthétique. L'art prenait ses leçons dans les plaisirs du goût ; les libertés de l'expression puisaient les leurs dans l'exploration des formes de l'art. Dialectique qui supposait un système d'évaluation bipolaire : d'une part, l'ensemble des jugements liés à la structure de l'œuvre comme telle, et, de l'autre, ceux liés à son appréciation contextuelle changeante, en termes aussi diversement culturels que son intégration dans un processus (collectif) de création, sa cote sur le marché des œuvres et des biens symboliques « à la mode », sa valeur patrimoniale d'objet de collection, les dispositifs politico-administratifs de soutien et de promotion.

De plus, la distance subtile et infinitésimale au trivial a réagi sur l'analyse du processus social de création, en posant à nouveaux frais le problème de la frontière entre art et non-art. La positivité que traduit, entr'autres, la démarche de Howard S. Becker vise à interpréter – sous la catégorie de l'interaction – la cristallisation de « faisceaux de tâches » et la formation de mondes socio-professionnels évolutifs, considérés comme des collèges ouverts et modifiables de pairs. Il inscrit les activités artistiques dans la continuité de dispositifs où copèrent, échangent, négocient créateurs d'art et acteurs qui, à la fois en dépendent et s'en distinguent. En somme, il réenchaîne l'art et la réalité en laissant « filer » les activités de coopération, au gré des nouveaux besoins expressifs ou selon les fluctuations du marché des professions de l'expression et de la médiation culturelles, sans figer *a priori* ce processus dans des institutions et des systèmes d'offre définitifs.

La plasticité de cette grille de lecture laisse en creux l'impression que la structure sociale est, de proche en proche, tout entière créatrice d'art et, en outre, exclusive – par le jeu même de l'interaction – de toute causalité assignable à l'individualité unique du génie, puisqu'aussi bien chacune des professions artistiques s'appuie sur une autre qui, sans même l'être parfois, la conditionne et la relaie. Mais alors, contrairement à ce qui était entrevu plus haut grâce à la catégorie de romantisme, nous voilà déportés aux antipodes de cette sphère où ne subsisterait plus, dit-on, que l'essence personnelle, la distance qui affirme les droits de la libre personnalité créatrice. Le romantisme de la contre-culture serait-il ainsi fait qu'au moment même où il appelle la société entière à témoin, il ne cesse d'exalter le dynamisme expressif de l'artiste, et d'exacerber la négation du « collectif » qu'il implique, avec le mépris du public et de sa platitude émotionnelle ?

Une réponse est apportée par la démarche de l'historien. Qu'il s'agisse en effet de partir

de la logique d'évolution formelle des œuvres, d'une histoire des goûts devant les œuvres, ou d'études biographiques de créateurs, l'historien de l'art, pour sa part, nous invite à pénétrer dans le réseau des pairs, des professionnels et des fournisseurs, agissant de près ou de loin dans le creuset de l'œuvre et ce n'est que, de guerre lasse, quand lui manquent les chaînons constitutifs du processus de production, qu'il en appelle alors à la transcendance de l'artiste et qu'il crée une renommée atemporelle du créateur (par absence de l'archive). Par le biais de la sélection des tableaux majeurs ou des œuvres universellement reconnues, il est conduit à réinventer des « manières » de voir et de peindre, de sculpter et de construire propres à chaque artiste (par exemple, la facture du coup de pinceau dans les années 1950 succédant aux petites touches des impressionnistes). « Manières » qui se ritualisent en « écoles » et en « styles » et qui, ainsi étiquetées, donnent sens à l'histoire de l'art. Telle est, entre autres, la méthode de Ernst Gombrich. Elle fonde la définition de l'art sur une inspection historique des œuvres.

« Études d'impact », pourrait-on dire de l'ensemble de ces travaux, à condition de ne pas s'en tenir là : l'exemple américain (new-yorkais en particulier) montre, dans l'intervalle des deux décennies 1960 et 1970, la mise en place de comportements de marché plus « *interactifs* » entre galeries et associations d'artistes, groupes de collectionneurs et critiques, musées et puissance publique, va justement coïncider avec un renversement des formes de la muséographie classique fondé sur un intérêt – insolite dans des lieux de conservation – pour les créations d'avant-garde et marquées par une bureaucratisation croissante de ses organes. Diana Crane étudie précisément l'interdépendance entre la multiplication des styles et celle de leurs représentants, les contraintes économiques induites et la complexification des mondes de l'art qui se font et se défont au sein de ces rapports.

L'étude de Diana Crane, en effet, insiste sur l'augmentation très sensible des acquisitions d'œuvres contemporaines de la part des directions des musées newyorkais, érigés à cette fin en « gardiens des styles ». La corrélation de ce phénomène avec le spectacle offert par la sophistication de courants et de styles artistiques va bien au-delà de la disqualification des définitions univoques de l'art contemporain. Pop'art, expressionnisme abstrait (avec son célèbre club d'avant-garde de la 10^e rue à New York, des années 1950 et 1960), minimalisme, photoréalisme et mouvement du *Patternpainting*, pour s'en tenir aux exemples étudiés, constituent des creusets d'innovations techniques, de ruptures esthétiques, de représentations abstraites où le marché de l'art newyorkais s'établit et dont, en termes de plus value, il se nourrit, en calculant, d'un côté, le renouvellement incessant des lieux, des produits, des publics, et en combinant, de l'autre, le statut d'exception des biens artistiques avec l'envolée sans précédent des niveaux de cotation. Dans ce contexte, la notion de convention s'avère épistémologiquement pertinente. Elle est, en effet, essentielle à l'intelligence du processus de consolidation de l'œuvre au sein d'un réseau institutionnel (critères d'appréciation et de légitimation des musées par exemple) et de coopération professionnelle (modes, registres et moyens de la création).

Que le marché de l'art américain représente, à lui seul en 1985, près de la moitié du volume des affaires qui se traitent dans le monde, constitue, par-delà l'histoire bien connue des relations entre l'art et le *business*, un effet de surdétermination de la logique marchande (Dokumenta et Biennales) par la logique de consécration suprême (et de cotation irrévocable) des grands musées d'art contemporain d'outre-Atlantique.

Et comme l'art d'avant-garde ne cesse de poursuivre son investigation du potentiel esthétique le plus inattendu de l'objet, en-deçà même du seuil familier de perception, aussi bien, les

réseaux marchands à l'instar des circuits muséographiques et d'exposition anticipent-ils la transfiguration du banal en intégrant à leurs propres conventions et à leurs propres mécanismes régulateurs, la rareté objective ainsi créée. Tout se passe alors comme si l'ensemble de ces réseaux et circuits de promotion manifestait, en aval, une sorte de complémentarité structurale avec le « monde de l'art » en amont, puisqu'ils reprennent l'œuvre à l'activité collective qui l'a produite, la réattribuent à un créateur unique, et, en la différenciant, en font une pièce constitutive d'un courant ou d'un style de l'art contemporain, grâce auquel, avec d'autres, le marché se construit et se relance.

Alors que la structure de l'œuvre exprime toujours quelque chose au sujet de son contenu et renvoie à l'intention créatrice d'être esthétiquement perçue, le marché ne saurait s'élaborer hors de la sélection des styles et du classement des œuvres quant à leur « rendement » économique et à leur valeur boursière, à leur audience publique et à leur succès muséographique.

Vigilance et limites

On voit maintenant pour quelles raisons cette situation, privilégiant à la fois l'intérêt (mercantile) pour l'œuvre et la passion (esthétique) de sa mise en scène, fut également une source importante d'incitation au renouvellement théorique chez les non-artistes eux-mêmes, en particulier chez les philosophes de l'art, tels ceux appartenant à la mouvance analytique américaine. L'originalité de ces derniers (Danto, tout spécialement) est de récuser sur un double plan les pseudo-théories ésotériques, à visée mystique ou autre, des artistes contemporains, en posant d'un côté un regard critique sur la structure de leurs œuvres, et en évaluant de l'autre quelques incidences de ces créations expérimentalement libres, sur la théorie philosophique de l'art et de la beauté qui, depuis Platon et Aristote, domine la pensée occidentale : la catégorie de *mimesis*, jus-

qu'alors structurée par le modèle « artisanal » de l'information d'une matière, est revisitée à partir du concept d'œuvre indiscernable et celle de *catharsis*, à partir du concept de convention esthétique.

Serait-il, en effet, concevable de faire l'économie d'une théorie cohérente du statut de l'œuvre d'avant-garde dans une situation valorisant les « modes d'expression à mi-chemin de la peinture et de la sculpture » (Ernst Gombrich, p. 481), de la danse et du théâtre, du plastique et du sonore... ? La vigilance du théoricien consiste à refuser de se laisser subjuguer par la réduction de l'œuvre, soit à de la « peinture pure » et au pur immanentisme d'« un coup de pinceau tellement consommé... » qu'il n'est que ce qu'il est (p. 180), soit à une inspiration « impulsive » non intentionnelle, ou encore à la Beauté formelle d'un objet non standardisable. Prenant le contre-pied de cette triple tendance, le retour à l'œuvre même (mot d'ordre de la phénoménologie que reprend pour son compte Danto) entraîne une représentation de l'art comme étant doté d'un caractère que n'a pas l'objet réel, car « s'il existe une fonction propre à l'art, elle doit se manifester dans ce qui la distingue de la vie de tous les jours » (p. 15). Cette distinction, elle réside dans l'être « à propos de quelque chose », selon l'intention même de l'artiste. Aussi la structure d'intentionnalité consomme-t-elle la rupture entre prédicats artistiques, c'est-à-dire purement représentatifs et interprétatifs, et prédicats esthétiques, c'est-à-dire purement perceptifs (par exemple, une différence habituellement inaperçue peut-elle donner lieu néanmoins à une différence esthétique, comme lorsqu'on opère des différences très fines entre certains vins ?).

En définitive, le fait de rechercher un lien entre les différentes orientations des travaux anglo-américains s'avère quelque peu risqué, ne serait-ce que parce que, selon l'avertissement d'Arthur C. Danto lui-même (et comme il fallait s'y attendre), la philosophie de l'art

fait bande à part dans ce concert : « Les écrits philosophiques sur l'art encouragent l'opinion d'après laquelle la philosophie est sans la moindre pertinence pour la vie de l'art, » alors même que [...] la question philosophique du statut de l'art est presque devenue son essence même » (p. 105-107). En effet, « depuis le début de ce livre, écrit l'auteur, je soutiens qu'on ne saurait réduire une œuvre d'art à son support matériel [...]. J'ai proposé au contraire de soustraire cet objet matériel, quel qu'il soit, de l'œuvre, afin de voir ce qui subsisterait, supposant que c'est là qu'on pourrait trouver l'essence de l'art » (p. 170), le proprement pictural de la peinture ?

Au-delà même de cette urgence, Danto porte le débat au cœur même de l'esthétique. L'esthétique s'associe à la vie de l'art. Elle participe de la détermination des valeurs du marché de l'art, de l'appréciation d'un site patrimonial, ou de l'évaluation d'un objet de collection. Mais elle ne saurait en aucune façon fonder une définition « ontologique » de l'art. Si l'on sait que dans la bouche d'un philosophe, la notion de vie renvoie peu ou prou à celle de phénoménalité (que par destination il s'oblige à transgresser), la tâche n'apparaît pas très facile de concilier une telle opinion avec l'orientation positive des recherches en économie et sociologie, consistant, à l'inverse, à scruter sur la surface des œuvres une inscription de leur histoire, puisqu'aussi bien, selon le philosophe, « les œuvres d'art ne portent pas leur histoire inscrite sur leur surface ».

Au demeurant, Danto n'a-t-il pas tendance à confondre dans son approche de la *mimesis* ces deux versants de l'art, entre eux complémentaires et cependant irréductibles, à savoir la transfiguration opérée par l'artiste dans la réalité concrète de sa propre œuvre et le jeu mimétique/interprétatif de l'acteur devant son public dans la neutralisation du monde réel ? Or une telle distinction constitue un des paradigmes de la sociologie de l'art, sous peine

d'entraîner la plus grande confusion parmi les acteurs du champ socioculturel.

Aussi, la présente note n'a-t-elle pour ambition que d'avoir établi quelques passerelles entre les diverses familles de concepts recensés, fussent-ils de logiques doctrinales distinctes. Délaissant toute interrogation à caractère généalogique (qui nous ferait retomber sur les clivages entre savoir positif et savoir théorique), elle a postulé une source historique commune à l'ensemble de ces recherches et de ces pensées : leur relation à l'avant-garde est prééminente, à la fois comme instance de propagation des faits et gestes de l'« anti-art » et comme principe unificateur (provisoire) du regard sur la maîtrise artistique de la période étudiée. Phénomènes d'avant-garde qui, même dans l'empyrée philosophique, se jouent de toute transcendance et continuent de représenter l'impulsion de l'art contemporain, le lieu d'expérimentation des combinaisons nouvelles de formes et de couleurs, imprégnant ainsi peu à peu notre environnement, notre vision naturelle des choses, ainsi que notre comportement culturel. Comme le suggère heureusement Ernst Gombrich, « chaque œuvre d'art touche ses contemporains par ce qu'elle ne veut pas être autant que par ce qu'elle veut être » (Préface). Or, parmi les contemporains, il faut à l'évidence comprendre les philosophes analytiques.

Enfin, la structure d'ensemble de ces recherches prend logiquement place au sein des grandes orientations scientifiques de l'esthétique anglo-américaine. Si, toutefois, en termes d'évolutions culturelles (les pratiques de consommation) et d'oscillation des goûts (le rapport de l'amateur à l'œuvre d'art), ils continuent à se présenter dans des champs disciplinaires formellement séparés, c'est désormais sous l'angle de la connexion de leurs concepts que nous sommes fondés à les rassembler. Il ne saurait y avoir de sociologie du changement culturel sans le détour par le système des expressions artistiques qui s'y inscrivent.