Appareil

18 | 2017
Art et médium 2 : les média dans l'art

Le concept de médium chez Arthur Danto : les choses banales comme médiums ?

Vincent Beaubois

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/appareil/2363
DOI : 10.4000/appareil.2363
ISSN : 2101-0714

Éditeur
MSH Paris Nord

Référence électronique
Vincent Beaubois, « Le concept de médium chez Arthur Danto : les choses banales comme médiums ? », *Appareil* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 20 septembre 2017, consulté le 30 juillet 2020. URL : http://journals.openedition.org/appareil/2363 ; DOI : https://doi.org/10.4000/appareil.2363

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le concept de médium chez Arthur Danto : les choses banales comme médiums ?

Vincent Beaubois

Introduction

1 Se démarquant des théories classiques du médium en art – centrées sur la matérialité de l'œuvre –, Arthur Danto redéfinit cette notion à partir d'un intérêt pour des œuvres *non-picturales*, des œuvres constituées par de simples objets du quotidien. Si la notion de « médium » caractérise généralement la matérialité propre aux processus artistiques classiques (peinture, sculpture, etc.), quel sens y a-t-il à interroger en ces termes des œuvres comme *In Advance of the Broken Arm* (1915) de Marcel Duchamp, se présentant comme une pelle à neige, ou encore *Brillo Boxes* (1964) d'Andy Warhol, constitué d'un ensemble de boîtes de savon de la marque Brillo ?

2 Pour Danto, le médium ne désigne plus simplement la matérialité mise en œuvre dans un travail plastique, mais la tension qui s'inscrit entre cette matérialité et ce qu'elle exprime. Initialement, ce concept lui sert à instituer un partage entre l'œuvre d'art et le simple objet banal : si *In Advance of the Broken Arm* reste matériellement indiscernable d'une pelle à neige vendue en quincaillerie, seule la première présente, pour Danto, un médium artistique en tant qu'elle exprime quelque chose que l'objet d'usage ne peut que taire. Alors que la pelle à neige se résumerait à un outil utilitaire, toujours pris dans des considérations pratiques, l'œuvre de Duchamp affirmerait, dans sa matérialité, une idée sur cette matérialité même. Pour Arthur Danto, cette capacité expressive de la matérialité artistique caractérise la notion même de médium.

3 Cependant, ses derniers travaux semblent marquer une inflexion du sens de cette coupure entre œuvre d'art et objet banal. On peut, en effet, identifier une transformation de sa pensée à partir de la fin des années 1990 à la suite de certaines critiques formulées à l'égard de son ouvrage de 1981, *La Transfiguration du banal*. Partant

de ce fléchissement dans la pensée de Danto au tournant des années 2000 et jusqu'à son dernier ouvrage, *Ce qu'est l'art* (2013), nous souhaiterions développer ces intuitions récentes dans toutes leurs conséquences, actualiser une virtualité de cette pensée qui s'écarte des positions classiques en laissant deviner la possibilité que les choses banales se présentent elles-mêmes comme médiums. Alors que la philosophie de Danto se maintient généralement dans un partage classique entre art institutionnel (*high art* – seul lieu du médium en art) et culture populaire (*low culture*[1]), et plus généralement entre art et technique, le concept de médium qu'elle développe semble pointer vers une subversion de ce partage conventionnel. Nous chercherons donc à reprendre ce qui fait l'originalité de ce concept chez Danto pour l'appliquer par-delà les résultats connus de sa philosophie : non pas instituer une séparation entre l'œuvre d'art et le simple objet, mais indiquer au contraire une zone de dialogue, une zone d'échange entre les deux qui n'est pas pour autant une zone d'indistinction. Il ne s'agit donc pas tant de critiquer la philosophie de l'art de Danto que de suivre certaines potentialités qui l'habitent.

4 Retraçant ces questions depuis *La Transfiguration du banal* (1981) jusqu'à *Ce qu'est l'art* (2013) en passant par *La Madone du futur* (2000), nous insisterons sur le fait que, d'une part, pour Danto, le médium se définit bien à partir de la matérialité de l'œuvre sans pour autant s'y réduire, et que, d'autre part, cette notion peut nous aider à circonscrire un certain rapport aux choses, que celles-ci soient conventionnellement appréhendées comme œuvres d'art ou comme simples objets techniques. L'enjeu de cette relecture de l'œuvre de Danto s'avère donc double, puisqu'il s'agit à la fois de comprendre son évolution et, par-delà la pensée même du philosophe, d'apprendre quelque chose de notre relation aux choses.

La Transfiguration du banal : le concept de « médium » comme opérateur de coupure

5 La notion de « médium » en art, au XX^e^ siècle, s'est constituée sur la base d'un partage de la culture matérielle occidentale entre ce qui relève des « simples objets » et ce qui concerne les œuvres d'art. Clement Greenberg instaure le concept de medium pour légitimer une spécificité de l'art face au « non-art », notamment à travers l'opposition structurelle entre « avant-garde » et « kitsch[2] ». Rappelons que, pour Greenberg, le kitsch désigne l'ensemble de la production culturelle à l'époque industrielle : marchandises, lithographies, bandes dessinées, films hollywoodiens, etc. Alors que le principe de l'imitation devient commun à la peinture pré-moderniste et aux images diffusées par les industries culturelles, l'avant-garde artistique veut, selon Greenberg, se défaire de toute velléité imitative pour trouver un espace de légitimité spécifique. La notion de médium désigne alors la *matérialité* propre à chaque art en tant qu'elle deviendrait l'objectif et le lieu même du geste artistique. Le médium constitue le domaine de compétence propre à chaque art : le « grand » art se purifie des conventions extérieures à son essence en cherchant à exprimer avant tout les potentialités inhérentes à son médium, comme la planéité et le pigment coloré pour la peinture[3].

6 Aussi éloignée que soit la pensée de Danto de celle de Greenberg, le concept de « médium » retrouve, chez lui, une même fonction argumentative : l'œuvre d'art se caractérise par un *médium* qui fait toujours défaut au simple artefact technique. Si le sens du concept a changé – le médium chez Danto se construit à partir d'une *critique* du

médium greenbergien – il conserve sa place d'opérateur de coupure entre le champ de l'art et l'étendue prosaïque des artefacts ordinaires.

7 Toutefois, à la différence de Greenberg, Danto reconnaît que l'histoire du modernisme est indissociable des relations intimes que la production artistique entretient avec la production industrielle et la culture de masse. Cette proximité entre l'artistique et le banal ne doit cependant pas laisser place à une indistinction, mais au contraire obliger la philosophie à déterminer de façon définitive la spécificité du champ artistique par rapport à la production technique banale. Pour Danto, des artistes comme Duchamp, Warhol, Oldenburg, Lichtenstein, Robert Morris ou Donald Judd ont placé la question de la différence entre l'art et la simple production d'objets au centre de leurs recherches artistiques. Ainsi, les piles de boîtes Brillo exposées par Andy Warhol à la Stable Gallery en 1964, posent ce problème paradigmatique : comment différencier *Brillo Boxes* de Warhol des boîtes que l'on trouve dans le commerce à cette époque, boîtes conçues par James Harvey, peintre expressionniste abstrait travaillant également comme graphiste d'emballages[4].

8 C'est parce que la distinction entre œuvres d'art et objets ordinaires ne va plus de soi qu'il s'agit de l'instituer philosophiquement. La notion de médium trouve, sur ce terrain, un sens nouveau. *La Transfiguration du banal* cherche ainsi à se défaire de deux thèses classiques concernant le médium : la thèse de la « transparence » et celle de l'« opacité » du médium. L'originalité de Danto va consister à montrer que ces deux thèses, issues initialement d'une réflexion sur la peinture, se révèlent impuissantes à penser le défi incarné par des œuvres prenant pour seul matériau des objets du quotidien, telle *Brillo Boxes* de Warhol.

9 Danto associe la thèse du « médium transparent » à la compréhension classique de la peinture fondée sur le principe d'imitation *(mimesis)*. Ainsi, lorsqu'Alberti, dans le *De Pictura*, assimile la peinture à une « fenêtre », il insiste sur l'accès que confère le tableau à ce qu'il montre[5]. La matérialité picturale du tableau, c'est-à-dire son médium, doit se faire oublier pour garantir un accès direct à ce que le tableau représente : « Pour qu'il y ait illusion, le spectateur ne doit être conscient d'aucune des propriétés qui appartiennent réellement au médium car, dès lors que nous percevons le médium comme tel, l'illusion disparaît. Le médium doit être pour ainsi dire invisible[6] ». La thèse du médium transparent insiste sur le fait qu'on ne doit pas voir le médium, mais voir *à travers* lui. Danto rapproche ainsi cette pensée du médium du concept de « conscience » tel qu'on le trouve chez Sartre : la toile du peintre, comme la conscience sartrienne, serait une pure diaphanéité : non pas un élément du monde, mais « ce à travers quoi le monde est donné sans qu'elle soit donnée elle-même[7] ». L'œuvre d'art est ainsi pensée comme un moyen d'accès direct à la connaissance de ce qui est représenté : le médium pictural est une transparence qui sacrifie sa matérialité à ce qu'il représente.

10 De manière symétrique, la thèse de l'opacité du médium renvoie au primat de la matérialité de l'œuvre au détriment de ce qui ferait son contenu, ciblant la position moderniste développée par Clement Greenberg. Ce dernier défend dans « Vers un Laocoon plus neuf » (1940) le fait que « pour restaurer l'identité d'un art, l'opacité de son médium doit être accentuée[8] ». Le tableau n'est plus une fenêtre mais une toile plane enduite de pigments colorés :

> Dans le monde de l'art actuel, il existe une tendance qui n'est pas moins réductionniste que le fut jadis la théorie de la transparence. [...] Elle prétend que l'œuvre d'art se réduit au matériau dont elle est faite : de la toile et du papier, de l'encre et des couleurs, des mots et du bruit, des sons et des mouvements[9].

11 Ces deux thèses sur la place du médium dans l'art pictural renvoient à la différence que Danto institue entre *image* et *motif* : tandis que la thèse du médium transparent ne donne accès qu'au motif, la thèse du médium opaque insiste simplement sur l'image. Or, c'est au contraire dans l'écart entre l'image et le motif que se situe, pour Danto, le propre du médium artistique[10]. C'est en sortant du champ pictural qu'il problématise cette notion : les *ready-made* de Duchamp ou les œuvres Pop art de Warhol sont le lieu même de cet écart puisqu'elles mettent en évidence, d'un même geste, l'échec des deux thèses à penser ce type de production. C'est parce qu'elles raisonnent à partir d'une indiscernabilité entre « œuvres d'art » et « objets d'usage » qu'elles sont le lieu d'une interrogation ontologique sur ce qui *fait* œuvre.

12 La thèse de la transparence et celle de l'opacité s'avèrent impropres à penser la spécificité de ces œuvres, butant toujours sur la matérialité de l'objet quotidien : l'image et le motif se superposent dans l'objet. L'artefact est à la fois le médium opaque de l'œuvre et ce à travers quoi il faudrait appréhender son contenu :

> Ainsi les œuvres des maîtres en magie artistique inversée, par exemple Marcel Duchamp, se présentent-elles incarnées dans des objets qu'il nous serait impossible de ne pas prendre pour des pelles à neige, des porte-bouteilles, des roues de bicyclette ou des peignes de pansage. Mais ironiquement, l'incarnation parfaite, comme la transparence parfaite, laisse l'œuvre aussi éthérée qu'auparavant : car à quoi pourrions-nous réagir ici si ce n'est à la pelle à neige, toute possédée qu'elle soit[11].

13 Les propriétés artistiques de ces œuvres ne sont ainsi pas « esthétiques » au sens perceptif du terme. Visuellement, je ne peux pas distinguer l'œuvre de l'objet banal. *La Transfiguration du banal* insiste ainsi, de façon importante, sur le fait que ce n'est pas l'appréciation sensible dans l'instant présent qui permet de définir ce qui a trait au travail artistique : la structure du face-à-face contemplatif ne permet pas de comprendre ce qui fait œuvre, elle ne permet pas de distinguer l'œuvre du simple objet. Ce qui fait la différence entre *In Advance of the Broken Arm* et une pelle à neige identique achetée en quincaillerie, c'est, pour Danto, le fait que le ready-made de Duchamp exprime quelque chose sur la manière dont cette pelle à neige du commerce se présente. L'œuvre se caractérise par son « à-propos-de » (*aboutness*) : elle intègre un point de vue sur la pelle ordinaire. L'« à-propos-de » n'est pas une qualité perceptive de l'œuvre, elle se situe dans l'écart entre la *pelle-comme-image* et la *pelle-comme-motif* :

> Toute représentation qui n'est pas une œuvre d'art peut avoir une réplique qui en est une. La différence réside dans le fait que l'œuvre d'art utilise la manière dont la représentation non artistique présente son contenu pour mettre en avant une idée concernant la manière dont ce contenu est présenté[12].

14 Ainsi, *Brillo Boxes* de Warhol ne se résume pas à sa présence matérielle : elle transforme l'objet ordinaire en médium artistique dans le sens où elle exprime matériellement quelque chose à propos de la boîte du commerce conçue par Harvey, donnant à penser par exemple la manière dont un emballage de savon se présente dans les années 1960. *Brillo Boxes* de Warhol est une œuvre parce qu'« elle accomplit ce que les œuvres d'art ont toujours accompli, c'est-à-dire qu'elle extériorise une manière de voir le monde[13] ». La notion de médium artistique, telle que Danto la développe dans *La Transfiguration du Banal*, se situe dans cette résonance entre un contenu et la manière dont ce contenu se présente, se caractérisant ainsi par une « semi-opacité[14] ». Le médium n'est ni transparent ni opaque, il s'inscrit dans cette tension entre transparence et opacité : la matérialité de l'objet est à la fois ce qu'il faut voir – il n'y a que cela à voir – et ce à

travers quoi on peut considérer l'objet quotidien d'un œil nouveau, coupé de son usage quotidien. Devant l'œuvre de Warhol, on se met à considérer l'objet banal d'un point de vue différent : nous ne sommes plus dans l'appréhension pratique de cet objet, *Brillo Boxes* nous donnant à voir et à penser la manière dont l'objet quotidien se présente, l'esthétisation que ce type de marchandises implique : « l'art commercial, étant donné son caractère ordinaire, était, d'une certaine façon, le sujet même de l'art de Warhol[15] ».

Une pensée dissymétrique de l'art et de la technique

15 Si la notion de médium vient asseoir une différence de nature imperceptible entre l'œuvre d'art et l'objet quotidien, cette coupure est consolidée par la façon différenciée dont Danto traite ce qui relève de l'œuvre et ce qui relève de l'artefact banal. En effet, alors que les œuvres sont analysées dans le détail et la précision de leur genèse historique et artistique, leurs doubles du quotidien ne profitent jamais d'une telle analyse. L'objet banal est astreint à sa dimension utilitaire, se trouvant toujours séparé de toute capacité expressive intrinsèque. La réalité technique est ainsi assimilée à un simple « support » matériel pour l'œuvre potentielle[16]. Cette dépréciation de l'objet technique, sur un plan ontologique, provient de son identification à un *pur moyen :*

> Un artefact implique un système de moyens, et c'est son utilisation qui définit sa signification – par conséquent, l'extraire du système dans lequel il a une fonction et le présenter pour lui-même, c'est traiter un moyen comme si c'était une fin[17].

16 L'objet banal n'est jamais apprécié pour lui-même, mais toujours réduit à sa détermination utilitaire. Cette assimilation de l'objet à un pur moyen tient à la reprise par Danto de certains motifs heideggériens. Parlant de la pelle à neige constituant *In Advance of the Broken Arm*, il affirme ainsi que « son élévation au statut de l'art la met au-dessus, ou en tout cas hors, du domaine du simple *outil*[18] ». La catégorie d'« outil » renvoie précisément à la définition proposée par Heidegger au § 15 d'*Être et Temps* pour décrire l'ensemble des artefacts qui nous entourent quotidiennement[19]. Selon lui, la présence des choses quotidiennes ne nous est pas d'abord donnée par une connaissance de type théorique. L'artefact n'est pas un objet qui me fait face (régime de la *Vorhandenheit*) mais un outil qui s'efface sous son *usage* (régime de la *Zuhandenheit*). Nous avons d'abord un rapport *pratique* au monde qui nous entoure : les choses se donnent à nous comme orientées par nos usages. Nous n'avons pas besoin de les réfléchir, de les penser pour les utiliser, elles nous accompagnent naturellement dans notre action quotidienne.

17 Ce rapport d'usage aux choses se caractérise par un espace réticulé de renvois entre outils. Ainsi, la pelle à neige, en tant qu'outil, renvoie au garage dans lequel elle est stockée, à l'espace enneigé à déblayer, à la neige à déplacer. Le garage lui-même renvoie à d'autres outils comme des pioches ou des râteaux. La pelle à neige se caractérise ainsi par une *place* particulière, celle-ci apparaissant sur le fond d'une structure qui la met en relation avec d'autres places et qui détermine la manière dont les objets du quotidien peuvent se rencontrer et renvoyer les uns aux autres. Heidegger nomme cette structure de renvois propre à un domaine d'utilisation une « contrée » (*Gegend*[20]).

18 Ainsi, la différence entre *zuhanden* et *vorhanden* rejoint, pour Danto, la différence entre simple objet utilitaire et œuvre d'art :

> Il a fallu que Warhol prenne l'initiative de créer de l'art à partir de quelque chose que Martin Heidegger aurait caractérisé comme étant un *zuhanden* (« sous la main »), à l'instar des outils ou du monde lorsqu'on le considère comme un système de moyens d'usage. Heidegger a établi une opposition célèbre entre *Zuhandenheit* et *Vorhandenheit*. Ce dernier terme, qui peut être traduit littéralement par « situé devant la main », désigne ce qui appartient au monde conçu comme système de significations. Ce que Warhol a accompli dans le cas de *Boîte Brillo*, comme dans presque toutes ses opérations d'ailleurs, c'est la transformation des moyens en significations[21].

19 Pour Danto, l'œuvre d'art est du côté de la *Vorhandenheit* car elle coupe l'objet de sa structure de renvois, elle sépare l'objet de sa contrée. *In Advance of the Broken Arm* n'apparaît alors plus comme élément d'une réticulation utilitaire, mais comme une entité signifiante, comme objet présentant d'abord un contenu de connaissance. Couper l'objet utilitaire de sa contrée devient la condition pour rendre compte de l'artefact utilisé comme matériau artistique, c'est-à-dire comme matériau exprimant quelque chose sur cet artefact hors de son simple usage. Seule l'œuvre d'art se caractérise donc, pour Danto, par son « à-propos-de » *(aboutness)*.

20 Toutefois, certaines pensées de la technique, comme celles de Leroi-Gourhan ou de Gilbert Simondon, nous ont appris à nous méfier de l'idée selon laquelle l'usage serait le seul critère pour appréhender ce qu'est un artefact[22]. L'usage est toujours une finalité *extérieure* à l'objet lui-même. Il masque la compréhension de la matérialité intrinsèque de l'objet et la manière dont celui-ci s'inscrit dans un devenir technique. Chercher à s'intéresser à la technicité de la pelle à neige de Duchamp suppose de mettre son usage entre parenthèses. La pelle peut être appréciée en tant qu'elle matérialise une *opération technique* spécifique, une forme d'action originale sur la matière. De ce point de vue, la pelle à neige est d'abord un *levier* dont le point d'action se situe en avant du point d'appui par distinction avec ceux où le point d'action est en arrière (pressoir à levier) et ceux où ces deux points se confondent (treuil[23]). L'opération technique que matérialise la pelle est ainsi une action de « percussion linéaire » qui se distingue des percussions punctiforme (pioche) et diffuse (dame[24]). Pour Leroi-Gourhan, comme pour Simondon, la technicité de la pelle à neige de Duchamp ne prend sens qu'au sein d'une *lignée technique* agençant d'autres artefacts participant de la genèse du schème de percussion. Cette lignée caractérise l'évolution de cette opération percussive particulière comme mode *sui generis* d'action sur la matière. Il y a un devenir du schème technique de la percussion qui s'instancie dans une pluralité d'artefacts dont fait partie la pelle choisie par Duchamp. Cette compréhension de la technicité de l'objet se défait de la simple saisie utilitaire. Elle trace à la fois des liens génétiques entre des artefacts aux usages très différents (la pelle à neige de Duchamp est plus proche du *bâton à fouir* que de la *souffleuse à neige*[25]) et différencie des artefacts aux usages identiques (la pelle de Duchamp présente une technicité très différente de la pelle eskimo garnie de bois de renne servant à recouvrir de neige la base des igloos[26]). Ainsi, l'appréhension utilitaire des artefacts n'est pas la seule possible. La compréhension « technique », mise en avant par Leroi-Gourhan et Simondon, donne un exemple d'analyse plus riche de cette réalité matérielle, en s'intéressant à l'effet opératoire particulier qu'elle rend possible. D'une certaine manière, Danto atteint cette richesse d'analyse quand il s'agit des œuvres mais s'y dérobe quand il est question d'objets ordinaires, les abaissant de manière sévère à leur statut utilitaire.

21 De ce fait, la différence de traitement qu'opère Danto entre ce qui relève de l'œuvre d'art et ce qui se présente comme objet banal consolide, certes, sa thèse d'une

différence ontologique entre les deux, mais prête aussi le flanc aux critiques qui ont été adressées à *La Transfiguration du banal*.

Le médium comme potentiel de reprise

22 Si, pour Danto, la matérialité d'une œuvre est aussi importante que son à-propos-de, on peut se demander si les objets banals ne portent pas également en eux-mêmes une expressivité originale. L'insistance de Danto à défendre un argument *ontologique* relatif à l'œuvre d'art[27] pousse sa pensée du médium vers une limite qu'il ne franchit pas dans *La Transfiguration du banal* : pourquoi la boîte Brillo du commerce ne posséderait-elle pas déjà en elle-même les caractéristiques de la *Boîte* de Warhol, à savoir le fait d'exprimer quelque chose à propos de son contenu ?

23 C'est la critique qu'opère Noël Carroll, en 1997, à l'égard de l'opposition que construit Danto dans son ouvrage de 1981. Carroll insiste sur le fait que la boîte Brillo ordinaire est elle-même à-propos-de, son iconographie, ses couleurs, sa typographie exprimant quelque chose sur la marque Brillo et sur ce qu'est une boîte de savon dans les années 1960[28]. Danto examine cette critique dans son texte « Art et signification » :

> On a par exemple fait remarquer que les boîtes ordinaires de Brillo qui se trouvent dans les dépôts des supermarchés sont à propos de quelque chose – de Brillo précisément – et qu'elles incarnent leur signification à travers le design de leurs surfaces. On en conclut que, puisque mon but avait été de proposer une définition qui distinguerait les œuvres d'art des objets réels sans prendre en compte leurs aspects, j'ai échoué : en effet, ma définition vaut pour la boîte de Warhol, mais aussi pour les boîtes ordinaires, dont je tenais à la distinguer[29].

24 Si Danto continue, dans cet article, à opposer l'œuvre et l'objet banal, l'antagonisme entre la boîte de Harvey et celle de Warhol ne semble plus y avoir le même statut. La critique émise par Carroll oblige Danto à s'intéresser de plus près à ce qu'est un objet « banal », notamment la boîte Brillo telle qu'elle fut conçue par Harvey. Il se détache ainsi de la simple appréhension utilitaire pour considérer l'objet en lui-même et sa genèse historique. La différence de nature entre les deux boîtes laisse place à une différence de degrés. Cette appréciation nouvelle du banal revient avec insistance dans son dernier ouvrage, laissant poindre une certaine déception relativement au fait que la séparation entre art et réalité quotidienne ne soit pas aussi claire qu'il l'aurait souhaité :

25 On ne peut cependant affirmer que la boîte Brillo est le sujet de la *Boîte Brillo* de Warhol sans soulever un problème : même si j'aurais préféré que l'opposition se joue entre l'art et la réalité, il est difficile de nier que la boîte Brillo de Harvey est bien de l'art. C'est de l'art, mais de l'art commercial[30].

26 Trouvant une place dans le champ artistique, elle gagne également un intérêt philosophique qui l'arrache à la seule sphère utilitaire : « Les boîtes en carton sont donc tout aussi philosophiques que le papier peint de William Morris : ces œuvres visent, à l'évidence, à transformer plutôt qu'à glorifier la vie quotidienne[31] ».

27 Même si Danto trace un nouveau partage entre « art commercial » et « beaux-arts », il reconnaît que les critères qualifiant le médium artistique peuvent valoir pour l'objet banal, en l'occurrence pour la boîte de Harvey. Pour autant, cela ne veut pas dire que les deux boîtes sont identiques. Pour comprendre leur spécificité, Danto sort de l'opposition binaire afin de construire une nouvelle expérience de pensée : il ne s'agit

plus de confronter l'objet banal à l'œuvre d'art, mais d'enchâsser cette tension dans une série faisant intervenir une troisième boîte, perceptivement indiscernable des deux autres. Danto se place alors dans une lignée de boîtes Brillo : à la boîte Brillo conçue par Harvey et à celle de Warhol, il ajoute celle de l'artiste appropriationniste Mike Bidlo. Celui-ci a présenté, à la galerie Bruno Bischofburger de Zurich, en 1996, une installation intitulée Not Warhol (Brillo Boxes, 1964) consistant en quatre-vingt-cinq boîtes Brillo qu'il a fait fabriquer, reprenant pour l'occasion la configuration de l'exposition de Warhol en 1968 au Musée d'art de Pasadena. Cette exposition, intitulée *Not Andy Warhol*, présente une nouvelle occurrence de la boîte de savon, qu'il s'agit, pour Danto, de différencier également des deux premières. Il distingue ainsi « la boîte Warhol, de la boîte Non Warhol, et de la boîte de Brillo "authentique", rendue célèbre par Warhol et qui, bien que non-Warhol, n'est pourtant pas non plus Non Warhol[32] ».

28 Si *Brillo Boxes* de Warhol exprimait quelque chose au sujet de la boîte conçue par Harvey, *Not Warhol (Brillo Boxes, 1964)* exprime quelque chose au sujet de l'œuvre pop de Warhol : « La Boîte de Warhol dénote la boîte Brillo. Elle incarne cette dernière, en ce que les deux ont l'air identiques. [...] Celles de Bidlo dénotent – le fait est notable – toutes les *Boîtes Brillo* de 1964[33] ».

29 Se placer au sein d'une telle série oblige Danto à regarder de plus près la boîte ordinaire et à concéder qu'elle n'est pas qu'un simple support pour un usage extrinsèque. Celle-ci se présente, au contraire, comme une réalité conçue à partir d'un travail de reprise et de transformation. La boîte de Harvey ne constitue en rien une origine absolue de ces reprises successives, étant elle-même issue d'une reconfiguration de formes existantes. Danto reconnaît ainsi dans le travail de Harvey la reprise d'une esthétique issue de l'abstraction *hard-edge* d'Ellsworth Kelly et de Leon Polk Smith[34]. Ceci nous permet de comprendre la spécificité de la boîte de Warhol et l'insistance de Danto à la défendre : si Warhol se sert de l'art commercial comme d'un matériau pour les beaux-arts, Harvey semble suivre une démarche inverse, se servant des couleurs pures et des formes simples typiques du *hard-edge* dans le domaine de l'emballage des produits de masse. La boîte de Harvey dénote ainsi cette abstraction picturale, comme elle dénote également certaines composantes des emballages Brillo des années 1950 (bichromie, typographie sans empattement sur les lettre R-I-L-L-O, composition graphique similaire) ainsi que celles de marques concurrentes (comme *Tide*)[35].

30 Cette structure sérielle semble modifier le sens du critère d'« à-propos-de » qui qualifiait le médium artistique dans la pensée classique de Danto. L'à-propos-de doit être resitué à partir de la série elle-même et non à partir des occurrences individuelles qui la constituent : la boîte de Harvey étant « à propos des » boîtes de savons des années 1950 et de la peinture *hard-edge*, celle de Warhol étant « à propos de » la boîte de Harvey, celle de Bidlo étant « à propos de » celle de Warhol, etc. D'ailleurs, l'édition spéciale de boîtes Brillo, en 2013, pour le centième anniversaire de la marque, s'avère elle-même « à propos » de l'œuvre de Warhol, retravaillant le graphisme de l'emballage pour le rendre encore plus « warholesque » que l'original.

31 Cette lignée n'a rien à voir avec une lignée technique. Ce n'est pas l'opération « technique » que manifeste l'emballage (à savoir être un contenant présentant une certaine rigidité) qui intéresse Danto. Ce qui se transforme à chaque nouvelle boîte, ce n'est pas la matérialisation d'une opération technique, mais le rapport qu'entretient la matérialité de l'œuvre avec ce qu'elle exprime. Ce qui se transforme, c'est son *médium*, au sens que Danto confère à ce terme. Cette notion de médium s'éloigne bien de son

acception greenbergienne : le médium, *semi-opaque*, désigne cette tension entre la matérialité de l'objet et son « à-propos-de ». Le médium donne à penser à la fois la matérialité de l'objet et l'ensemble des relations singulières liant cette matérialité à ce qu'elle exprime. Nous pourrions ainsi nommer « lignée artistique » une telle série. On peut faire une analogie entre la lignée technique telle qu'elle se définit chez Leroi-Gourhan et Simondon, et la lignée artistique telle qu'on l'a reconstruite chez Danto : si la première manifeste le devenir et la transformation d'une opération technique, d'un schème technique, la seconde présente le devenir et la transformation d'un médium artistique. Entre la boîte de Harvey et celle de Warhol, c'est une transformation du médium qui se produit parce que seule la première dénote l'abstraction *hard-edge*[36]. Le caractère de médiumde la boîte Brillo vient qualifier la tension existant entre sa matérialité et la place qu'elle tient dans la série. C'est la reprise qui constitue le médium. Cette reprise n'est pas une simple citation, en tant qu'elle agit comme *modification* du médium artistique. Elle fonctionne comme une « remédiation », au sens que Jay David Bolster et Richard Grusin donnent à ce terme dans leur ouvrage de 2000[37].

32 La notion de remédiation vient d'un prolongement de la thèse de Marshall McLuhan selon laquelle tout nouveau média se développe en reprenant les formes du média auquel il se substitue. Bolter et Grusin mettent ainsi en évidence une double logique à l'œuvre dans l'évolution des médias. D'une part, une logique de l'immédiateté (*immediacy*) tend à nier la médiation elle-même pour rendre compte d'une transparence toujours plus claire des nouveaux médias. De l'invention renaissante de la perspective linéaire à la photographie, en passant par la télévision et la réalité virtuelle, ces médiums insistent sur l'accès toujours plus « direct » à ce qu'ils exposent[38]. D'autre part, une logique de l'hypermédiateté *(hypermediacy)* accentue le caractère opaque du média se donnant d'abord à voir comme média : s'il était assimilé à une fenêtre selon la logique de l'immédiateté, l'hypermédiateté insiste sur le fait qu'il ne renvoie qu'à d'autres fenêtres, un média ne donnant accès qu'à un autre média, à l'infini. Bolter et Grusin font remarquer que la quête de l'immédiateté, loin de supprimer l'hypermédiateté, au contraire l'entretient, la remédiation étant l'opération qui relie ces deux tendances. L'hypermédiation, si elle vise l'immédiateté, aboutit en fait toujours à de nouvelles remédiations, transformant et contaminant un média par un autre[39].

33 Danto plaçait déjà sa réflexion sur le médium dans cette tension entre transparence et opacité. Si une logique de la remédiation peut être identifiée dans la série de boîtes Brillo, elle déplace néanmoins la notion développée par Bolter et Grusin : il ne s'agit pas d'identifier une logique évolutive des médias compris comme procédés de communication et de diffusion, mais de rendre compte du sens particulier d'œuvres d'art singulières considérées comme médiums. Ainsi, chez Danto, le médium n'est pas un « genre » mais ce qui singularise une œuvre matérielle. Le médium est ce qui se trouve transformé dans chaque boîte, exprimant par-là la reprise elle-même.

34 Le médium prend son sens à l'échelle de la série, dans un geste de reprise créative : il y a médium en tant qu'il y a remédiation et transformation du rapport institué entre une entité matérielle et ce qu'elle exprime. La signification de l'œuvre ne dépend pas simplement de sa matérialité actuelle, mais du type de relations qu'elle entretient au sein d'une lignée. Si le médium caractérise cette tension entre un artefact et la manière dont celui-ci se présente, cette présentation ne concerne pas la simple existence phénoménale de l'objet, celle-ci enveloppant également ses reprises précédentes. Cette

dimension du sens n'est pas accessible par la simple expérience esthétique, Danto ayant fortement insisté, depuis *La Transfiguration du banal*, sur le fait que la simple appréciation perceptive ne pouvait identifier et définir le caractère artistique du médium. Elle appelle plutôt à s'intéresser à la genèse de l'objet et à reconstituer sa lignée, suivant les éléments de sa reprise.

35 Ceci ne veut pas dire que toutes les choses se valent – la boîte de Harvey est différente de celle de Warhol – mais cela nous engage à définir de manière précise l'opération de transformation d'une boîte en une autre, opération qui rend compte des différences de chacune des boîtes sans forcément impliquer une dévaluation ontologique de certaines d'entre elles comme tendait à le faire Danto en 1981.

Conclusion : vers une transversalité des médiums

36 En restituant l'évolution de la position de Danto sur la différence entre l'œuvre d'art et le « simple » objet, depuis *La Transfiguration du banal* (1981) jusqu'à *Ce qu'est l'art* (2013), c'est un point de vue différent sur ses analyses que nous avons cherché à mettre en évidence.

37 Le médium est l'indice de cette opération qui dépasse la matérialité de l'objet pour le placer dans des lignées artistiques, tout en s'exprimant nécessairement par cette matérialité. Le médium ne se caractérise ni par sa transparence (Alberti), ni par son opacité (Greenberg) mais par sa *semi-opacité*, conçue comme tension entre une matérialité actuelle et la manière qu'a cette matérialité de renvoyer à d'autres composantes, d'autres occurrences.

38 Le médium est ainsi la marque d'une ouverture, d'un potentiel dans la chose considérée : l'objet n'est pas pleinement actuel, il présente aussi une possibilité de reprise, de transformation, ceci valant aussi bien pour les œuvres instituées comme telles que pour les objets plus quotidiens[40]. Tout objet présente un caractère de médiumdès lors qu'il présente un potentiel de reprise expressive, un potentiel de remédiation, et se trouve pris en charge en ce sens.

39 Ainsi, parlant de médium artistique pour qualifier les choses banales, il ne s'agit pourtant pas de faire l'apologie d'un capitalisme industriel qui serait devenu « artiste[41] », ni de réenchanter une culture matérielle occidentale qui s'avère majoritairement fondée sur une obsolescence technique et culturelle des objets. La notion de médium, telle qu'on peut la prolonger à partir de la pensée de Danto, semble au contraire pouvoir nous éclairer sur la relation que nous entretenons avec les choses, essayant d'apprendre de la relation que Warhol a pu entretenir lui-même avec la boîte Brillo du commerce. Le médium n'est ainsi pas une caractéristique des choses en elles-mêmes, mais une propriété de notre relation aux choses. Si la notion de médium exprime toujours une remédiation, elle insiste alors sur la reprise, sur la survivance des choses plutôt que sur leur obsolescence. Penser les objets quotidiens comme médiums, c'est se réinscrire dans leur genèse : non plus les figer en les considérant dans leur entité actuelle, mais potentiellement les rejouer, les replacer dans un devenir.

40 Il ne s'agit alors plus d'identifier une « œuvre » remarquable (Warhol) en comparaison avec la médiocrité des productions industrielles, mais de comprendre l'opération qui se joue dans ces créations successives. Chercher à distinguer la boîte Brillo de Warhol de celle du commerce nous achemine alors non pas vers une différence ontologique, mais

vers une prise en considération de la relation qui se tisse entre les deux boîtes et la manière dont cette relation éclaire le processus de genèse de ces entités. Nous écartant de la séparation qu'instillait Danto dans ses premiers ouvrages entre l'art et la vie, l'évolution de sa pensée et ses répercussions sur le concept même de médium nous engagent à retrouver ce qui faisait la force du Pop art, à savoir une *proximité* entre l'art et la vie. Cette proximité n'est pas seulement plastique et formelle, elle est d'abord une attention au fait que toute chose, objet ou œuvre, est le produit d'une genèse qui peut se prolonger. Le médium désigne alors ce potentiel de reprise transversal à tout type d'artefacts.

BIBLIOGRAPHIE

Alberti Leon Battista, *De Pictura* [1435], traduit par Jean-Louis Schefer, Paris, Éditions Macula, 2014.

Bolter Jay David et Grusin Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

Carroll Noël, "Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories", in Rollins Mark (dir.) *Danto and His Critics*, Chichester, West Sussex, 2012, p. 146-152.

Carroll Noël (dir.), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.

Danto Arthur Coleman, *Ce qu'est l'art* [2013], traduit par Séverine Weiss, Paris, Post-Éditions : Questions Théoriques, 2015.

Danto Arthur Coleman, *La Madone du futur* [2000], traduit par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 2003.

Danto Arthur Coleman, *Après la fin de l'art* [1992], traduit par Claude Hary-Schaeffer, Paris, France, Le Seuil, 1996.

Danto Arthur Coleman, *L'Assujettissement philosophique de l'art* [1986], traduit par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1993.

Danto Arthur Coleman, *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art* [1981], traduit par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989.

Gaddy James, "Shadow Boxer", *Print*, vol. 61, n° 4, 2007, p. 78.

Greenberg Clement, « Avant-garde et kitsch », dans *Art et culture* [1961], traduit par Ann Hindry, Paris, Macula, 1989, p. 9-28.

Greenberg Clement, "Modernist painting", in Frascina Francis & Harrison Charles (dir.), *Modern Art and Modernism: a critical anthology*, Londres, 1982, p. 5-10.

Greenberg Clement, "Towards a Newer Laocoon", *Partisan Review*, n° 7, 1940, p. 296-310. « Vers un *Laocoon* plus neuf », *Appareil*, 17 | 2016, traduit par Pascal Krajewski, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 13 avril 2017. URL : http://appareil.revues.org/2288 ; DOI : 10.4000/appareil.2288

Heidegger Martin, *Être et Temps* [1927], traduit par Emmanuel Martineau, Édition numérique hors commerce, 2005.

Leroi-Gourhan André, *L'Homme et la matière*, Paris, A. Michel, 1971.

Lipovetsky Gilles et Serroy Jean, *L'Esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

Saletnik Jeffrey & Schuldenfrei Robin (dir.), *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, Andover, Routledge, 2009.

Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.

NOTES

1. 1 Sur la différence entre « *high art* », « *low art* », « *high culture* » et « *low culture* », on pourra se rapporter à la note de Claude Hary-Schaeffer dans l'Introduction de Arthur Coleman Danto, *Après la fin de l'art* [1992], trad. par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1996, p. 15. Le *high art* s'oppose au *low art* au sens où l'art institutionnel s'oppose aux arts populaires et commerciaux comme le design ou la publicité. *High culture* et *low culture* renvoient respectivement à la culture savante et à la culture populaire.

2. Greenberg Clement, « Avant-garde et kitsch », dans *Art et culture* [1961]*, trad. par Ann Hindry,* Paris, Macula, 1989, p. 9-28.

3. Greenberg Clement, "Modernist painting", in Francis Frascina & Charles Harrison Charles (dir.), *Modern Art and Modernism: a critical anthology*, London, 1982, p. 5-10.

4. Si la conception d'un produit industriel est généralement un travail collectif, nous identifierons, comme le fait Danto, la boîte Brillo du commerce au nom de celui qui fut en charge du graphisme, James Harvey. Il est intéressant de noter que le travail de Harvey ne se limite pas au graphisme, puisqu'il fait partie de la deuxième génération des peintres expressionnistes abstraits : « On sait qu'une des raisons pour lesquelles le *design* de la boîte de Brillo est si réussi tient au fait qu'il est dû à un artiste de qualité qui a été obligé de se tourner vers l'art commercial du fait de l'essoufflement de l'expressionnisme abstrait au début des années soixante » (Arthur Coleman Danto, *La Madone du futur* [2000]*, trad. par Claude Hary-Schaeffer,* Paris, Le Seuil, 2003, p. 26). L'indiscernabilité de ces boîtes et de celles de Warhol est toute théorique et répond au besoin de la démonstration de Danto, la distinction devant s'établir sur un critère non-perceptif. En effet, les boîtes exposées par Warhol n'étaient pas identiques aux boîtes du commerce mais des reproductions peintes sur du contre-plaqué.

5. Alberti Leon Battista, *De Pictura* [1435]*, trad. par Jean-Louis Schefer,* Paris, Éditions Macula, 2014, p. 115.

6. Danto Arthur C., *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art* [1981], trad. par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989, p. 241.

7. *Ibid.*, p. 242.

8. Greenberg Clement, "Towards a Newer Laocoon", *Partisan Review*, n° 7, 1940, p. 296-310 , « Vers un Laocoon plus neuf », Appareil, 17 | 2016, trad. par Pascal Krajewski, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 13 avril 2017. URL : http://appareil.revues.org/2288 ; DOI : 10.4000/appareil.2288.

9. Danto Arthur C., *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*, p. 252-253.

10. *Ibid.*, p. 257.

11. Danto Arthur C., *L'assujettissement philosophique de l'art* [1986], trad. par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1993, p. 47.

12. Danto Arthur C., *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*, p. 234.

13. *Ibid.*, p. 322.

14. Nous reprenons le terme de Jean-Marie Schaeffer dans sa préface à *La Transfiguration du banal*, p. 15.

15. Danto Arthur C, *Ce qu'est l'art* [2013], traduit par Séverine Weiss, Paris, Post-Éditions : Questions Théoriques, 2015, p. 56.

16. *Ibid.*, p. 170.

17. Danto Arthur C., *Après la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 151.

18. Danto Arthur C., *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.*, p. 53 (nous soulignons) ; voir aussi Arthur C. Danto, *Après la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 148 : « Les artefacts sont d'abord des outils, des instruments, ou au moins des objets utilitaires. »

19. Heidegger Martin, *Être et Temps* [1927], *trad. par Emmanuel Martineau,* § 15, édition numérique hors commerce, 2005, p. 70-74.

20. *Ibid.*, § 22.

21. Danto Arthur C., *Après la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 208-209.

22. Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989, p. 10.

23. Leroi-Gourhan André, *L'Homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 92.

24. *Ibid.*, p. 209.

25. Une souffleuse à neige est un outil automotorisé (ou fixé sur un véhicule) se présentant comme une vis sans fin recueillant, dans un premier temps, la neige pour la projeter dans un second temps.

26. Leroi-Gourhan André, *L'Homme et la matière*, *op.cit.*, p. 211 et 337.

27. Danto défend une approche *ontologique* de l'art contre l'approche contextuelle et institutionnelle de George Dickie : ce n'est pas simplement le contexte institutionnel artistique qui confère à un objet le statut d'œuvre, mais des caractéristiques ontologiques propres que la philosophie a pour tâche d'élucider. Voir *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*, p. 156-161.

28. Carroll Noël, "Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories", dans Rollins Mark (dir.), *Danto and His Critics*, Chichester, West Sussex, 2012, p. 147 ; cet article a été publié initialement dans Noël Carroll, "Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories", *British Journal of Aesthetics*, vol. 37, n° 4, 1997, p. 386-392.

29. Danto Arthur C., *La Madone du futur*, *op. cit.*, p. 22. Le texte de Danto, "Art and Meaning", a d'abord été publié dans Carroll Noël (dir.), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, p. 130-140.

30. Danto Arthur C., *Ce qu'est l'art*, *op. cit.*, p. 57.

31. *Id.*

32. Danto Arthur C., *La Madone du futur*, *op. cit.*, p. 26.

33. Danto Arthur C., *Ce qu'est l'art*, *op. cit.,* p. 63.

34. Danto Arthur C., *La Madone du futur*, *op. cit.,* p. 28 ; Danto Arthur C., *Ce qu'est l'art*, *op. cit.,* p. 55.

35. Gaddy James, "Shadow Boxer", *Print*, vol. 61, n° 4, 2007, p. 78. Consultable à l'adresse suivante : <http://www.printmag.com/article/shadow_boxer/>.

36. Danto Arthur C., *Ce qu'est l'art*, *op. cit.,* p. 55 : « Warhol n'était en rien influencé par l'abstraction *hard-edge* : il ne reproduisait les formes d'un artiste existant (Harvey) que parce que ces formes étaient déjà là ».

37. Bolter Jay David et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

38. *Ibid.*, p. 11. On peut également faire remarquer que Danto, dans un article publié en 1986 intitulé « La fin de l'art » faisait déjà état d'une telle évolution de l'art mimétique. Voir Arthur C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.,* p. 119-133.

39. Bolter Jay David et Richard Grusin, *Remediation*, *op. cit.,* p. 54-55 : "It would seem, then, that *all* mediation is remediation".

40. Cela rejoint aussi la pensée du médium que Josef Albers a développée dans ses cours au Bauhaus, insistant sur l'*agency* propre aux médiums artistiques. Pour Albers, les différents médiums agissent comme le milieu d'une pratique créative inductive, le concepteur pensant et inventant à partir de ces matériaux. Le médium est ainsi pensé comme un potentiel capable de reprise créative. C'est la réception du Bauhaus aux États-Unis, selon une lecture greenbergienne du médium, qui va, au contraire, venir figer celui-ci dans une matérialité pleinement actuelle. Sur ce point, voir Jeffrey Saletnik et Robin Schuldenfrei (dir.), *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, Andover, Routledge, 2009, p. 90.

41. Lipovetsky Gilles et Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

RÉSUMÉS

Partant de la situation particulière dans laquelle Arthur Danto place la notion de « médium » dans *La Transfiguration du banal* (1981), il s'agit de rendre compte d'une évolution de sa pensée quant à la séparation ontologique qu'il instituait en 1981 entre œuvre d'art et objet d'usage banal. Dans cet ouvrage, Danto confronte le concept de « médium », hérité de l'analyse picturale, à des œuvres plastiques identiques en tout point à des artefacts quotidiens (une pelle à neige, un emballage de savon, etc.). Le concept va ainsi servir à instaurer philosophiquement une coupure entre l'artistique et le prosaïque. Toutefois, les derniers ouvrages de Danto tels *La madone du futur* (2000) ou *Ce qu'est l'art* (2013) commencent à brouiller cette disjonction ouvrant, par-là, la possibilité de penser les choses banales comme médiums.

INDEX

Mots-clés : Arthur Danto, art moderne, art contemporain, ontologie, Marcel Duchamp, Andy Warhol, boîte Brillo, artefact, technique, œuvre d'art

AUTEUR

VINCENT BEAUBOIS

Vincent Beaubois est agrégé de philosophie et doctorant à l'université Paris Ouest Nanterre, vincent.beaubois@u-paris10.fr