



# Fin de l'art et la mélancolie

Anna Luňáková

Université Charles, Prague

## THE END OF ART AND MELANCHOLY

Based on the theory of Arthur Coleman Danto I try to outline possible similarities between the state of art after its end and the state of melancholy. The melancholic breaks the order, thus paradoxically drawing its boundaries. Aristotle's *Problems*, Robert Burton's *Melancholia*, and a study of *Melancholia* of theorist László F. Földényi help us to name characteristics of this state.

### KEYWORDS:

End of Art; Melancholy; Arthur Coleman Danto; László F. Földényi; Robert Burton; Aristotle

### MOTS-CLÉS :

Fin de l'art ; mélancolie ; Arthur Coleman Danto ; László F. Földényi ; Robert Burton ; Aristote

### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.3.5>

## INTRODUCTION

Selon le théoricien contemporain László F. Földényi (1952), le concept de mélancolie a tant changé au cours de l'histoire qu'il est difficile de préciser son contenu exact. Comme il n'est pas possible de discuter la notion de la mélancolie tout au long de son développement, et encore moins en relation avec la théorie de la fin de l'art, je me concentrerai uniquement sur certaines de ses caractéristiques partielles qui pourraient correspondre à l'état « après la fin de l'art », tel que décrit par le philosophe américain Arthur Coleman Danto : un état d'introspection, une réflexion sur l'état des choses. Dans un de ses articles<sup>1</sup>, Danto affirme que si nous voulons percevoir quelque chose comme l'art, un certain monde, spécifique par sa connaissance de l'histoire de l'art, s'avère une condition indispensable. Danto invoque le concept de « monde de l'art ». Le concept susmentionné de monde de l'art est né d'un événement de 1964, lorsque Arthur Danto a vu pour la première fois les boîtes Brillo de Warhol lors d'une exposition de celui-ci à la Stable Gallery de New York. Leur équivalent commercial, qui n'est pas une œuvre d'art, a conduit Danto à la question de l'indiscernabilité. En

---

1 Danto, Arthur C. "The artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, p. 571-584.

termes simples, il s'agit de savoir ce qui fait d'une œuvre d'art une œuvre d'art<sup>2</sup>. Dans *The Transfiguration of the Commonplace* (1981<sup>3</sup>), il répond à cette question de la nature de l'art en deux termes. D'une part, il y a le contenu (*aboutness*) et, de l'autre, l'intention de l'auteur. Ainsi, ce qui fait d'une boîte de conserve une œuvre d'art est son interprétation contextuelle. Pour qu'une boîte soit de l'art, elle doit appartenir au monde de l'art.

Danto repense la théorie classique de la mimésis de Platon, qui thématise la différence entre la réalité et l'art<sup>4</sup>. Si l'art est caractérisé, dans *La République*<sup>5</sup>, comme un miroir, une copie, ce mode d'imitation est le plus éloigné de la vérité, puisque la réalité elle-même est un reflet du monde des Idées.

Pourtant, peut-être parce que les artistes se livraient à l'imitation, à l'époque de Socrate et après, l'insuffisance de la théorie n'a pas été remarquée avant l'invention de la photographie. Une fois rejetée comme condition suffisante, la mimésis a rapidement été écartée comme condition nécessaire ; et depuis l'accomplissement de Kandinsky, les caractéristiques mimétiques ont été reléguées à la périphérie de la préoccupation critique, à tel point que certaines œuvres survivent malgré la possession de ces vertus, dont l'excellence était autrefois célébrée comme l'essence de l'art, échappant de justesse à la rétrogradation en simples illustrations<sup>6</sup>.

L'imitation n'est plus une valeur reconnue par l'art tandis qu'Aristote<sup>7</sup> insiste sur cette distance de l'œuvre d'art par rapport à la réalité, car c'est précisément elle qui procure du plaisir au spectateur. Reconnaître la différence entre la réalité et l'imitation

- 
- 2 Danto affirme que l'interprétation dépend du contexte historique et théorique. L'identification artistique qui relève de l'utilisation du verbe « être » dans le processus d'étiquetage des œuvres d'art est insuffisante (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, n° 2, 1974, p. 139-148, p. 141) : "Is an uncle, for example, is relational without having obviously philosophical interest, so that even should it be clear that is an artwork were covertly relational, this would not show its immediate relevance to philosophy, and the central question in the philosophy of art would stand unanswered." Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*.
- 3 Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts - London, England : Harvard University Press, 1981.
- 4 Il fait allusion au problème de son insuffisance, puisqu'il existe déjà des œuvres d'art qui n'ont pas leur modèle dans le monde réel.
- 5 Platon. *La République*. Tr. par J. Cazeaux. Paris : Librairie Générale Française, 1995.
- 6 Ma propre traduction : Danto, Arthur C. "The artworld", *op. cit.*, p. 571. "Yet, perhaps because artists were engaged in imitation, in Socrates' time and after, the insufficiency of the theory was not noticed until the invention of photography. Once rejected as a sufficient condition, mimesis was quickly discarded as even a necessary one; and since the achievement of Kandinsky, mimetic features have been relegated to the periphery of critical concern, so much so that some works survive in spite of possessing those virtues, excellence in which was once celebrated as the essence of art, narrowly escaping demotion to mere illustrations."
- 7 Aristote. *Poétique*. Tr. par Jean Hardy. Paris : Les Belles Lettres, 1990.



est une source de joie mais aussi une source de connaissance. Danto lui-même parle de ce plaisir comme d'un plaisir de l'imagination, qui consiste à être conscient du fait que les phénomènes observés ne sont pas réels. Le plaisir qui découle de la capacité d'interpréter et de percevoir la différence naît du contraste entre la réalité et la fantaisie. Il ne s'agit donc pas d'une copie, mais avant tout d'un contraste. Cependant, nous atteignons ici un point où la différence passe du plan des objets au plan de l'attitude que le spectateur adopte vis-à-vis de l'objet. L'art produit naturellement une distance interprétative. Danto réfléchit à la manière dont nous parlons des objets d'art, qui diffère de celle du monde pratique. La transfiguration s'opère à travers le sens qui est attribué à l'objet. Cela nous amène à son terme *aboutness*, puisque c'est le sujet de l'interprétation qui transfigure un objet ordinaire en un objet d'art. Il n'y a pas de possibilité de voir l'œuvre d'art d'une manière « neutre ».

À travers l'art, l'abstraction s'articule. Danto envisage la possibilité de l'*enthymème*, c'est-à-dire d'une figure rhétorique qui utilise le principe de la connaissance de l'auditeur, du spectateur, pour remplir lui-même les parties manquantes de l'œuvre<sup>8</sup>. La métaphore de la rhétorique est comparable à celle de l'art : sauf que l'art ne travaille pas nécessairement avec des mots, mais avec des objets qui conservent leur identité originale, tout en revêtant une nouvelle identité dans le processus de la « transfiguration ». Comprendre une œuvre d'art, la voir comme une œuvre d'art, et non pas comme un objet, consiste à comprendre l'intention de la métaphore de l'artiste.

Revenant sur la question de l'art, Danto affirme que, jusqu'à présent, il a été possible d'imaginer l'avenir de l'art en termes d'évolution de la représentation. Le désir de représenter toujours mieux la réalité nous a amenés à un stade où une meilleure production d'équivalents perceptifs n'est plus possible. De ce point de vue, c'est vraiment la fin du modèle progressif de l'histoire de l'art. Danto suppose que les forces de la création artistique ne peuvent que combiner et recombinaison des formes familières. L'art s'est donc évaporé dans un éclair de pure pensée de lui-même. Le moment est venu où la tâche doit enfin passer aux philosophes. Danto affirme que la narration de l'art est terminée. La confluence de l'objet d'art et de l'objet qu'il est censé représenter, est un événement qui marque la fin d'une ère artistique. Deux objets identiques ont un statut ontologique différent, l'un est un objet d'art et l'autre non.

Mais distinguer les œuvres d'art des autres choses n'est pas si simple, même pour les locuteurs natifs, et de nos jours, nous pourrions ne pas être conscients d'être sur un terrain artistique faute d'une théorie artistique pour nous en avertir. Et cela s'explique en partie par le fait que ce sont les théories artistiques qui constituent le terrain artistique, de sorte qu'une utilisation des théories, en plus de nous aider à distinguer l'art de ce qui ne l'est pas, consiste à rendre l'art possible<sup>9</sup>.

8 En rhétorique l'enthymème est un syllogisme réduit.

9 Ma propre traduction : Danto, Arthur C. "The artworld", *The Journal of Philosophy*, op. cit., p. 572. "But telling artworks from other things is not so simple a matter, even for native speakers, and these days one might not be aware he was on artistic terrain without an artistic theory to tell him so. And part of the reason for this lies in the fact that terrain is



En effet, le XX<sup>e</sup> siècle a connu une crise majeure provoquée par les avant-gardes avec leur modèle de « progrès », qu'elles ont opposé à la conception précédente, traditionnelle, de l'art comme histoire des grands modèles. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'art a commencé à remettre en question son essence et, ce faisant, sa lignée historique a été rompue. La fin d'une tradition a culminé avec le pop art. L'art a changé de statut. L'exposition des boîtes Brillo a permis de prendre conscience du fait que, pour conférer un tel statut à un objet, il faut nécessairement disposer d'un contexte historique et théorique. Le sens traditionnel de l'art est donc en train de mourir, mais non pas l'art en tant que tel. L'histoire de l'Esprit du monde, qui passe par différents stades de développement pour arriver finalement à la connaissance de soi, place l'art dans le rôle d'une étape de transition, au sein d'un développement plus large, au terme duquel se trouve la connaissance de soi, ou la philosophie. Selon la voix critique de Danto, une caractéristique importante de l'art après la fin de l'histoire est en particulier le pluralisme, qui reconnaît tous les styles comme ayant une valeur égale.

Pour Danto, l'âge de l'art commence à la Renaissance, lorsque l'humanité s'éloigne de la recherche d'un équivalent de la nature (l'ordre cosmique) et que l'art prend une valeur spécifique en soi. Au XX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce à la découverte du cinéma, qui a rendu inutile la recherche des moyens de figurer la réalité le plus fidèlement possible, cette théorie a été intériorisée et elle est devenue une partie de l'œuvre elle-même. Le retour réflexif de l'art sur lui-même franchit un premier pas vers l'identification de l'art et de la philosophie. Danto qualifie l'événement de 1964 de « fin de l'art » selon le modèle historique de Hegel. En se basant sur la notion d'indiscernabilité (une boîte commerciale ne diffère nullement d'une boîte artistique), il a conclu que la connaissance de ce qui constitue une œuvre d'art réside dans la théorie du monde de l'art. Selon Danto, dans les années 1960, le but du développement historique a été révélé : nous nous trouvons désormais dans l'ère de la post-histoire. Il propose une catégorie spécifique pour l'art contemporain, qu'il qualifie de « post-historique<sup>10</sup> ». Danto y lit un signe de la fin de l'histoire de l'art, au moment où le pop art opère une fusion entre l'art et le monde quotidien. Ce n'est qu'après l'effondrement des idéaux

---

constituted artistic in virtue of artistic theories, so that one use of theories, in addition to helping us discriminate art from the rest, consists in making art possible."

- 10 Danto, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Oxford : Princeton University Press, 2014. Danto a publié *After the End of Art* pour défendre certaines idées qui n'ont pas été comprises comme il l'entendait. Dans la première partie du livre, l'auteur revient sur sa thèse de la fin de l'art, expliquant qu'il n'a jamais eu l'intention d'affirmer que l'art était fini pour toujours. L'âge de l'art, qui s'achèvera dans les années 1960, a été précédé par l'âge du pré-art, qui se caractérisait par le fait que les œuvres d'art n'étaient pas délibérément créées en tant qu'œuvres d'art, leur but étant de rendre perceptible la présence miraculeuse de Dieu dans le monde. La figure de l'artiste ne commence à jouer un rôle que durant l'âge de l'art, qui se caractérise par ses étapes, des phases de développement qui définissent une période donnée avec un style unique et qui est le résultat du dépassement de l'étape et du style antérieurs. C'est le contexte historique des œuvres qui détermine si elles sont véritablement des œuvres d'art ou non. À cet égard, on peut opposer à Danto, par exemple, la théorie de Didi-Huberman (Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit, 2000) qui considère l'œuvre d'art comme un assemblage de temps hétérogènes.



dictés par les manifestes modernistes<sup>11</sup> que le contenu de l'art commence à s'égaliser au quotidien. Après cette « chute », les artistes sont obligés de réfléchir à leur rôle dans un développement historique auquel ils ne participent plus.

Et si on découvre de nouvelles œuvres dans le domaine artistique, qui nécessitent une nouvelle explication théorique, l'ancienne théorie doit être remplacée par une confrontation avec l'œuvre, et c'est ainsi qu'une nouvelle théorie se trouve progressivement élaborée :

Supposons alors que les tests révèlent que ces hypothèses ne tiennent pas, que la théorie, désormais irrécupérable, doit être remplacée. Et une nouvelle théorie est élaborée, conservant ce qu'elle peut de la compétence de l'ancienne théorie, y compris les faits jusque-là récalcitrants. On pourrait, en pensant de la sorte, représenter certains épisodes de l'histoire de l'art comme n'étant pas différents de certains épisodes de l'histoire des sciences, où une révolution conceptuelle est en cours et où le refus d'admettre certains faits, bien qu'en partie dû aux préjugés, à l'inertie et à l'intérêt personnel, est également conditionné par le fait qu'une théorie bien établie, ou du moins largement créditée, est menacée de telle sorte que toute cohérence disparaît<sup>12</sup>.

### SI LA FIN DE L'ART CONSISTE EN UNE FUSION DE LA THÉORIE ET DE L'ŒUVRE, LA FIGURE DU MÉLANCOLIQUE N'EST-ELLE PAS UN EXEMPLE DÉJÀ EXISTANT DE CETTE FUSION ?

En ce qui concerne la représentation de la mélancolie dans l'art, un critère simple permet de distinguer certains types généraux. La première réflexion sur la mélancolie dans l'art voit la mélancolie comme un état de vie : une combinaison de la mélancolie, de la créativité et du génie, telle que nous la connaissons depuis Aristote. La mélancolie devient un effet secondaire négatif de la créativité et des capacités intellectuelles. Le concept d'une mélancolie d'auteur est né avec les enseignements

11 L'ère du modernisme est définie par Danto comme une ère des manifestes. Il lui attribue un rôle important dans l'acceptation de la philosophie par les artistes. Il conclut ensuite ce chapitre par le résumé suivant : "I mean the end of a certain narrative which has unfolded in art history over the centuries, and which has reached its end in a certain freedom from conflicts of the kind inescapable in the Age of Manifestos." Danto, Arthur C. *After the End of Art : Contemporary Art and the Pale of History*. Oxford : Princeton University Press, 2014, p. 37.

12 Ma propre traduction : Danto, Arthur C. "The artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, p. 573. "Suppose, then, tests reveal that these hypotheses fail to hold, that the theory, now beyond repair, must be replaced. And a new theory is worked out, capturing what it can of the old theory's competence, together with the heretofore recalcitrant facts. One might, thinking along these lines, represent certain episodes in the history of art as not dissimilar to certain episodes in the history of science, where a conceptual revolution is being effected and where refusal to countenance certain facts, while in part due to prejudice, inertia, and self-interest, is due also to the fact that a well-established, or at least widely credited theory is being threatened in such a way that all coherence goes."



d'Aristote, il a pris de l'ampleur avec l'humanisme italien et la Renaissance, avant de culminer au XIX<sup>e</sup> siècle avec le romantisme. La mélancolie était tenue pour une source de sensibilité exceptionnelle, voire de génie pur et simple. Un deuxième exemple de mélancolie est l'art, qui renvoie à la mélancolie sans partir de la mélancolie. Un exemple traditionnellement cité est la gravure « Melancholia » d'Albrecht Dürer. L'artiste y exprime l'idée d'une mélancolie géniale, mais dans le sens des *Problèmes* d'Aristote, avec une conscience de son revers<sup>13</sup>. Le message de cette interprétation conjugue la représentation de la mélancolie saturnienne avec le concept de mélancolie comme inspiration divine. Un troisième exemple de mélancolie dans l'art se trouve du côté du spectateur. En d'autres termes, la mélancolie n'est ni une expression ni une cause de l'œuvre, car c'est, bien au contraire, l'œuvre qui la cause. Dans ce contexte, Umberto Eco utilise l'expression « beauté mélancolique<sup>14</sup> ». Mais quel est le rôle possible du mélancolique en tant que créateur dans le monde post-art, tel que décrit par Danto ?

**« POURQUOI TOUS LES HOMMES QUI SE SONT ILLUSTRÉS EN PHILOSOPHIE, EN POLITIQUE, EN POÉSIE, DANS LES ARTS, ÉTAIENT-ILS BILIEUX, ET BILIEUX AU POINT DE SOUFFRIR DE MALADIES QUI VIENNENT DE LA BILE NOIRE, COMME PAR EXEMPLE, ON CITE HERCULE PARMIS LES HÉROS<sup>15</sup>? »**

C'est la phrase d'ouverture à la trentième section du traité, connue sous le nom de *Problemata physica* (953a), compilée à l'école d'Aristote<sup>16</sup>. La mélancolie, selon ce dernier, est une disposition naturelle dans laquelle la bile noire prédomine sur les autres fluides. L'idéal somatique sain, cependant, était compris par les théoriciens grecs de la médecine comme un équilibre en ce qui concerne la quantité ou la qualité des fluides ; la maladie était par définition un excès de l'un des éléments. Nous trouvons un lien explicite entre la mélancolie et le génie pour la première fois dans ce *Problème*. Selon certains penseurs, la moyenne était comprise simplement comme une mesure propre ; chez d'autres auteurs, la moyenne était numérisée, et donc comprise comme une proportion ou un rapport entre deux ou plusieurs opposés. Le concept de moyenne décrit l'état vers lequel il faut tendre, qui se situe entre

13 La mélancolie est représentée par la figure d'un ange assis sur la pierre d'un bâtiment en ruine, sa main soutenant sa tête inclinée, la noirceur expressive de son visage faisant référence au désespoir de l'état mélancolique. Le personnage se complaît dans une morne inactivité, soulignée par la débâcle des instruments et un chien efflanqué. La représentation de la chauve-souris et du chien est basée sur une tradition dans laquelle celle-là est associée à la nuit et à la solitude, et celui-ci à la dépression et à la folie.

14 Eco Umberto (dir.). *Histoire de la beauté*. Tr. par M. Bouzaher et F. Rosso Paris : Flammarion, 2004, p. 226.

15 Aristote. *Problèmes*. Tr. par J. Barthélémy-Saint-Hilaire. Paris : Revue des Études Grecques, 1891.

16 Elle a probablement été écrite par Théophraste qui, selon Diogène Laërce, a rédigé un premier livre (perdu) sur la mélancolie, mais on insiste aujourd'hui sur la paternité d'Aristote.



l'excès et le manque. La mélancolie, par définition, est un excès par rapport à un état de santé<sup>17</sup>. C'est pourquoi les mélancoliques sont plus enclins aux crises de folie et à l'inspiration divine que les personnes plus neutres. La constitution mélancolique favorable est loin d'être un mélange statique de chaleur et de froid, qui dépasse légèrement la moyenne saine, et elle semble supposer de grandes fluctuations dans la chaleur de sa bile noire.

Qu'est-ce qui rend certains mélancoliques spéciaux ? Aristote tente d'expliquer pourquoi une légère prédominance de la bile noire chaude est favorable, voire souhaitable. Et il nous donne une explication du principe physiologique qui conduit le mélancolique à l'exceptionnalisme. Être exceptionnel, c'est être hors du commun ou avoir un excès de quelque chose. Les mélancoliques sont ainsi exceptionnels et Aristote confirme ainsi les propos d'Hippocrate<sup>18</sup> : celui qui est mélancolique souffre avant tout d'un trouble de l'équilibre. Hippocrate considérait la mélancolie comme une maladie, tandis que l'école aristotélicienne la voit comme une capacité de produire des œuvres résistant au temps.

L'histoire de la mélancolie montre qu'un vrai philosophe est à la fois un devin et un fou, donc un mélancolique. De la même manière, un véritable artiste est aussi un philosophe. La philosophie, la politique et l'art ont un dénominateur commun : la mélancolie, un mouvement à la frontière entre l'être et le non-être. La tâche ultime de cette entreprise ou l'aboutissement de cette expérience consiste à se comprendre soi-même, comme nous le savons de l'ancien idéal antique. Et si l'art a atteint le stade où il se comprend lui-même, il devient mélancolique. En même temps, comme le mélancolique, il échoue constamment dans cette tâche sous l'influence de circonstances qui changent constamment. Si l'art a accompli son essence, il se trouve naturellement dans un état mélancolique où tout est possible. L'état mélancolique pourrait donc être un état qui aide à comprendre la phase après la fin de l'art, telle que Danto la décrit : le pluralisme de l'opinion pourrait ne pas être un vague « tout est possible » mais un « tout est possible » mélancolique, d'où viennent à la fois le plaisir et la destruction. L'ouverture infinie du monde mélancolique invite à l'interprétation. C'est une situation dans laquelle les critères théoriques de l'art sont constamment actualisés de l'intérieur. Comme l'écrit Danto lui-même à propos de la situation du post-impressionnisme, lorsqu'il a fallu trouver une nouvelle théorie qui ne fût plus mimétique :

En termes de théorie artistique dominante, il était impossible d'accepter ces œuvres comme de l'art, à moins qu'il ne s'agisse d'art inepte : dans le cas contraire, elles pouvaient être écartées comme des canulars, des auto-publicités ou les contreparties visuelles de délires de fous. [...] De plus, il est facile de l'étayer contre de nombreux contre-coups par des hypothèses auxiliaires

<sup>17</sup> Ainsi, il existe deux états concurrents à l'état mental/somatique idéal : la santé, d'une part, et une sorte de mélancolie, de l'autre. Chez les Grecs, la distinction entre l'état mental et l'état physique n'était pas aussi marquée qu'aujourd'hui. La mélancolie était un état dans lequel une certaine substance physique prédominait naturellement dans le corps, et cette prédominance avait des effets à la fois somatiques et psychiques.

<sup>18</sup> Hippocrate. *Hippocrate : médecine grecque*. Tr. par R. Joly. Paris : Gallimard, 1964.

selon lesquelles l'artiste qui s'écarte du mimétisme est pervers, incapable ou fou<sup>19</sup>.

Malgré l'acceptation de la thèse de Danto, selon laquelle la philosophie et l'art sont en train de fusionner, la caractéristique du mélancolique peut nous aider à démontrer que même cette unification ne fait pas de l'art une philosophie et de la philosophie un art. Car si le philosophe mélancolique se bat avec les concepts parce qu'il essaie de nommer ce qui dérange les concepts, l'artiste mélancolique travaille également avec des concepts, afin de co-crée avec eux ce qui leur échappe : l'objet d'art. Pourquoi un artiste se donnerait-il la peine de créer quelque chose, alors qu'il suffirait de le formuler philosophiquement ? « La mélancolie est — entre autres choses — une conséquence de l'insuffisance des concepts : mais cette insuffisance n'est pas seulement un défaut irréparable qui peut être surmonté avec le temps, mais quelque chose sans quoi la création de concepts ne peut pas être imaginée du tout <sup>20</sup>. » L'ahistoricité inhérente à la mélancolie, la folie naturelle de la mélancolie, rend sublime cet état de création de possibilités qui considère le pluralisme non pas comme une négation, comme un arrêt du développement, mais comme un état contemplatif d'autoréflexion dans lequel se reflètent les règles du cosmos. Le philosophe et l'artiste peuvent être proches l'un de l'autre, car tous les deux évoluent entre l'être et le non-être, décrivant les lois du monde, leur résistant et les reformulant, sans nécessairement les identifier. Est-il temps, alors, de reconsidérer cette thèse d'Aristote et de prétendre que le mélancolique ne produit plus d'œuvres qui persistent dans le temps, parce que nous sommes entrés dans une époque post-historique<sup>21</sup> ?

Avec Földényi, je dirais plutôt que le mélancolique ne crée pas seulement des œuvres résistant au temps mais qu'il contredit lui-même le temps. Le mélancolique, par principe, se tient en dehors de l'histoire, parce qu'il regarde toujours au-delà et en dehors de celle-ci : « Le mélancolique se tient à la frontière de l'être et du non-être, c'est ainsi que nous avons caractérisé les oracles, les fous, et nous pouvons caractériser les héros mélancoliques de la même manière<sup>22</sup>. » Et n'est-ce pas le propre du mé-

19 Ma propre traduction : Danto, Arthur C. "The artworld", *op. cit.*, p. 572-573. "In terms of the prevailing artistic theory, it was impossible to accept these as art unless inept art: otherwise they could be discounted as hoaxes, self-advertisements, or the visual counterparts of madmen's ravings. (...) Moreover, it is a simple matter to shore it up against many purported counterinstances by such auxiliary hypotheses as that the artist who deviates from mimeticity is perverse, inept, or mad."

20 Ma propre traduction : Földényi, László F. *Melancholy*. Tr. par T. Wilkinson. London : Yale University Press, 2016, p. 4. "Melancholia is, among other things, a consequence of the inadequacy of concepts; that inadequacy, however, is not some kind of deficiency that can be overcome or even eliminated over time, but the sort of thing without which concept formation is unimaginable [...]."

21 Platon utilise l'expression « genèse eis ousian » pour désigner ce passage entre l'être et le non-être. Il s'agit d'une description précise du processus de « devenir » qui est la manifestation typique des nouvelles découvertes.

22 Ma propre traduction : Földényi, László F. *Melancholy*, *op. cit.*, p. 28. "A melancholic stands on the borderline between being and nonbeing, which is how the prophet and the madman were characterized, and one might so characterize melancholic heroes as well."





lancolique d'être à la fois extrême et central, en une seule personne ? Bien entendu, cela est loin d'impliquer une harmonie pacifique : la fluctuation constante de l'un à l'autre produit un équilibre qui rend possible la création de grandes œuvres et l'accomplissement de grands actes : mais cette fluctuation rend également inévitable le dépassement constant des frontières, faute de quoi les grandes œuvres et les grands actes seraient également inconcevables.

Ne pourrait-on pas caractériser un mélancolique comme combinant le centre et l'extrémité en un seul individu, se demande-t-on ? Non pas que cela soit synonyme de paix et d'harmonie ; l'oscillation constante entre les deux assure l'équilibre qui rend possible la création de grandes œuvres et l'exécution de grands exploits. Mais cette même oscillation rend également inévitable la transgression continue des frontières, faute de quoi les grandes œuvres et les exploits seraient tout aussi inconcevables<sup>23</sup>.

Un nouvel ordre émerge ensuite de la déviation. La caractéristique naturelle de la mélancolie est l'absence de frontières. Mais la force du mélancolique est aussi sa faiblesse, car c'est un personnage qui n'est ni homme ni Dieu, qui se maintient entre deux mondes et qui ne se sent chez lui ni à l'aise dans aucun d'eux. Il doit créer un nouveau monde, saisir son destin, ce qui le conduit souvent à la ruine. Il y a toujours quelque chose d'anarchique au cœur de la mélancolie, qui suscite un sentiment d'exclusion et d'isolement. La paresse et l'activité fiévreuse de l'esprit sont les deux pôles opposés de la disposition mélancolique. Le mélancolique est en même temps l'homme le plus humain : le monde lui est totalement étranger, mais, il s'immerge profondément et avec compassion dans chaque chose.

Pour Földényi, l'histoire de la mélancolie elle-même commence avec la manie grecque, un état élevé dans lequel le malade est capable de créer des choses sacrées. Cet état analogue ou identique à la folie est réservé aux penseurs, aux oracles, aux héros et ne peut pas être soigné par des remèdes terrestres. Le Moyen Âge, en revanche, considère le mélancolique comme le plus vil des caractères, car il se détourne non pas de la mesure des choses, mais de Dieu et qu'il s'extasie sur quelque chose qui n'est pas, la cause pouvant résider non seulement dans la bile noire, mais aussi dans une imagination morbide. L'état de la fin de l'art que décrit Danto est donc comparable, dans ses caractéristiques, à l'état mélancolique : l'avenir qui éloigne l'homme du cercle de tous les êtres vivants, est une source de souffrance pour le mélancolique : l'avenir s'ouvre constamment devant nous et en même temps il n'y a plus rien à développer.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 13. "Could not a melancholic be characterized as combining the center and the extremity in a single individual, one wonders? Not that this would mean peace and harmony; constant oscillation between the two ensures the balance that makes the creation of great works and the execution of great feats possible. But the same oscillation also makes inevitable the continuous transgression of borders without which great works and feats would be equally inconceivable."

## EN GUISE DE CONCLUSION

Le livre *Bartleby et Compagnie*<sup>24</sup> de l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas consiste en 86 notes dans lesquelles l'auteur tente de décrire les motivations des écrivains qui se sont définitivement tus après avoir écrit leur premier ou leur deuxième livre, voire avant de se mettre à écrire tout court. Vila-Matas dresse des portraits d'écrivains de la négation, d'écrivains qui ont volontairement renoncé à l'écriture. Comment créer un art qui soit nouveau ? Quel sera l'art du futur ? Comment puis-je contribuer à son développement ? Compte tenu de la radicalisation constante des approches formelles et substantielles, de nombreux artistes sont incapables de trouver des réponses satisfaisantes à ces questions. En musique, nous trouvons des compositions pendant lesquelles nous n'entendons que du silence ; dans les différentes disciplines artistiques, nous sommes confrontés à des efforts artistiques qui ne se distinguent pas d'un comportement « ordinaire ». L'archétype spécifique de l'artiste devient celui d'un créateur qui cesse délibérément de créer. C'est parce qu'il ne trouve pas le moyen d'approfondir son travail existant et, au sens figuré, toute l'histoire de la discipline artistique à laquelle il se consacre. La non-crédation du mélancolique, ainsi que sa création, appartiennent ainsi à l'art. Pour faire partie du monde de l'art, comme l'affirme Danto, cette notion doit être interprétée en fonction des contextes. Le sujet peut être le néant, l'intention peut être une négation. L'infinité des possibilités offertes au mélancolique est-elle un don, ou une malédiction, une cage, ou une liberté ? Si la fin de l'art réside dans la fusion de la philosophie et de l'art, nous pouvons suggérer une interprétation dans ce sens que les deux ont une source naturellement mélancolique, et le geste de l'indiscernabilité, dont le thème a été introduit par le pop art, n'a pas pour résultat une simple relativisation. Bien au contraire, nous pourrions lire ce geste artistique comme une prise de conscience de l'ancrage de l'art dans le monde et de la terrifiante liberté de l'être humain. La nature du mélancolique permet de voir dans chaque objet du quotidien une œuvre d'art possible. Le mélancolique a une forme de normalité anormale qui est comparable au monde de l'art contemporain. Ce qui en fait des œuvres d'art, c'est l'interprétation contextuelle, mais cela n'est peut-être pas seulement révélateur du pluralisme et du relativisme de l'état actuel de l'art, mais aussi du reflet de notre état dans le monde par rapport aux objets.

Dans *Anatomie de la mélancolie*<sup>25</sup>, Burton constate qu'à l'origine de la mélancolie il y a une réflexion sur l'état du monde. Mais cette mélancolie, elle-même, peut aussi être la source de l'art. Un art qui produit naturellement une distance interprétative, un art qui provoque la transfiguration d'un objet ordinaire en un objet d'art. Et, enfin, un art qui traite de l'insuffisance des concepts par l'expression matérielle d'idées abstraites qui ne s'opposent pas, mais se côtoient. La fin de l'histoire de l'art en tant que fin de l'âge de l'art entraîne des questions relatives à la forme des œuvres d'art dans un avenir infiniment ouvert et la nostalgie d'un passé dans lequel des pertes irréversibles ont eu lieu. Si l'ère post-historique doit être caractérisée par une fusion de l'art avec la philosophie, on peut également se demander si c'est l'art qui implorerait

24 Vila-Matas, Enrique. *Bartleby et compagnie*. Tr. par É. Beaumatin. Paris : C. Bourgois, 2002.

25 Burton, Robert. *Anatomie de la mélancolie*. Tr. par B. Hoepffner et C. Goffaux. Paris : J. Corti, 2000.



dans la philosophie ou si c'est la philosophie qui implorerait dans l'art. Comme dans le cas de l'indiscernabilité des boîtes, nous pouvons dire : si l'art et la philosophie sont indiscernables l'un de l'autre, c'est l'intentionnalité et *aboutness* qui décident : alors que la philosophie concerne une formation de concepts et la connaissance, l'art concerne l'art lui-même, entre autres choses. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, pour Burton, la mélancolie est un problème de l'humanité entière : c'est une maladie universelle qui touche, selon Burton, chaque individu. La mélancolie a des impacts sociaux, économiques, politiques et religieux, et elle est liée au droit et aux institutions. C'est aussi un symptôme de la finitude. La condition individuelle du mélancolique n'est qu'une des nombreuses manifestations d'un trouble qui, bien sûr, du point de vue macrocosmique, reflète des désordres familiaux, sociaux ou politiques : comme la guerre. Mais il en va de même pour les perturbations dites naturelles, telles que les inondations ou les tremblements de terre. Pour Burton, le remède est l'utopie, ou plutôt la création d'une utopie. Littéralement, l'imagination active, l'acte de résister à l'impuissance, est à la fois un remède à la mélancolie et sa principale caractéristique. La conclusion est, bien sûr, paradoxale : il n'y a aucun moyen de réparer le monde, mais je peux toujours construire une utopie personnelle. Le mélancolique y exprime sa perception de l'univers, à l'instar de l'artiste, investissant son imagination dans un projet impossible, éternellement irréalisable, devenant pour lui-même un début et une fin, un symptôme et un remède. Faire d'une personne un artiste est le même processus que de faire d'un objet quotidien une œuvre d'art. Le processus de la « transfiguration » s'opère également du côté de l'artiste. Discerner intensément une œuvre d'art là où nous ne l'avons jamais vue auparavant. La nécessité d'une distance interprétative pour distinguer le statut ontologique de deux objets identiques, comme nous le voyons avec la boîte de Brillo, est maintenant également nécessaire pour identifier l'artiste en tant qu'artiste. Danto affirme que la narration de l'art est terminée. Si elle l'est effectivement, il faut découvrir de nouveaux modes de discours qui puissent parler non seulement de l'art mais aussi de la part apportée par le public et les artistes. De tels modes de discours sont fournis par la philosophie, qui n'est pas seulement réflexive par principe, mais qui s'occupe principalement de la production de concepts. Ce qui est valorisé aujourd'hui n'est pas la capacité à communiquer, mais la production de nouvelles possibilités de discours, de nouveaux objets à thématiser. Il peut être nécessaire d'élargir la notion de « monde de l'art » pour y inclure la manière dont le mélancolique voit le monde. C'est-à-dire non seulement la contextualisation historique et théorique, mais aussi l'absence, la question ou le néant. La figure de l'artiste a commencé à se confondre avec l'œuvre. Sa vie elle-même, une vie qui se manifeste non seulement dans les actions mais aussi dans la pensée ou dans la décision de ne pas faire quelque chose, est le sujet de l'œuvre d'art.

## BIBLIOGRAPHIE

Aristote. *Poétique*. Tr. par Jean Hardy. Paris : Les Belles Lettres, 1990.

Aristote. *Problèmes*. Tr. par Jules Barthélémy-Saint-Hilaire. Paris : Revue des Études Grecques, 1891.

Belting, Hans. *The End of the History of Art?* Chicago : University of Chicago Press, 1987.

Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago — London : University of Chicago Press, 1994.

- Burton, Robert. *Anatomie de la mélancolie*. Tr. par Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux. Paris : José Corti, 2000.
- Danto, Arthur C. *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Oxford : Princeton University Press, 2014.
- Danto, Arthur C. "The artworld". *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, p. 571-584.
- Danto, Arthur C. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York : Farrar Straus Giroux, 1992.
- Danto, Arthur C. *Narration and Knowledge*. New York : Columbia University Press, 2007.
- Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York : Columbia University Press, 2005.
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts — London, England : Harvard University Press, 1981.
- Danto, Arthur C. — Horowitz, Gregg — Huhn, Tom. *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the End of Taste*. London : Routledge, 2011.
- Eco, Umberto (dir.). *Histoire de la beauté*. Tr. par Myriem Bouzaher et François Rosso. Paris : Flammarion, 2004.
- Földényi, László F. *Melancholy*. Tr. par Tim Wilkinson. London : Yale University Press, 2016.
- Hippocrate. *Hippocrate : médecine grecque*. Tr. par Robert Joly. Paris : Gallimard, 1964.
- Platon. *La République*. Tr. par Jacques Cazeaux. Paris : Librairie Générale Française, 1995.
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby et compagnie*. Tr. par Éric Beaumatin. Paris : Christian Bourgois, 2002.



### **Anna Luňáková**

Doctorante à l'Institut d'Études Romanes, Faculté des Lettres, Université Charles, Prague