

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ESSAI D'APPROCHE SOCIO-HISTORIQUE DE L'ÉVOLUTION

STATUTAIRE DE L'ART ET DE L'ARTISTE

PARCOURS DE CONSTRUCTION ET DE DILUTION ESTHÉTIQUES DE LA REPRÉSENTATION

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN SOCIOLOGIE

PAR

HENRY-GEORGE MADELAINE

FÉVRIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

L'occasion est belle pour penser à celles et ceux qui m'ont accompagné directement ou indirectement, tout proches malgré la distance souvent, dans le parcours qui m'a permis d'aller au bout de cette aventure.

Je pense à Michel Freitag qui sait être pleinement directeur et en même temps tellement homme, un vrai maître, au sens le plus noble de ce mot, que j'ai aussi connu compagnon vigilant sur un chemin qu'il a partagé avec générosité et rigueur. Je mesure le privilège de la rencontre de son érudition, de sa clairvoyance et son humanisme enthousiaste. J'ai vécu chacun de nos échanges avec intensité. Le plaisir et la chaleur de l'accueil n'y étaient pas pour rien, tout comme l'attentive présence d'Aloyse.

Je pense à ma famille qui a su si bien taire les questions qui devaient l'assaillir. À Louis, petit fils de Georges, qui a su me transmettre le fil du bois. À Jeanine qui voulait avoir son bureau à la maison pour être présente. À Mylène et Pierrick, son petit bout, qui savent si bien rire.

Je pense à ma tribu, même si certains utilisent mal ce joli mot.

À Mathieu qui fut le premier barbu, si sage et si fou, qui sait écouter aussi bien que parler, toujours présent. À Fahdi qui serre si fort et semble savoir être de partout. À Yann qui sait encore rêver et ne pas renoncer. À ces trois barbues qui savent partager les nuits d'argent de Real de Catorce et la chaleur des chants autour du feu de camp.

À Marthe et Catherine, tellement attentives et tellement accueillantes, à la jeunesse et la générosité de Mamie Léa, à René et ses beaux projets, à Marie et sa révolte constructive, pleine d'enthousiasme.

Je pense à mes compagnons des Éclés, qui sont trop nombreux pour que je les nomme toutes et tous. Ils savent vivre simplement leur engagement et débroussailler un chemin que j'aimerais voir plus fréquenté car ils connaissent encore l'esprit de l'éducation populaire.

Je pense à mes belles rencontres de Ouaga, de Marrakech, de Augan et de Montréal.

Et je n'oublie pas Didier Lesaffre et Pierre Gembala dont la confiance fut essentielle pour permettre ce projet.

Merci à toutes et tous pour ce que vous m'avez offert et appris qui va bien au-delà des pages qui suivent. Cela, je n'aurai jamais assez de place pour en rendre compte.

hgm. janvier 2006

Et merci encore à vous qui avez su me montrer votre confiance pour continuer le chemin.

AVANT PROPOS

Le présent texte, comme toute thèse de doctorat, est un aboutissement. Il tente d'offrir le résultat d'un parcours d'étude et de réflexion qui s'est apparenté à une longue et intense expérience.

Pour des raisons qui me sont propres et d'autres qui m'ont été offertes par de riches rencontres ou imposées par les circonstances, j'ai le sentiment d'avoir dû faire converger des chemins multiples, parfois contradictoires, et il résulte de cela un véritable enrichissement personnel.

En accord avec l'étymologie de ce mot, cette expérience s'est avérée périlleuse à bien des égards. « Revenant aux études » après une vingtaine d'années de pratique professionnelle dans « la culture », je me suis progressivement résolu – car mon intention d'origine était toute différente – à aborder ce que j'appellerais volontiers le fond – théorique - d'un problème qui m'avait amené à m'éloigner de ce monde.

C'est la direction de Michel Freitag et la richesse de sa pensée qui m'ont permis, progressivement, d'identifier aussi clairement que possible la substance d'une interrogation que masquait paradoxalement – voire qu'empêchait - ma familiarité avec le « terrain » où elle s'enracine dans l'opérationnalité culturelle contemporaine, systémique et – donc - postmoderne.

L'aboutissement représenté par ce travail socio-historique sur l'art tente d'emprunter, avec l'encouragement de son directeur, la perspective d'« humanités » qui ne sont plus honorées par le monde universitaire ; il ne saurait être et même se vouloir ultime.

Il est le fruit de nombreuses reprises, parfois douloureuses mais toujours enrichissantes, qui m'ont permis de concentrer mon analyse, d'affermir mon point de vue et de synthétiser ma démonstration ; en tout cas, d'espérer le faire.

Le sujet qu'il aborde me paraît aussi essentiel que symbolique et on peut certainement juger de son importance à la nature des conflits qu'il engendre, y compris dans son irréductible dilution contemporaine.

Le traiter pleinement demeure évidemment une ambition inaccessible. Il m'a fallu de nombreux deuils pour en admettre l'idée malgré ou à cause de la nécessaire humilité d'un chercheur novice en dépit de son parcours de vie.

D'ailleurs, celui qui a résulté de la nécessité d'une approche critique affirmée, voire radicale, d'un milieu et d'une pratique culturels auxquels j'avais participé activement fut pour moi l'un des plus difficiles à assumer.

Parmi d'autres encore, je relèverai la mesure de l'ampleur d'une matière disséminée dans de multiples domaines dont l'horizon de connaissance véritable semblait s'éloigner en proportion inverse de mes approfondissements.

Et je noterai enfin la limite formelle du nombre de pages qui m'empêche, malgré l'effort de synthèse de rédactions successives, de présenter dans ce document l'ensemble de ce travail.

En accord avec mon directeur, j'ai préféré couper un chapitre concernant les appropriations « savantes » du concept moderne de l'art que nuire à l'articulation de chacune des autres démonstrations et j'espère sauvegarder ainsi leur cohérence générale.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT PROPOS.....	ii
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE L'ART DEVENANT SUJET, ÉPANOUISSEMENT D'UNE AUTONOMIE.....	40
CHAPITRE I LA CONSTRUCTION DES CONCEPTS MODERNES D'ART ET D'ARTISTE.....	41
1.1 Une fausse évidence.....	41
1.2 La source antique.....	46
1.3 De la nécessité d'éclairer l'obscurantisme médiéval.....	48
1.4 Ce que l'on appelle faussement le miracle renaissant.....	52
1.5 Entre religion et politique, réforme et baroque, contraire et complémentarité.....	58
1.6 Les connivences de l'institution de l'État et du classicisme.....	61
1.7 Une lecture « archéologique » des Lumières sur la base de l'Encyclopédie.....	65
1.8 La construction professionnelle et économique de l'artiste autour de la révolution.....	73
1.9 La construction légendaire de l'artiste autour du romantisme.....	76
1.10 La séparation des quêtes et l'identification de l'art pour l'art.....	81
CHAPITRE II ESTHÉTIQUE : FONDER LA PENSÉE ET PENSER LES FONDEMENTS.....	91
2.1 Un chemin ancien et antique ou penser l'art avant l'art.....	91
2.2 La construction de la pensée sur l'art.....	103
2.3 La construction d'une philosophie de l'art.....	112
2.4 Après Kant.....	137
2.5 Penser l'art et/pour construire une culture, une identité.....	147

CHAPITRE III	ACHÈVEMENTS D'UN PARCOURS ALLEMAND.....	157
3.1	L'esthétique hégélienne comme la déclaration de naissance du concept moderne de l'art et celle de la fin de son parcours	163
3.1.1	Dépasser les incertitudes romantiques.....	163
3.1.2	Comme un parcours achevé.....	168
3.1.3	L'art comme un moment de l'esprit absolu	178
3.1.4	L'Esthétique comme autant d'outils théoriques qui viendront entretenir la <i>doxa</i>	183
3.2	Nietzsche après Hegel, un au-delà pour l'art ?.....	187
3.2.1	Préventions	187
3.2.2	La forme : lien parce que rupture, unité parce que déchirure	189
3.2.3	La solitude : contrainte et volontaire	192
3.2.4	Maudit, plusieurs fois maudit	195
3.2.5	Multiplés lectures d'une œuvre multiple	198
3.2.6	Inactuel ou le refus d'être allemand.....	202
3.2.7	L'éternel retour et l'ambigu comme deux liaisons par la rupture.....	205
SECONDE PARTIE L'ÉTABLISSEMENT D'UN MONDE DE L'ART ET SES DIFFÉRENTES RÉAPPROPRIATIONS : DILUTION PROGRESSIVE D'UN CONCEPT AUTONOME.....		213
CHAPITRE IV	ABOUTISSEMENTS, PLÉNITUDES ET RUPTURES. DE L'AUTONOMIE AUX EXPLOITATIONS	214
4.1	L'art comme sujet de conversation autant qu'objet de débat : passage à une « rumeur théorique » de l'art	217
4.2	Le théâtre des novations.....	224
4.2.1	Une scène pour la représentation.....	224
4.2.2	Décadences et accusations réciproques	227
4.2.3	La notion d'avant-garde.....	228
4.2.4	L'exigence de l'action	233
4.2.5	Espace d'action, espace de représentation	246
4.2.6	La fragmentation comme mode, paradoxalement unifié, de conception et de représentation ...	252
4.3	Centralités et universalités, l'art devient un marché	259
4.3.1	La constitution du marché	259
4.3.2	Le parcours d'un « décentrement » : vers un art de l'« Empire ».....	268
4.3.3	Collusions, confusions et universalisation.....	278
4.3.4	Du marché au système de l'art.....	282

CHAPITRE V RÉAPPROPRIATION INSTITUTIONNELLE ET ENGLOUTISSEMENT CULTUREL.....	289
5.1 L'articulation de mouvements paradoxalement complémentaires	289
5.2 L'exemple français de la création d'un ministère spécialisé : le choix de la culture	291
5.2.1 En prémisses, les questions portées par l'éducation populaire	291
5.2.2 Des influences « non-conformistes » méconnues	300
5.2.3 Plusieurs chemins vers l'opérationnalisation.....	306
5.2.4 Vers une administration gestionnaire	318
5.3 Internationalisation de la problématique et englotissement culturel de l'art	324
5.3.1 Culture et développement : une évolution technocratique.....	324
5.3.2 L'UNESCO : consécration des confusions.....	330
CHAPITRE VI LA DOUBLE QUESTION D'UNE POSSIBLE DISSOLUTION ET D'UNE DISSÉMINATION INFINIE	346
6.1 Mort ou vif ? Dilutions et réappropriations.....	346
6.1.1 L'obsolescence des références interprétatives.....	346
6.1.2 Une création devenue progressivement « iconoclaste »	349
6.1.3 Causes d'incertitudes et facteurs de trouble	352
6.1.4 Assomption systémique de l'incertitude et de la complexité.....	371
6.2 Tentatives de résistances artistiques et sublimations esthétiques.....	379
6.2.1 Persistance de luttes statutaires ?.....	379
6.2.2 Culture populaire, culture vivante, autres terrains pour l'UNESCO	386
6.2.3 Esthétisation généralisée et nouvelle aliénation	394
CONCLUSION	401
Au-delà de la mort de l'art ?.....	408
Les mots : outils du discours et fondement du symbolique.....	412
De l'utilité de débattre de la représentation.....	419
Appropriations et exploitations	422
BIBLIOGRAPHIE	429

RÉSUMÉ

Ce travail est fondé sur le constat d'un malaise — profond du milieu professionnel de la culture et le postulat de son lien avec la dissolution du concept moderne de l'art. Elle s'accompagne d'une dilution généralisée de ses modalités particulières dans le procès d'esthétisation du monde qui emporte son être même. Sa virtualisation répond à une radicalisation de la représentation, qui était le lieu propre de l'art, assumé en tant que fiction révélatrice. Elle amène l'être humain à se résoudre au statut de pur spectateur ; étranger face au spectacle d'un monde ayant renoncé à son ontologie, synthétique et pleinement symbolique. C'est dans une perspective progressive-régressive articulée sur une approche socio-historique qu'est abordé en premier lieu le procès d'autonomisation statutaire de l'artiste et de l'art sous l'égide de la construction de son concept moderne puis celui des multiples appropriations et récupérations dont il fait progressivement l'objet. L'art en tant qu'art exprimait son concept moderne, son lieu particulier, son statut, le fait que, tout comme l'artiste, il était devenu sujet mais dans sa présente diffusion esthétique, on en arrive à penser qu'il est passé au statut de sujet de conversations. Anne Cauquelin évoque l'idée fertile d'une « rumeur théorique¹ » qui les environne et les conversations à propos de l'art et de l'artiste sont nourries, jusqu'à l'indigestion parfois, de traces dont certaines sont très anciennes.

Ce travail s'inscrit donc dans une approche socio-historique pour rendre compte d'une accumulation contrastée de sens et d'exploitations divers autour d'un concept central. Il souhaite d'abord exprimer le constat que, de manière originale, autour du mot art se préserve un ensemble de théorisations et d'opérationnalisations, complémentaires mais aussi souvent contradictoires, qui ajoutent des dimensions au débat premier. Elles se sont en effet superposées et mélangées plutôt que remplacées et, pour en décrire la puissance ou la vacuité, en pour ou en contre, elles posent toujours la question de la représentation artistique de et dans la société et le monde, de son caractère éventuellement anticipateur, y compris pour décrire leur insaisissable cybernétisation.

Dans une partie introductive, il sera traité de la construction du concept moderne de l'art qui demeure un repère essentiel de notre compréhension contemporaine. On verra qu'il porte encore les traces des sens anciens de ce mot et que ce parcours accompagne la définition progressive des figures de l'individu, de la philosophie et de la science telles qu'elles ont été consacrées dans leur autonomie par la pensée des Lumières. Sans méconnaître l'enjeu individuel lié à la reconnaissance plénière du statut de l'artiste, on y recherchera l'une des composantes de la dimension essentiellement institutionnelle de l'évolution de l'art dans la modernité. Pour me permettre de mieux les situer, j'ai fait le choix de traiter chacune des principales étapes de ce parcours dans son contexte privilégié d'émergence, tant géographique, historique que disciplinaire. Le développement sera ensuite articulé autour des différentes appropriations de ce concept, une fois son autonomie solidement fondée.

La première partie sera consacrée à ce que l'on pourrait appeler l'épanouissement intellectuel de ce sujet. C'est la philosophie, via la création de la discipline esthétique, qui contribuera d'abord à l'achèvement de son élaboration et aussi à l'ouverture irréductible des débats qui y sont associés dans des approches qui se spécialiseront de plus en plus. Ce mouvement commence principalement par l'interrogation kantienne du jugement de goût qui demeure référentielle même si on oublie souvent qu'elle se situe aussi plus largement dans la réflexion de l'auteur sur un mode d'accès au monde basé sur la raison et séparant ses modalités cognitive, normative et esthétique. Cette rationalisation, et tout le procès d'abstraction qui suivra, est fondamentalement négatrice d'une participation ontologique originelle, de l'humain et non de l'individu, au monde et à la société, réalisée à travers la sensibilité et

¹ Proposition exprimée par Anne Cauquelin dans son ouvrage *Les théories de l'art*, (Paris, PUF, coll, Que sais-je ?, 1999) et sur laquelle je reviens plus précisément ensuite.

le symbolique. Pourtant, elle hérite elle-même des apports d'une réflexion millénaire sur les fondements d'une pensée qui s'est déjà penchée, depuis l'Antiquité, sur les principaux thèmes d'une réflexion et d'une étude qui seront porteuses de nombreux débats, voire de conflits. Ils seront exacerbés par le fait qu'ils sont situés dans des contextes culturels et idéologiques auxquels ils participent directement. C'est le cas de cette philosophie allemande, dont l'apport est majeur sur ce sujet et qui se trouve, de même que l'art, au fondement d'une identité nationale reposant sur l'idée d'une culture partagée. Ces questionnements, que l'on pourrait dire culturellement localisés, ont pourtant une portée universelle et sont intimement associés à la stabilisation d'autres institutions modernes telles que l'université. C'est en effet en son sein que se créent des disciplines qui débute la parcellisation de son étude. Je reprendrais enfin l'idée d'une « rumeur théorique » pour argumenter le caractère doxique de l'accumulation de sens et d'interprétations produite autour des concepts d'art et d'artiste ainsi que sa poursuite pouvant culminer dans l'incertitude du relativisme contemporain.

La seconde partie s'intéressera à l'établissement progressif de ce que l'on peut appeler un monde de l'art, ses dimensions, ses enjeux et leur évolution jusqu'à l'époque contemporaine. Il sera d'abord traité de la question des avant-gardes en tant que moteur primordial de la novation esthétique et symptôme majeur des mutations d'un questionnement autour de l'art pour l'art. À la stabilisation des critères permettant de cerner socialement la figure de l'artiste, correspond celle des différents acteurs d'un milieu qui s'ouvre, se transforme aussi peu à peu en marché et se trouve soumis à différentes exploitations. Au travers de l'étude de la création d'institutions publiques, et notamment celle d'un ministère spécialisé au sein de l'administration française, on pourra voir comment se construit cette acception spécifique de la notion de culture dans son opposition à celle d'éducation populaire. Elle montre également la subsidiarisation progressive du concept d'art au sein de celui de culture via l'opérationnalisation croissante de ce dernier. L'exemple des politiques culturelles portées par l'UNESCO permettra de considérer sa généralisation et la dilution d'un propre de l'art dans des enjeux périphériques auquel il participe pourtant hautement. Enfin, c'est autour de la question initiée déjà par Hegel que s'achèvera ce parcours. Je tenterai de comprendre pourquoi cette idée de « la mort de l'art », si mal comprise, a tellement d'audience et comment elle peut emporter également les références fondatrices de ce que l'on pourrait appeler² le « site de l'esthétique ». Le raisonnement sera alors articulé autour de la double question d'une possible dissolution accompagnée d'une dissémination infinie sous la forme d'une esthétisation du monde.

La conclusion, après une synthèse de ce parcours de recherche, un retour sur les options théoriques qui l'articulent et une revendication critique de ses limites mêmes, reviendra principalement sur l'un des aspects majeurs de cette étude socio-historique : le thème de la représentation. Elle est la permanente compagne de ce cheminement et ses enjeux sont multiples. Elle interroge directement notre rapport au monde ; sa possibilité même. Elle questionne sa construction intellectuelle et sensible mais se présente également comme la proposition de modalités formelles successives et pleines d'influence sur notre conception du réel.

Mots-clés : art, esthétique, post-modernité, représentation, symbolique.

² Toujours à la suite de Anne Cauquelin.

INTRODUCTION

1. J'ai vécu une bonne partie de ma vie en France, dans la région Nord Pas-de-Calais. Cette mention n'est pas neutre au tout début de ce travail car elle me permet de préciser qu'il se situe dans la perspective d'un retour aux études, comme on le dit au Québec. Je suis né dans une famille cosmopolite et aussi voyageuse qui s'était installée à Lille deux générations avant la mienne. Lille est la capitale d'une région française assez particulière. Elle est l'une des plus densément peuplées et fut longtemps marquée par la puissance de son industrie, développée au XIX^e siècle sur des bases plus anciennes, à l'image des Midlands anglais ou de la Ruhr allemande. Comme eux, son image est souvent monotone, voire dévaluée, dans « l'inconscient collectif » national mais la réalité est beaucoup plus nuancée. Elle est frontalière avec deux pays, très proche de plusieurs autres et si elle est maintenant française³, c'est à la suite d'une histoire mouvementée dont le souvenir maintient de fortes proximités culturelles avec les anciens Pays-Bas dont elle a longtemps fait partie. Si elle est toujours demeurée l'une des premières régions agricoles de France, sa mémoire est irréductiblement dominée depuis plus d'un siècle par la présence industrielle qui a provoqué la marginalisation du souvenir d'autres prospérités très anciennes.

C'est dans l'euphorie des débuts du mouvement français de la décentralisation que je me suis engagé dans ce que j'appellerais le développement culturel régional auquel j'ai participé et travaillé pendant une vingtaine d'années. La population régionale était alors traumatisée par les effets de la récession industrielle, liée notamment à la fin de l'extraction houillère. Elle venait d'être constituée en collectivité territoriale et avait à construire ses stratégies et ses pratiques en fonction des compétences et des pouvoirs qui lui étaient, parfois parcimonieusement, délégués. Il n'y avait pas encore dix ans que ses nouveaux édiles, dont Pierre Mauroy, futur Premier ministre de François Mitterrand, avaient décidé que sa reconversion passerait aussi par la culture⁴. Les équipes que je rejoignais, encore peu

³ Ce n'est qu'à la fin de la guerre de succession d'Espagne, qui durait depuis plus de dix ans, que les frontières régionales sont définitivement fixées par le traité d'Utrecht du 11 avril 1713 dont on sait qu'il décide aussi de certains territoires français en Amérique du Nord.

⁴ Cette référence est notamment reprise par le « Protocole de décentralisation culturelle en Nord-Pas-de-Calais » signé entre l'État et la Région le 29 novembre 2001. Il mentionne en effet que 1974 est une date charnière dans cette stratégie et que la volonté régionale poursuivie depuis légitime qu'une phase d'expérimentation nationale s'y déroule entre 2001 et 2003 pour « expérimenter solidairement de nouvelles répartitions de responsabilités afin de

engagements en faveur de l'éducation populaire et de la démocratisation culturelle aux espoirs et aux enjeux de l'heure. Ils se confrontaient alors quotidiennement, au notoire sous-équipement éducatif et culturel de la région. On pouvait d'ailleurs penser qu'il était une résultante perverse de la spécialisation qui avait bâti sa réussite économique dans le siècle précédent. Partout en France, le temps était à la stimulation de projets et à l'installation d'équipements culturels mais l'urgence en était encore plus frappante dans cette collectivité de plus de quatre millions d'habitants. Participer à la création de structures culturelles, à leur direction parfois, organiser des événements, des colloques et des expositions, collaborer avec de nombreuses équipes, initier des relations transfrontalières, réfléchir à la mise en place de formations universitaires spécialisées et y enseigner : tout cela fit vite passer une vingtaine d'années. Cependant, progressivement, l'espace des premières audaces se réduisit et le temps des aventures fondatrices passa. Il me semble que c'est le succès des initiatives qui a directement participé à l'évolution de leurs organisations.

Pour ceux qui m'entouraient, les convictions des débuts semblaient laisser progressivement la place à l'accumulation des incertitudes attisées et non pas compensées par le formalisme des fonctionnements institutionnels. Le métier que j'exerçais et dont j'avais l'impression qu'il s'était construit dans et par l'action développée s'intitulait justement le développement culturel régional. Il se légitimait dans le constat de Malraux à la fondation du ministère de la culture dans un pays où il y avait « Paris et le désert culturel français ». Les besoins culturels du Nord Pas-de-Calais étaient encore plus criants que dans toute autre région. Les efforts pour les combler furent grands mais on pouvait se demander si, à partir d'un certain moment, on n'était pas en train d'assister à un retournement : les outils constitués prenant le pas sur les fins pour lesquels ils avaient été créés. Parmi les indices de cette évolution on pouvait noter le souci de plus en plus fort de légitimer ces investissements par un discours aménageur et des espérances d'abord économiques. La reconquête patrimoniale de la mémoire et de l'image de la région en constituait un exemple notable puisque ses enjeux revendiqués quittaient progressivement les dimensions éducatives pour se situer dans celles du tourisme, devenu une industrie de première importance. L'effet d'aubaine créé par la manne financière des transferts liés aux débuts de la décentralisation s'est aussi progressivement limité. En parallèle, la création équipements lourds et l'augmentation de crédits de structures renouvelables d'année en année, associés à la décrue des financements d'État pour les projets portés par des associations ont réduit les marges de manœuvre. Tout cela a contribué à produire une tension de plus en plus forte sur les prises de décision, voire les prises de risques. Aux multiples stratégies de mise en réseau des professionnels ont alors correspondu des politiques publiques de labellisation et de contrats d'objectifs. Réduite principalement à une dimension budgétaire, la politique culturelle perdait le sens fondamental de ses choix. À l'exigence d'une bonne gestion de ces investissements devait correspondre diverses expertises proprement

gestionnaires concernant l'administration et l'évaluation des dossiers. Parallèlement, la rentabilité desdits investissements supposait des avis éclairés ne pouvant être assumés légitimement que par des spécialistes. Si la décision exécutoire demeurait, directement ou indirectement, entre les mains des instances politiques, son instruction et son suivi reposaient sur un ensemble d'opérateurs de gestion. Parmi eux, et comme pour répondre à l'augmentation des demandes de reconnaissance institutionnelle, on a vu croître l'influence des experts parallèlement à l'affinement de leurs spécialisations. Le recours à leur avis devenait essentiel pour asseoir la pertinence des choix et des stratégies. Tous domaines d'intervention publique confondus, cette logique a amené à la multiplication des études d'opportunité. Ce fut plus encore le cas dans un secteur culturel confronté à un malaise profond exprimé par de multiples symptômes ou autant d'incertitudes. L'étude des fréquentations semblait contredire les objectifs de démocratisation et on assistait à la mise en place d'une action culturelle à deux vitesses où les manifestations grand public de type festif s'opposent à des cénacles réservés. Ces tendances brouillaient les définitions et — leur nombre augmentait-il ou en étais-je plus conscient ? — je recevais de plus en plus de témoignages d'incompréhension. Pour tous les publics, ce mouvement alimentait et profitait à la fois des incertitudes quant aux nouvelles formes, notamment celles qui ont recours aux nouvelles technologies. Et pour les décideurs, il accompagnait la domination de plus en plus forte des côtes et de la dynamique spéculative qu'elles servent. La légitimation par l'implémentation professionnelle devenait donc essentielle et sa logique de plus en plus privée. On pouvait en effet remarquer une relative privatisation de la décision du fait de la place de plus en plus grande laissée aux mécènes dont les apports financiers deviennent cruciaux et de l'évolution entrepreneuriale des institutions, manifeste jusque dans les musées⁵.

Je m'étais dans un premier temps refusé à exploiter ma nouvelle expérience universitaire pour en faire le *post mortem* d'une fin de parcours et de ses amertumes. Des compagnonnages et des fidélités professionnelles m'incitaient aussi à éviter une approche que je ressentais comme peut-être injustement critique. Aux constats synthétisés plus haut, je ne manquais pas d'objecter le fait qu'ils pouvaient être autant d'impressions personnelles disséminées, relevant des multiples niveaux de ma pratique professionnelle. Pourtant, il y avait justement un lien, celui du métier qui se présentait comme

⁵ Elle se constitue avec la bénédiction des autorités de tutelle et s'insinue jusque dans l'évolution des procédures de contractualisation. « Le Louvre a signé avec l'État, pour les exercices 2003-2005, un contrat d'objectifs et de moyens (COM) qui engage le musée, entre autres, à « *maintenir la fréquentation à un haut niveau* » ou à « *optimiser ses ressources financières* ». A cet effet, l'établissement public doit « *mener une politique de développement des mécénats (...), diversifier ses sources de recettes et développer celles existantes. Ainsi, la valorisation du patrimoine et la rentabilité des concessions du musée seront-elles recherchées conjointement* », lit-on dans le document. Pour l'instant limité au Louvre, le COM va se généraliser : « *Dès 2006, ce type de contrat s'étendra à tous les musées, établissements publics, et prendra le nom de contrat de performance* », indique la directrice des Musées de France, Francine Mariani-Ducray. » Extrait d'un article de Clarisse Fabre, *Les musées sur les traces de l'entreprise*, paru dans l'édition du 6 mars 2005 du journal Le Monde.

une finalité ou un aboutissement. Mais il y en avait aussi un autre, origine potentielle, qui méritait d'être éclairci pour confirmer son influence essentielle. Il tenait à la définition contemporaine de l'art et c'est ce que les échanges avec Michel Freitag, mon directeur, m'ont fait mieux admettre. L'orientation du présent travail lui doit beaucoup tout comme à ses réflexions théoriques dans la suite desquelles il se situe. Dans ce premier éclairage, le questionnement de départ exprimant la motivation de cette recherche relevait de la perception, et peut-être même de l'épreuve, d'un malaise radical touchant à la nature de ce qui se fait sous le nom de l'art et sous ses auspices. Il concerne la manière dont l'art est produit, se signe, se laisse reconnaître et valoriser, se fait diffuser et vendre. Il concerne la nouvelle confusion de l'art et de la culture dans la culture de masse et dans les médias, sa gestion dans un monde de l'art patiemment construit et rapidement transformé en système de l'art. Ce malaise touche donc aussi à la difficulté qu'il y a à rassembler, sous un même concept « inchangé », l'art d'aujourd'hui et l'art d'hier, l'art d'ici et l'art d'ailleurs. Il interroge ce qui reste l'effet d'un effort de condensation de la dimension esthétique et ce qui résulte de la volonté de sa destruction. Car c'est bien à l'abolition de toute forme et de toute spécificité de ce domaine privilégié que l'on semble confronté, encore que la pratique contemporaine veuille néanmoins conserver la référence à l'art comme une marque de commerce et comme une distinction sociale ou professionnelle. C'est donc à partir de l'expérience de ce malaise, de sa reconnaissance comme malaise peut-être mortel⁶, et pour pouvoir en faire l'analyse en connaissance de cause — en connaissance d'objet — que j'ai construit ce travail. Pour ce faire, j'ai formé le projet de revenir aux sources de l'art et d'en retracer le cheminement historique et sociologique pour en comprendre l'état présent, et non seulement sa signification subjective qui se donne dans le vécu immédiat.

2. Pour commencer cette rétrospection de manière claire, et je pourrais même dire avant de la débiter, il me faut aussi poser clairement un autre préalable. Il tient à la distinction structurante, conceptuellement parlant, entre ce qui appartient au domaine de l'art et ce qui est beaucoup plus et universellement d'ordre esthétique. Je dirais bien entendu que le questionnement de l'idée de l'art et la construction de son concept moderne qui nous sert toujours de référence, y compris pour le trahir, s'insère dans l'interrogation plus large de l'idée de beauté. Leurs interdépendances sont d'ailleurs telles que, bien souvent, elles engendrent la confusion. Plus encore, ce brouillage occulte leur commune appartenance, leur origine partagée, qui se situe en amont. Le mot esthétique existait avant de prendre le sens disciplinaire et spécialisé que nous lui connaissons maintenant. Il avait un lien fort avec l'idée de beauté qui est toujours présent dans certains usages contemporains de sa forme

⁶ Pour cette idée, pour tout ce qui s'est bâti autour d'elle mais aussi plus largement pour la société telle qu'elle s'est constituée dans la modernité et à laquelle elle a participé largement ainsi que l'a déjà montré Michel Freitag dans plusieurs de ses ouvrages.

adjectivée. Il est alors, selon les contextes dans lesquels il est employé, synonyme de cosmétique ou plastique. Mais l'esthétique relève plus largement d'un être au monde et parler d'un sens esthétique comme on le fait souvent communément, relève du pléonasma. En effet, étymologiquement, l'esthétique exprime un percevoir qui suppose lui-même une expérience sensible du monde et une appréhension des formes dans l'univers comme des « présences » ainsi que le propose François Cheng en liant cette caractéristique à leur unicité. Avec les mots du poète, il fait de la beauté la condition et la résultante de cette unicité et pour argumenter ce propos, il reprend la triade platonicienne. Son premier constat est exprimé comme une évidence car « puisque l'univers vivant est là, il faut bien qu'il y ait une vérité pour qu'une telle réalité, en sa totalité, puisse fonctionner⁷ ». Il est vrai que d'aucuns en arrivent à douter scientifiquement d'une telle vérité mais nous sommes encore, et heureusement, dans un monde concret et peut-être que toute la réflexion qui suivra repose d'ailleurs sur cette prémisse ou cet espoir personnel. Un autre présupposé — de poète ? — l'amène ensuite à affirmer la nécessité d'un « minimum » de « bien » pour que « l'existence de cet univers vivant puisse perdurer ». Quand au beau, il pourrait paraître superflu, voire inutile, mais il définit *a contrario* l'évidence de sa nécessité. Car nous « pourrions imaginer un univers qui ne serait que *vrai*, sans que la moindre idée de beauté vienne l'effleurer. Ce serait un univers uniquement fonctionnel où se déploieraient des éléments indifférenciés, uniformes, qui se mouvraient de façon absolument interchangeable. Nous aurions affaire à un ordre de "robots" et non à celui de la vie⁸ ». On verra plus loin que, d'une certaine manière, cette option est proposée dans le monde contemporain, post-moderne et aussi post-humain. Elle a d'ailleurs une forte connivence avec une relecture radicale de notre relation au monde, à la beauté et à la vie. Ces dimensions sont intimement associées car, « en tant que présence [au monde], chaque être [vivant] est virtuellement habité par la capacité à la beauté et surtout par le désir de beauté⁹ » qui peut se définir par le fait de tendre irrésistiblement vers « la plénitude de son éclat ».

Il me semble que c'est un effet de notre conscience, en tant que composante de notre humanité, qui fait que l'être humain — l'un des êtres vivants dans le monde — se pose comme ayant l'exclusivité d'un rapport sensible qui traduit cette unicité de la forme dans la plénitude de son éclat confondue avec le désir de beauté. Et c'est justement parce que l'idée du beau a constitué une des thématiques essentielles du questionnement humain, notamment philosophique, que l'humain en arrive à se l'approprier. S'il me paraît impossible de postuler une conscience comparable du beau chez tous les êtres vivants, je suis pleinement le point de vue de Michel Freitag quand il met en évidence une dimension universellement sensible du vivant dans sa relation avec un univers de formes. Observant

⁷ François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, p.22.

⁸ Ibid., p.23.

⁹ Ibid., p.26.

les animaux qui l'entourent¹⁰, il remet en cause une vision mécanique, utilitaire, et totalement conditionnée de leur rapport à leur milieu. Pour argumenter autour de ce constat, il reprend la thèse du biologiste suisse Adolf Portmann qui, pour la présenter bien trop simplement, interroge l'infinie diversité formelle du vivant et postule qu'une approche exclusivement utilitaire est insuffisante pour l'expliquer. Ce faisant, il n'invalide pas la perspective évolutionniste au profit d'un grand dessein créateur mais il en inverse la dynamique. Comme le remarque Michel Freitag, la théorie darwinienne, s'inscrivant dans l'idéologie capitaliste de la compétition au profit des plus forts, construit l'idée de la sélection naturelle sur cette base. Il remet alors en cause le caractère scientifique, ou plutôt la neutralité objective de ses conclusions démenties par la simple observation du réel¹¹. Car si elles se vérifiaient, le processus aurait amené à un appauvrissement de plus en plus grand de la diversité du vivant. Il est en effet possible de relever, comme Portmann et ainsi que le reprenait Merleau-Ponty¹², une distinction entre l'intérieur et l'extérieur car c'est ce dernier, en tant que « visible », qui est le plus marqué par cette dynamique de variation infinie des formes au sein d'une même espèce. Reprenant les conclusions de Portmann, Hannah Arendt de son côté traduit sa « *Selbstdarstellung* » en lui apportant une très légère nuance dans l'expression anglaise d'un « urge to self-display ». Alors que l'on transcrita légitimement l'expression allemande sous la forme française d'une « autoreprésentation », il me semble qu'elle n'est pas suffisante pour rendre pleinement compte de la proposition de Portmann. Avec cette terrible ou insatiable envie d'auto-exposition ou d'auto-démonstration, Arendt utilise les nuances implicites de la langue anglaise et exprime mieux à mon avis la dimension principielle, comme la qualifierait Michel Freitag, de ce besoin d'apparaître au monde, aux autres êtres vivants et donc à leurs sens. « *Whatever can see wants to be seen, whatever can hear calls out to be heard, whatever can touch presents itself to be touched. It is indeed as though everything that is alive ... has an urge to appear, to fit itself into the world of appearances by displaying and showing not its "inner*

¹⁰ « Actualité de l'animal, virtualité de l'homme : Entrevue avec Michel Freitag. Propos recueillis par le Collectif », in *Conjonctures*, n°33-34, automne 2001 - hiver 2002, p.99-154.

¹¹ On peut également concevoir plus largement cette critique, ainsi que le fait Michel Freitag lui-même, sous l'angle de la notion de contingence. Dans un article intitulé « Ni hasard, ni nécessité, La contingence des phénomènes sociaux selon Marcel Mauss » (in *Revue du MAUSS*, n°19 – 2002/1, p.241-272), Jacques Dewitte cite Merleau-Ponty, écrivant à propos des conclusions de Portmann : « Une fois qu'elles sont, ces manifestations ont un sens, mais le fait qu'elles soient telles ou telles n'a aucun sens. De même qu'on peut dire de toute culture qu'elle est à la fois absurde et qu'elle est un berceau de sens, de même toute structure repose sur une valeur gratuite, sur une complication inutile » [Maurice Merleau-Ponty, *La nature. Notes, cours au Collège de France*, Paris, Seuil, 1995, p.246]. Ce qui amène Dewitte à commenter l'approche implicite de cette contingence chez Mauss : « il faut affronter ce fait à la fois évident et énigmatique : le phénomène social tel qu'il est et qui ne devait pourtant pas nécessairement être ainsi » ce qui ne veut pourtant pas dire qu'il soit vain de chercher à remonter le parcours amenant à cette réalité contingente.

¹² Voir Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, dans l'édition de Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1964.

self' but itself as an individual¹³ ». C'est l'explicitation de ce principe fondateur du vivant et de toutes ses relations que développe Michel Freitag. Il associe la phénoménalité à un « apparaître qui ne peut se produire que dans le cadre d'une expérience de l'altérité ouverte par la sensibilité animale « et donc humaine ». Car cet échange avec le monde extérieur est une « exigence » qui caractérise tous les êtres vivants. Et c'est « cette "présence du monde extérieur", toujours organiquement spécifiée (par les "organes des sens"), qui fournit la matière première originelle sur laquelle le symbolique peut construire toutes ses élaborations conceptuelles différentielles, y compris celles qui créent une pure virtualité idéale, conceptuelle, normative ou esthétique¹⁴ ». Il y a donc ce que j'appellerais une concrétude originelle dans le symbolique, ce qui fait que c'est « la totalité du monde humain, humainement significatif et signifiant, qui est symbolique, mais cette totalité tient son unité en ce que tout ce qu'elle comprend peut être dit¹⁵ », quel que soit le mode de cette expression. Et c'est pourquoi la liberté même, la « liberté ontologique » de l'être humain « ne peut être fondée que dans le symbolique compris non comme pure forme vide, mais dans la libre participation à l'institution d'un monde commun possédant pour tous valeur de réalité comme universum¹⁶ ».

Il me semble d'ailleurs que c'est une confirmation qu'apporte François Cheng quand il écrit : « tout se passe comme si l'univers, se pensant, attendait l'homme pour être dit¹⁷ ». Mais ce qu'il convient alors de noter à nouveau, c'est que sa démonstration a pour finalité de valider l'idée de « beauté objective » qui implique, pour exister pleinement, « l'entrecroisement entre une présence qui s'offre à la vue et un regard qui la capte, idée proche du concept de *chiasme* avancé par Maurice Merleau Ponty¹⁸ ». Il y a donc un passage immédiat, tentation parfois difficile à maîtriser d'ailleurs, entre l'idée d'expressivité du monde, celle de son appropriation symbolique et celle de beauté. Ainsi que ne cesse de le remarquer et de le faire remarquer Michel Freitag, cette sensibilité et cette expressivité esthétique ont concouru de manière très intime à la construction des langues et à celle des images du monde. Elles paraissent finalement le représenter et le présenter lui-même tel qu'il est mais elles le représentent, en réalité, tel qu'il a été vécu, regardé et vu, écouté et entendu, touché et approprié sensiblement, donc esthétiquement. Et c'est une réalité qui est occultée par un double mouvement. Il repose d'une part sur l'assimilation confusionniste des notions telles que l'esthétique, le symbolique, le beau, l'art ou de leurs questionnements et, d'autre part, sur la séparation de plus en plus

¹³ Hannah Arendt, *The Life of the Mind* [1971], One-volume edition, San Diego, New York, London, Harcourt Brace Jovanovich., 1978, p.29.

¹⁴ Michel Freitag, « La société : réalité sociale-historique et concept sociologique », Texte inédit, note 23, p.23 de l'édition numérique disponible sur le site des Classiques des sciences sociales.

¹⁵ Ibid., note 17, p.17-18.

¹⁶ Ibid., note 15, p.17.

¹⁷ François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, op.cit. p.104.

¹⁸ Ibid., p.101.

radicale des modes d'appropriation du monde via la spécialisation des spéculations autour de la triade platonicienne. Je note d'ailleurs que l'on peut, tout comme François Cheng, plaider pour une nouvelle synthèse, porter un jugement à mon sens très pertinent sur le parcours de ces idées et, en même temps, laisser la place à cette confusion sur le sujet qui m'intéresse ici. En effet, il nous dit d'abord « que, depuis la Grèce antique jusqu'au XVIII^e siècle, l'idéal de la beauté qui doit régir la création artistique s'efforce de se baser sur des critères objectifs, l'art ayant pour modèle la Nature en ce qu'elle a de plus vivifiant, de plus inspirant, de plus noble ». Puis, il ajoute que « c'est seulement au XVIII^e siècle qu'un vrai renversement de tendance se fait jour, au profit d'un art où s'accroît de plus en plus l'inspiration subjective et individuelle¹⁹ ». En cela, il identifie légitimement une donnée essentielle du processus à l'œuvre mais il contribue à dissimuler une nuance déterminante qui tient aux mots employés. En l'occurrence, il s'agit justement du mot art qui existe déjà dans la Grèce antique, qui a aussi partie liée avec les notions de beauté et d'esthétique mais qui ne désigne absolument pas la même chose que ce que définit maintenant son concept, pleinement élaboré dans et par la modernité. C'est à cette explicitation que s'adressera donc une bonne partie de cette recherche.

Ce que je retiens alors de ce premier préalable, c'est que tous les êtres vivants ont un rapport principal avec le monde, qu'il est esthétique parce qu'il est sensible mais aussi parce que le monde est un monde de formes. Ce qui constitue la spécificité relative de l'être humain parmi les êtres vivants c'est que « le genre de l'animal est « en lui », alors que pour l'être humain il est hors de lui et qu'il doit y accéder en y prenant place, ce qui lui impose aussi de participer à sa perpétuelle recréation et lui permet d'agir en vue de sa transformation. Mais si cette ouverture du symbolique est indéfinie, elle reste toujours attachée à son point d'origine²⁰ » qui est une « dépendance biologique », condition de notre être au monde. C'est dans cette idée d'extériorité, associée à celle d'une recréation potentiellement transformatrice qu'a pu s'insinuer, se développer, puis triompher le sentiment, voire la nécessité, d'une indépendance de plus en plus radicale du geste de l'artiste. Comme l'écrit Émile Benveniste : « Le poète fait exister ; les choses prennent naissance dans son chant²¹ ». On peut alors inverser la proposition de Benveniste et penser qu'à partir du moment où le poète ne s'intéresse plus aux choses du monde pour se concentrer uniquement sur son chant, le monde n'est plus en mesure d'être « perpétuellement recréé », qu'il court le risque de ne plus exister ou seulement comme un inaccessible. Michel Freitag, le dit à sa manière : ce qui est en œuvre dans la représentation artistique qui fut longtemps représentation du monde, ce n'est pas le fait de montrer la chose ou l'objet mais « le

¹⁹ Ibid., p.125-127.

²⁰ Michel Freitag, « La société : réalité sociale-historique et concept sociologique », loc.cit., p.24.

²¹ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, t.2, Paris, Éd. de Minuit, 1969, p.40.

voir ». Le « style²² » est ainsi une manière de voir, un angle de vue, une interprétation personnelle et subjective. Il n'est pourtant pas un propre exclusif de la représentation artistique puisque l'on peut penser que les mots sont déjà un dire le monde tout à fait particulier, car c'est un vouloir dire avant même qu'ils puissent être utilisés « artistiquement ». Mais la distance est devenue progressivement une condition de la neutralité du regard scientifique garantissant son objectivité et, comme on le voit, les mouvements, malgré leurs spécialisations, associent leurs effets. Le processus culmine alors dans l'inversion aporétique de McLuhan qui, nous disant que le médium est le message, postule *in fine* que c'est l'outil qui compte plus que le vouloir et son lien essentiel, « biologique », au monde dans lequel il s'exprime et qu'il exprime. Et on voit alors combien la récusation de cette option ne signifie absolument pas que l'on situe sa pensée dans la dépendance à une quelconque nécessité, bien au contraire.

3. Réaffirmer à mon tour que le concept de l'art auquel nous nous référons encore n'a pas toujours existé, ou pas toujours dans cette définition, et suivre le parcours de son émergence, de sa construction, de son épanouissement et de ce qui m'apparaît comme son éclatement, voire sa dissolution, présente certaines difficultés. Il y a dans cette démarche, une intention que l'on pourra trouver à la fois trop ambitieuse ou trop naïve et ces appréciations se rejoignent en fait. Comment en effet ne pas avoir conscience du fait que tant de réflexions se sont déjà accumulées sur le sujet depuis une origine que l'on ne peut identifier ? Elles sont différemment soutenues par de multiples approches qui se voudraient toutes singulières : il y a donc certainement de la folie à tenter de montrer qu'un lien associe tout cela. Il me paraît présent, y compris dans son oubli ou sa négation qui emporte notre capacité à appréhender, pleinement et modestement à la fois, notre place et notre rôle dans le monde. Car c'est comme si le monde ne vivait pour l'homme que parce qu'il était vécu et c'est pourquoi un tel projet se situe au « lieu de l'homme » comme aurait dit Fernand Dumont. Pour lui, et dans sa compréhension de ce mot — enracinée, ancrée dans le particulier, et donc universelle —, la culture est ce lieu²³. Pourtant, « ce n'est pas comme une assise de la conscience, mais comme une distance qu'elle a pour fonction de créer²⁴ ». Cette distance correspond-elle à cet « horizon » qu'il affectionnait²⁵ ? J'ai bien conscience que celui, devant moi, qui indique le chemin de mon entreprise ne manquera certainement pas de me demeurer inaccessible mais je sais déjà qu'il demeurera lui-même. Au cours de ce chemin, il s'agira, d'une certaine manière, de questionner les mots de notre vocabulaire et sont-il

²² Sur ce thème, on pensera, avec toutes leurs nuances mais aussi leurs accords, aux interprétations de Panofsky, Merleau-Ponty ou Malraux par exemple.

²³ À mon avis plus proche du « site » d'Anne Cauquelin que du « champ » de Pierre Bourdieu.

²⁴ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme*, Montréal, Hurtubise-HMH, 1968, p.230.

²⁵ Simon Langlois et Yves Martin, (dir.), *L'horizon de la culture, Hommage à Fernand Dumont*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, Institut québécois de recherche sur la culture, 1995, 556 p.

vraiment en mesure de répondre à cette enquête ? C'est d'autant plus difficile à affirmer que leur acception contemporaine se présente et est souvent admise comme une évidence, qui plus est immuable. Ce n'est pourtant nullement le cas et le mot art, avec le concept qu'il désigne, n'est pas du tout une exception. Il n'est pour s'en convaincre que de penser aux mots économie et travail par exemple qui, d'ailleurs, voient leurs acceptions contemporaines s'établir à peu près dans les mêmes conditions et mêmes moments. Évidemment, je n'ai pas ici la prétention de reprendre en détail leur parcours mais de mettre en évidence la dynamique générale qui conduit l'évolution de la définition de ces concepts bien que les mots qui les expriment restent inchangés.

Pour l'économie, Michel Freitag a bien montré comment le passage se fait, au moment de la construction de la modernité, sous la forme de ce que j'appellerais une réduction mais surtout une substitution de sens. Au sens premier, l'économie est directement normative comme l'indique son étymologie. On pensera alors qu'elle l'est encore mais cette normativité, qui relève maintenant d'un *imperium* et se présente ainsi comme un contre sens, est le fruit d'un subtil renversement. Dans la définition d'Aristote, l'*oikonomia* s'oppose à la chrématistique. La première réfère à la bonne intendance de la maison, au sens de la communauté ou de la famille élargie et concerne donc la saine gestion de l'espace privé. On sait par ailleurs que c'est cet équilibre essentiel qui permet à l'homme libre d'accéder à l'espace public et donc politique. L'*oikonomia*, l'économie dans son sens originel, existait par sa structure sociale et normative dans la perspective de l'harmonie d'une communauté ancrée dans le concret. À l'inverse, la chrématistique désignait le monde des échanges marchands et du profit, échappant ainsi à l'emprise des normes associées à une commune appartenance sociale. C'est d'ailleurs cette dimension qui justifiait l'opprobre qui marquait ces activités jusqu'à la fin du Moyen Âge. Mais, comme on le sait, l'activité marchande et le commerce de l'argent se sont alors de plus en plus développés et la chrématistique a supplanté l'*oikonomia*, s'accaparant son nom. Elle restait toutefois relative à la sphère privée mais le mouvement de son autonomisation et sa consécration sociale s'est produite avec celle de l'individu sous la figure du bourgeois, radicalisée par la théorie économique libérale. C'est enfin avec l'épanouissement du capitalisme bourgeois qu'elle s'impose comme loi fondamentale de la vie collective. C'est donc sur cette base que « l'économie s'est trouvée en quelque sorte « naturalisée », et que la doctrine qui la soutenait, l'économie politique libérale classique (puis les doctrines qui lui ont succédé) a pu prétendre être une science dont la rationalité supérieure devait s'imposer à l'organisation d'ensemble des rapports sociaux²⁶ ». Leur enjeu se réduisait à l'accumulation infinie de richesses devenant l'horizon de liberté de l'*homo economicus*, en substituant l'idée du développement à celles de l'équilibre et de l'harmonie.

²⁶ Michel Freitag, « Combien de temps le développement peut-il encore durer ? », loc. cit., p.121.

Pour le travail, Dominique Méda nous montre comment ce concept s'est progressivement construit sur la base d'une spécification idéologique de l'activité humaine. Elle montre ensuite comment il en vient à se confondre avec cette notion plus générale et aussi plus diversifiée, pour devenir un élément majeur de l'identité sociale de l'individu. Elle montre enfin comment ce processus définitoire se dilue dans l'antithèse — et la peur — du chômage et ainsi en arrive à cohabiter avec d'autres termes tels que l'emploi, voire l'employabilité. Chacune de ces étapes est marquée par les enjeux de son temps, ce qui nous fait prendre conscience que le mot n'est pas neutre, tout comme le concept n'a nullement gardé une virginité première. On pourrait même dire que l'acception contemporaine, plus confusionniste que relativiste, associe savamment des traces de ces différentes étapes. Il s'y bouscule en effet les idées de dureté mais aussi de liberté, d'autonomie et de dignité, celles de nécessité et d'exigence mais également d'utilité sociale et j'en passe. C'est comme si la pensée s'agitait entre ces multiples pôles. Mais ce dont on perd le souvenir au final, c'est qu'il fut un temps où le concept de travail n'existait pas ou il n'était pas seul pour désigner l'activité féconde de l'homme. En convoquant Weber et son *Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* pour situer cette mutation au moment où la recherche de richesse devient un signe de l'élection dans et par la qualité d'une vie productive, Dominique Méda a raison. C'est bien dans ces prémisses de la modernité, remontant à la fin du Moyen Âge, s'installant à la Renaissance et se développant au moment de la Réforme, que se situent les charnières qui articulent l'évolution du sens de ces mots. Mais elle aurait aussi pu lier l'émergence du concept de travail avec le mouvement plus large de captation de l'*oikonomique* par la chrématistique.

Comme toutes les autres choses dans le monde — Cheng parlerait certainement de leur présence — les mots sont des formes qui doivent être appréhendées pour exister pleinement. *A contrario* — mais ce contraire n'est-il pas que l'autre face de la même médaille ? — Condillac remarquait que « ce n'est jamais que notre propre pensée que nous apercevons²⁷ ». Et ce n'est pas une tautologie que de dire que « nous ne savons du langage que ce que notre représentation du langage nous permet de voir²⁸ ». C'est la raison pour laquelle Henri Meschonnic parle de valeur constituante du langage. Citant Wilhelm von Humboldt (1767-1835), il précise que la langue n'est pas un « pur et simple moyen²⁹ » pour atteindre les choses car « elle est *energeia* (une activité), et non *ergon* (un

²⁷ Condillac, Étienne Bonnot de, « Essai sur l'origine des connaissances humaines », [1746], *Œuvres de Condillac*, vol.1, Paris, Imprimerie CH Houel, 1798, p.18.

²⁸ Henri Meschonnic, « Ce que la clarté empêche de voir, À propos de la langue française », *Esprit*, n°230-231, mars-avril 1997, p.58.

²⁹ Wilhelm von Humboldt, « Sur les différences de construction du langage chez l'homme », *Académie VI*, p.119-130; cité in Pierre Caussat et al., *La langue source de la nation*, Paris, Mardaga, 1996, p.449.

produit) : une activité sans cesse en transformation³⁰ ». Elle agit donc dans cette appropriation mais cette action n'est en mesure d'exister que parce que la langue est vivante et que ses mots sont utilisés pour construire des discours. À la lecture du « vocabulaire » de Benveniste, on ne manque d'ailleurs pas de se demander si ce sont les institutions indo-européennes qui portent les mots, les créent en fonction de leur projet et de son évolution, ou le contraire. Le va-et-vient est permanent et il est irréductible, heureusement. La frontière est donc ténue et il est important d'en avoir conscience, d'autant plus si les mots qui nous occupent sont devenus les supports d'un concept pris dans son sens plus sociologique. Comme le dirait Michel Freitag, il ne désigne alors pas seulement une idée distincte au plan de la représentation et de la description intellectuelle, littéraire, linguistique, d'une réalité sociale. Il désigne aussi la cohésion immanente à cette réalité, à son « type » social, son mode social d'existence propre, le modèle de structuration spécifique de la pratique sociale significative telle qu'elle se distingue ou se différencie elle-même des autres pratiques. Il s'agit alors de ne pas opposer une appréhension subjective et une appréhension objective d'une même réalité sociale puisque le concept sociologique réfère également à la conscience non formalisée de ceux qui agissent au nom de ce concept. Car ils le font en sachant le distinguer d'autre chose et donc en reconnaissant le sens social spécifique de cet agir. Et ils le font également en portant, même de manière incertaine, l'héritage de multiples réflexions théoriques qui façonnent et amendent sa signification.

La nature fait que l'animal se construit une coquille pour l'accueillir et le protéger, qu'elle est donc une partie de lui-même mais, qu'en même temps, elle lui est extérieure. On dirait qu'il en va de même avec le mot qui désigne le concept et l'accueille comme la coquille le fait pour l'animal. Et on peut aussi se demander si, comme la coquille demeure alors que l'animal meurt, il n'en serait pas de même avec ces mots. Mais ces évolutions ne se passent pas de manière manifeste ou radicale : je dirais qu'on ne célèbre pas de funérailles au moment du décès. S'agit-il d'ailleurs bien d'un décès ou d'un rapt et peut-on même jamais s'aviser que la coquille se soit à un moment vidée du corps pour lequel elle était d'abord façonnée puisqu'elle ne reste pas vide ? On pourra penser que je plaisante en donnant cette tonalité policière à une enquête socio-historique sur ce type de sujet. On pourra aussi penser que c'est avec le présent qu'il convient de travailler sociologiquement et que la coquille est présentement habitée, ce qui clôt le problème. Néanmoins, si l'enquête policière a pour raison d'être l'existence d'un préjudice qui touche d'abord l'ordre social, il me semble en aller de même dans cette étude et c'est ce que j'essaierais de montrer. Car si la coquille est encore habitée, c'est au nom d'un concept trahi et ce qui pose alors problème c'est le passer pour, le laisser dire, qui supposent un vouloir dire implicite qui se cache. Une pareille rétrospective ne saurait avoir pour but une quelconque réparation d'un éventuel

³⁰ Henri Meschonnic, « Ce que la clarté empêche de voir, À propos de la langue française », loc.cit., p.59.

préjudice, pourtant elle me paraît essentielle pour identifier les raisons et les modalités d'un processus, ce qui est la condition pour comprendre pleinement l'usage contemporain de ces mots qui portent les attributs de la définition moderne des concepts qu'ils désignaient. Une telle précaution exprime le fait que j'ai bien conscience de l'audience limitée d'une telle démonstration, si tant est que j'y parvienne. Pourtant, si gratuite soit-elle en ces temps de fatalismes, elle essaiera de montrer que le destin du concept d'art est arrimé à celui des autres concepts construits dans et par la modernité. J'en arriverai même à penser qu'il les arrime à sa façon et que sa dissolution contemporaine est un signe essentiel des multiples désarrimages post-modernes. Cela m'oblige alors à une nouvelle précaution, celle de la reconnaissance d'un point de vue situé dans ce travail, mais est-il possible qu'il en soit autrement sur de telles questions? Comme le relève Henri Meschonnic et même si je souhaite placer d'abord ce travail dans le contexte de la sociologie, « la recherche de l'historicité et du fonctionnement, dans le langage, n'a pas l'avantage des vérités toutes faites. Justement, elle s'en méfie. Il n'y a donc que des points de vue situés. C'est pourquoi Littré, loin de l'académisme d'une fausse impersonnalité, disait *je*, dans la préface de son dictionnaire³¹ : « On le voit, mon entreprise est œuvre particulière et d'un seul esprit, en tant du moins que conception et direction³² ».

Sans la précision érudite de Littré — dont on peut d'ailleurs se demander si son nom, comme dépersonnalisé, n'est pas lui-même devenu symbole plus encore que référence — j'oserais pourtant rendre compte d'une intuition qui a pour moi été fertile au cours de ce travail. Elle lui préexistait d'une certaine façon, du fait de mon intérêt ancien pour les mots, elle s'est développée, sinon confirmée, tout au long de mon parcours. Elle tient à la puissance éclairante, liée aux origines étymologiques communes et souvent concentrées, de quelques mots d'influence dans le discours, celui traitant de ce sujet particulier tout au moins. Pour jouer sur les mots, ce dont je ne me priverai pas de temps en temps car cela me semble souvent fructueux, je dirais que ce sont des images qui permettent d'imaginer.

³¹ Émile Littré (1801-1881) publie son *Dictionnaire de la langue française* entre 1863 et 1872. Un peu avant cette revendication qu'il situe à l'extrême fin de sa préface, il précise également : « Les mots ne sont immuables ni dans leur orthographe, ni dans leur forme, ni dans leur sens, ni dans leur emploi. Ce ne sont pas des particules inaltérables, et la fixité n'en est qu'apparente. Une de leurs conditions est de changer; celle-là ne peut être négligée par une lexicographie qui entend les embrasser toutes. Saisir les mots dans leur mouvement importe ; car un mouvement existe. La notion de fixité est fautive ; celle de passage, de mutation, de développement est réelle » (p.46 de l'édition numérique de la *Préface au dictionnaire de la langue française* disponible sur le site des Classiques des sciences sociales). On connaît aussi les engagements positivistes de Littré et l'amitié qui le liait à Auguste Comte et c'est dans la perspective d'une rigueur proprement scientifique qu'il situe l'honnête aveu de la subjectivité de son travail. Dans son discours de réception à l'Académie française, le 5 juin 1873, il donne une autre dimension à cette mission sans conférer, heureusement à mon avis, une dimension proprement scientifique à l'histoire : « L'histoire littéraire et l'histoire des sciences, tout en étant des domaines particuliers, remplissent cependant un office général ; car c'est là que se manifestent d'une manière éminente la filiation et la comparaison, ces deux lumières de toute histoire ». Le texte est disponible sur le site de l'Académie française à l'adresse suivante : <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=427>.

³² p.XXXIX, cité par Henri Meschonnic, « Ce que la clarté empêche de voir : À propos de la langue française », loc.cit., p.52.

Dans ce parcours de réflexion, je note d'abord l'omniprésence d'une racine indo-européenne : *kel* ou *kwel* qui désigne, comme c'est souvent le cas, une action ou un état plus qu'une idée. En la circonstance, il s'agit de tourner en rond et aussi de se trouver habituellement dans un cercle³³. C'est la figure du cercle qui s'impose à notre esprit avec au moins une double dimension : le mouvement et l'espace. Elle tient à mon sens sa force symbolique essentielle d'une pratique qui se confond avec les premiers temps de l'humanité au sens le plus fort. Il s'agit de ce que l'on appelle encore le rond de feu : celui qui réunit les membres d'un groupe, les préserve des dangers de la nuit et les nourrit. Il n'est pas inutile alors de se souvenir également que ce feu ou ce foyer sert encore à dénombrer les familles, institutions de base de la société ou que sa chaleur, via le latin *aedes* donnera en français toute une filiation autour de l'idée d'édifier. À Rome, l'*aedes vestae* était le nom du temple de Vesta : ce bâtiment de forme ronde accueillait le culte antique de cette déesse du feu et de la famille qui porte aussi le souvenir de la déesse de la terre, compagne d'Ouranos, dieu du ciel. Et je me souviens alors des mots Michel Freitag qui rappelait que le cercle « est intimement associé à l'acte primitif de la fondation de la ville, de la cité et donc de la communauté politique qui se matérialise en elle, et où c'est un prêtre qui avec un bâton, trace sur le sol le périmètre sur lequel sera, plus tard, érigée la muraille qui non seulement enserme la ville, mais la constitue à l'intérieur d'elle-même en tant qu'espace social tout à fait singulier. Alors seulement, lorsque la ville est encore tout entière "temple", le prêtre devient roi, acquérant le droit de juger ce qui s'accomplit dans cet espace nouveau qu'il a fondé ou créé³⁴ ». Étymologiquement, la racine du mot temple remonte à l'indo-européen *tom* qui signifie couper. En grec, ce sera notamment la famille de notre atome et l'on sent déjà combien cette coupure différenciatrice deviendra un mode privilégié de la construction de la connaissance. En latin arrive, via la forme composée de *tom-I-om*, *templum* qui désigne le temple par référence à sa fondation qui suppose le geste de l'augure ou du prêtre venant circonscrire ses limites en les découpant sur le sol, sur la nature. Elles sont donc d'abord circulaires et c'est ainsi que le mot grec *kuklos* est à l'origine du mot culte. Il n'a pas encore le sens que nous lui accordons de nos jours via la constitution progressive des religions que nous connaissons maintenant. Aussi mythique soit-il, il est d'abord l'incarnation symbolique du groupe et de ses règles, sociales déjà et non pas seulement religieuses. Ce geste de séparation, qui est aussi reconnaissance, fonde l'aire de développement de la culture prise en son sens anthropologique : c'est-à-dire l'espace investi par l'homme. La dimension symbolique du cercle, et je crois volontiers que cette appréhension est universelle, s'exprime également dans le mouvement qu'il décrit. On y observe une connivence forte avec la représentation culturelle du temps. N'ayant ni origine, ni fin, il est une figuration privilégiée de l'éternité mais aussi, supposant le retour sur lui-

³³ Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, édition de poche, 1994, p.467.

³⁴ Michel Freitag, extrait de son commentaire du mémoire de maîtrise UQAM de Louis Leroux. Texte inédit.

même, il n'est pas étonnant que le même étymon soit à la source du mot cycle qui sert si souvent à décrire les rythmes, évolutions et autres révolutions. Je note également, encore que ce tour d'horizon soit bien superficiel, que ce mouvement circulaire est aussi celui des yeux ou de l'esprit de l'homme considérant le monde et c'est pourquoi ses efforts pour regrouper toutes ses connaissances seront encyclopédiques. Enfin, le *circus* latin réfère encore à l'étymon indo-européen. Lieu de spectacle, il s'inscrit à nouveau dans le cercle et sa force symbolique. C'est aussi celle qu'invoque plus tard Brecht, cantonnant l'espace de l'énergie du théâtre dans le tracé du « cercle de craie caucasien », le lieu d'un « mentir vrai » aurait dit Aragon. J'arrête ici cette énumération qui aurait pu se poursuivre. Je voulais montrer qu'il existe un lien profond entre les notions qui seront interrogées au cours de cette étude et que leur séparation progressive en est oubliée.

4. Ce que montre magistralement le *Vocabulaire des institutions indo-européennes* de Émile Benveniste, c'est aussi ce que j'appellerais la familiarité culturelle régnant entre nos langues européennes et dépassant bien souvent les limites que nous leur avons construites. Il ne suffit pas de dire que jusqu'à la modernité, la pensée européenne avait pour langue commune le latin. Mon parcours de réflexion m'a amené à mieux apprécier des connivences et des porosités qui m'ont semblées particulièrement révélatrices. L'icône, version sacrée de l'image, trouve son origine dans l'*oikos*, maison commune. En allemand, elle se traduit par le mot *Bild* et sa famille dérivée construit, à la mesure de l'influence culturelle de la pensée allemande à l'époque moderne, un fond commun qui nous sert encore et dont nous n'avons pas assez conscience. Cette dimension est constructrice au sens propre mais instructive également, ce qui est la signification de la *Bildung*. Elle dépasse pourtant l'idée de formation et garde les traces de la force productive de l'image. C'est ce qui s'exprimera dans l'*Einbildungskraft*, expression que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy traduisent par l'imagination transcendante. Si je ne suis pas en plein accord avec cette traduction qui me semble réductrice j'adhère mieux à leur définition qui en fait une « fonction qui doit former (*bilden*) l'unité et qui doit la former comme *Bild*, comme représentation et tableau³⁵ ». Diana Andrasi précise aussi et justement, en collant plus encore à l'expression, que cette *Einbildungskraft* joue un rôle essentiel dans la constitution du sujet préromantique car elle est « la force substantielle (donnant substance au sujet) qui saisit tout moment de l'image³⁶ ». Une fois de plus, les acceptions multiples du mot sujet sont croisées et cette période est aussi celle d'une forme d'aboutissement de la constitution du sujet en tant qu'individu. Comme le montre Arendt à propos de Rousseau dans *La condition de l'homme moderne*,

³⁵ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p.43.

³⁶ Diana Andrasi, « L'image de la pensée : L'image, la minute la plus orgueilleuse de l'histoire universelle », *Trans*, n°2, juin 2006, 7 p. Disponible sur : <http://trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf/pensee-andrasi.pdf>.

il est pleinement défini dans la sphère intime qui est également, selon Hegel, l'espace désigné pour ce que j'appellerais un après ou un au-delà de l'art puisque, le définissant, il en prononce aussi le caractère passé. Ce moment correspond avec le plein épanouissement du héros problématique en tant que figure constitutive du roman occidental³⁷. Il avait fallu deux siècles depuis le *Don Quichotte* de Cervantès mais, au temps des « chevaliers », héros d'épopées, succédait celui du sujet existentiel. De ce fait, il serait romanesque avant que d'être romantique puisque, chronologiquement, cette période n'était pas encore ouverte. On sait par ailleurs que l'acception de l'adjectif romantique, très complexe, présente de nombreuses nuances qui ne sont pas directement transposables en fonction des cultures nationales³⁸. Pourtant, il faut une fois de plus noter que son usage s'est diffusé, qu'il est dorénavant courant et qu'il réfère à une lecture progressivement ouverte au cours du XIX^e siècle. Elle relève d'une périodisation qui répond aux besoins de disciplines d'études spécialisées, comme par exemple l'histoire de l'art, qui correspond aussi à une lecture de l'évolution des styles ou des écoles sous l'angle de leur succession de plus en plus exacerbée et qui s'adapte par ailleurs à l'exigence de compréhension sociologique. Il est donc important de se souvenir que les débats sur l'*Einbildungskraft* se situent dans un contexte intellectuel qui voit la cohabitation de plusieurs tendances ou inspirations et que leurs frontières sont bien moins fermement constituées que nous le pensons. Si elle est essentielle pour les *Frühromantik*, cette notion retiendra également tous les philosophes idéalistes allemands, au premier rang desquels Kant pour qui elle serait la faculté qui permet la production des concepts. Diana Andrasi ajoute que, dans cette perspective, « l'image n'est pas tout à fait image en tant que *Bild*, mais *Bild* en tant que *Vorstellungsbild*, donc image qui rend possible la représentation (*Vorstellung*)³⁹ ». Mais n'est-ce pas limiter d'une certaine manière la représentation comme l'image que de suivre un peu trop fidèlement Kant qui situe sa démonstration dans la *Critique de la raison pure* et la met donc au service du concept, figure centrale de sa théorie de la connaissance ? L'image, y compris celle qui permet le concept, demeure une image et c'est même pour cela que sa signification peut se développer. L'identification d'une dimension mentale et idéelle ne doit pas se faire au préjudice de la dimension physique et biologique, comme nous le voyions plus haut à propos de l'esthétique. Elles demeurent associées et cela me paraît être une condition essentielle de la persistance de leur signification plénière. Il me semble que l'on peut alors parler d'un choix réducteur et je me demande si Kant ne tente pas de le compenser ensuite dans son analyse des quatre moments définissant le jugement de goût. Ne fait-il

³⁷ Suivant Michel Freitag et François Cheng, je crois utile de le préciser car une telle forme romanesque existait depuis bien longtemps auparavant en Chine.

³⁸ Si en France, Rousseau est un des premiers à en user dans sa cinquième Promenade, l'édition de 1798 du dictionnaire de l'Académie Française ne le mentionne que comme un doublet de romanesque qui lui est préféré. Voir notamment la notice « romantique » de Élisabeth Décultot dans le Dictionnaire le Robert, Paris, Le Seuil, 2003.

³⁹ Idem.

pas la part trop belle au concept et Diana Andrasi ne limite-t-elle pas à son tour implicitement l'amplitude de la notion de *Vorstellung*⁴⁰ qui est comparable à celle de notre représentation ? De tels mots concentrent un ensemble de dimensions que je comparerais volontiers à des résonances et il est bien difficile de les isoler. On peut même se demander si c'est souhaitable et il me paraît au moins nécessaire, concernant le sujet que j'aborde, d'avoir conscience de ces appartenances multiples et parfois concomitantes. Pour brosser un rapide portrait synthétique de ces dimensions en perpétuelle interaction, on peut dire en premier lieu que la représentation permet de voir et de dire le monde, de le montrer et de le donner à voir. Elle le rend présent au sens propre et, d'une certaine manière, le fait exister puisqu'elle en donne conscience. Cependant, cette présence, si elle a besoin d'un point de vue pour se révéler pleinement n'est pas purement conceptuelle : sa dimension physique est irréductible. Elle est et doit demeurer une mise en présence et l'on peut d'ailleurs penser que le procès exclusif d'abstraction qui s'en empare met aussi en cause d'autres utilisations particulières de la notion, ce qui me paraît être le cas dans le contexte politique. Mais ne mentionner que ce procès d'abstraction est insuffisant pour rendre compte d'un mouvement de déliquescence ou d'accroissement des incertitudes quant à ces définitions. Il tient aussi à la dissolution, voire à la destruction des modalités de la représentation, en tant qu'elles la rendent possible.

Pour bien comprendre le problème, il est indispensable de fixer quelques points de doctrine. Que ce soit M. Panofsky ou M. Pächt, tout repose sur l'idée que le monde extérieur possède une forme qui ne doit rien à l'intervention humaine. Comme on l'a démontré, [...] il s'agit d'un réalisme non de l'art mais de la connaissance. Tout devient clair ensuite : au XV^e siècle, les sociétés occidentales ont retrouvé des lois déjà entrevues par les anciens, [...] ensuite, elles ont découvert la forme conceptuelle de l'espace homogène et infini, et elles ont édifié alors rapidement un système figuratif permettant la représentation très fidèle du monde comme il est.⁴¹

C'est de destruction que parle Pierre Francastel à propos du mouvement qui saisit « l'espace plastique », lentement constitué autour de la Renaissance, à la fin du XIX^e siècle avec l'art pour l'art. Il avait montré avec acuité combien cet espace, rendu possible par le principe de la perspective, avait de multiples connivences avec des domaines ne relevant pas spécifiquement de l'art. Il avait clairement identifié combien une telle construction s'était étendue sur plusieurs siècles et s'alimentait d'autres

⁴⁰ Littéralement, le mot signifie placer devant, mettre au devant. Il porte donc bien l'idée de « présentation » dans le sens de rendre ainsi-présent et cette présence s'exprime alors dans la coïncidence du temps et du lieu. On peut alors comparer cette *Vorstellung* à l'*Austellung* qui se traduit en français par l'exposition. Si la première indique une double concentration de l'objet devant soi et de soi devant l'objet par l'effet de la concentration, la seconde annonce plutôt une ouverture, un déploiement, une diffusion, voire une dispersion. Sous ces auspices, la représentation permet donc une relation au monde qui suppose de se détacher de lui en en détachant les aspects qui le signifient. Et c'est ce détachement même qui nous permet, en nous attachant à ces aspects, de les prendre pour soi, de les re-présenter en les re-plaçant devant nous. Et tout cela se réalise « dans un voir réflexif qui est immédiatement aussi un montrer », comme l'exprime Michel Freitag.

⁴¹ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p.88.

réflexions sur la place de l'individu dans le monde et sa possibilité d'accéder à la connaissance. En ce sens, la perspective n'est pas une résultante mais participe pleinement à un mouvement d'appréhension du monde dont Francastel ne dit peut-être pas assez qu'il possède encore une forme d'homogénéité qui sera ensuite combattue par la séparation des approches. S'il identifie finement les conditions, non seulement artistiques mais aussi sociales, qui œuvrent dans la destruction de « l'espace plastique » de la modernité, il postule que cette « sortie » augure d'une future entrée dans un nouvel espace de la représentation. Sa démonstration s'articule donc en partie sur un acte de foi, celle de l'historien d'art qui se refuse à sa fin. Elle est aussi celle de l'historien qui, connaissant la progressivité de l'installation de « l'espace plastique » de la modernité, suppose que la constitution d'un nouvel espace ne saurait être immédiate. Ce faisant, il met en garde contre les effets d'une vision de l'évolution de plus en plus radicalement emportée par la succession, révolutionnaire, des avant-gardes. Elles lui apparaissent comme des phénomènes qu'il ne faut pas isoler parce qu'elles appartiendraient à un processus plus large. Ce en quoi il se trompait peut-être tient à son espoir ou son anticipation d'un remplacement après l'agitation d'une période constitutive. Il me semble que l'on est en effet fondé à se demander si, au-delà d'une remise en cause des modalités formelles de la représentation, ce ne serait pas son principe et le rapport au monde qu'il suppose qui seraient entamés. La prose journalistique ne manque d'ailleurs pas de nous le représenter sous la formule d'un théâtre du monde qui exacerbe tout à la fois notre posture de témoin et notre extériorité par rapport à l'action en cours. Car c'est là que se situe la raison d'être de l'appellation représentation conférée au spectacle, notamment théâtral. Il porte en lui une distance, qui donne à voir et à comprendre, dont Brecht disait qu'elle devait être affirmée sur le lieu propre du théâtre. Ce n'est pas un hasard si l'acteur qui lui donne sa voix est un interprète, traducteur, traître au réel pour mieux le montrer, passeur au sens de l'actualisation continue de la tradition. Et ce n'est pas hasard si Walter Benjamin, éminent compagnon de Brecht, donne tellement de place à cette notion de passages dans son œuvre. Mais ce sont d'abord des *Passagenwerke* qui supposent un travail, qui induisent l'idée contradictoire que pourrait s'effacer la conscience que notre être au monde relève d'un rapport construit et qui nous implique. Mais si c'est le monde qui devient théâtre, il n'est plus présent ni représentable, il n'est plus appréhendable à l'être humain qui l'habite en spectateur. Et s'il lui arrive d'envisager qu'il puisse toujours y être acteur, n'est-ce pas pour y tenir son rôle au sein de systèmes sur lesquels il a de moins en moins de maîtrise ? Avec de tels renversements, on en vient à penser que plus encore que la possibilité d'émergence d'un nouvel espace plastique, c'est la possibilité de l'art qui se condamne en reniant les conditions de sa constitution et de son aboutissement moderne.

La représentation suppose un en-soi du monde. Dans un inséparable va-et-vient, elle le représente dans une phénoménalité qui nous est propre et qui est signifiante pour nous car elle nous

signifie nous-mêmes. Cela se produit dans et par notre rapport à ce qui est, au monde en tant que présence : notre propre appartenance distancée. Ces deux dimensions sont pleinement associées même si elles peuvent sembler contradictoires. Si le monde était vraiment, comme le proposait Kant, réduit à la phénoménalité, c'est sa représentation qui devient impossible. Elle n'est plus qu'un rêve ou une illusion qu'il faut se résoudre à assumer comme telle. Je relève pourtant ce qui s'exprime comme une résistance à cette idée dans la poursuite de la démonstration du philosophe. Ayant rendu l'en-soi inaccessible à la connaissance « vraie », Kant doit le rouvrir au sentiment s'exprimant dans la sensibilité aux formes du monde. Elles se donnent en effet à nous et irréductiblement dans le sentiment de beauté qu'elles provoquent et qui est aussi la révélation de notre intime prise de conscience. Kant effectue cette ouverture (cette ré-ouverture) dans sa troisième critique mais c'est, dans le cadre de son épistémologie et de manière un peu mystérieuse, qu'il tente ainsi un véritable retour à l'ontologie qu'il avait bannie des deux premières critiques⁴². Car c'est bien le monde qui doit être re-subjectivé pour qu'il puisse se donner de lui-même dans ses formes. Mais il se révèle alors comme « excès » par rapports aux lois universelles qui régissent sa pure positivité pour la connaissance. Et cela veut dire que le monde n'est plus, simplement, banalement, ce qui est mais qu'il est une puissance indéfinie de création à laquelle le philosophe réfère par son fameux « comme si ». C'est en effet comme si une subjectivité s'exprimait dans la nature, animait le monde et on pourrait dire même que c'est pourquoi il existe pleinement. C'est donc la condition non plus épistémologique mais ontologique pour qu'il puisse exister pour nous dans et par ses formes et c'est ainsi que Michel Freitag comprend l'essence du rejet hégélien de la séparation kantienne de l'en-soi et du phénomène. Car Hegel veut justement dire que la phénoménalité est l'en-soi du monde et qu'il n'est pas inaccessible par principe : il en dévoile l'unité proprement existentielle. C'est même la raison pour laquelle il peut faire de l'esthétique et de sa représentation un moment originel de l'expression de l'esprit dans le monde. On pourrait même dire que c'est ainsi l'esprit du monde qui, à travers nous, s'exprime dans le prisme de notre sensibilité « charnelle » et à mesure qu'elle prend conscience d'elle-même en tant que pleine et originelle participation. On peut donc dire que c'est en raison de notre propre appartenance au monde que nous pouvons le connaître et c'est pourquoi le « moment esthétique » consacre et exprime notre participation.

Ce qu'il faut de plus noter, c'est que la polysémie originelle liée aux termes autour desquels s'agrègent la présente réflexion est complexifiée par l'effet des appropriations et des séparations théoriques qui se sont développées autour de la fondation de l'esthétique en tant que discipline et des autres approches spécialisées du concept d'art. Les unes et les autres en effet, reprenaient ces notions

⁴² *Critique de la raison pure* et *Critique de la raison pratique*.

en tentant de les cantonner dans leur démonstration. Il n'est que de se pencher un peu plus sur l'exemple kantien pour s'en convaincre. Lorsqu'il devient une branche de la philosophie, le discours esthétique répond précisément au moment historique de la séparation de « l'art comme art ». C'est aussi le moment d'une prise de conscience de la dimension esthétique appréhendée en elle-même et pour elle-même, dans sa séparation à l'égard des dimensions cognitive — la science — et normative — la morale, le politique, l'économie — inhérentes à l'expérience et à la pratique humaine. Cette séparation, qui n'a rien d'universel malgré l'ambition du philosophe, Kant la formule en distinguant trois facultés dans l'esprit humain. L'une, cognitive, concerne ce qui est, la deuxième, normative, ce qui doit être et la troisième, esthétique-expressive, touche l'idéal ou la perfection de ce qui peut être et comme si c'était par surcroît⁴³. Il se place donc lui-même dans un champ privilégié, héritier d'un long chemin, celui de l'expressivité subjective, esthétique-identitaire qui a consacré les statuts particuliers de l'artiste et du connaisseur. Ce qui revient à dire que l'esthétique de la *Critique du jugement de goût* n'était possible qu'à ce moment parce que le concept d'art n'avait pas d'existence antérieure au sens que nous lui donnons maintenant. Mais cela signifie également que ce discours philosophique spécialisé, à prétention universelle, se détache aussi d'une recherche centrée sur l'appréhension de la beauté, de la nature ontologique de la beauté objective et c'est là que se situe le contraste entre les idées de Platon et de Kant. Pourtant les conclusions des quatre « moments » établissant les conditions du jugement de goût selon Kant sont présentées comme autant de définition de la beauté. Les mots demeurent donc mais leur usage est tout différent et il est bien difficile de rendre compte de ces transformations. S'essayant à une synthèse des *Théories de l'art*, Anne Cauquelin par exemple, est amenée à rechercher leurs racines jusque dans l'antiquité. Ce faisant, et malgré toutes ses préventions, elle contribue à la réappropriation anachronique, sous l'égide du concept moderne de l'art, de toutes les pensées qui l'avaient précédé et rendu possible. De plus, une fois l'esthétique dénoncée par Kant au sens d'une science du beau selon l'ambition de Baumgarten mais établie par lui comme une branche spécialisée de la philosophie, c'est à une accumulation de propositions théoriques que l'on assiste. Si Kant limite l'aire de son questionnement esthétique au jugement de goût, des extensions et des transpositions s'opèrent immédiatement et c'est un discours sur l'art qui en émerge. Il est fait le plus

⁴³ En exhumant le moment esthétique dans sa troisième critique, Kant montre en fait qu'il est, irréductiblement, la condition même de la double abstraction réalisée par l'autonomisation des moments cognitifs et normatifs puisqu'ils y sont tous deux déjà compris originellement. Pourtant, avec la post-modernité, c'est à une radicalisation et à un renversement que l'on assiste. Il n'y a plus d'en soi inatteignable et il s'est directement diffusé partout dans les phénomènes. Ce qui se donne à notre sensibilité ne vient donc plus du monde mais se présente comme le reflet de nous-même par l'effet de notre capacité à produire arbitrairement des formes qui n'ont plus de consistance propre ou antérieure. Elles deviennent les reflets réifiés de notre imaginaire dans la production kaléidoscopique d'images virtuelles. Le monde, devenant pur artifice, pure représentation, il ne peut plus y avoir d'autre représentation que de deuxième niveau comme si nous nous réfractons, nous et le monde, à l'infini dans l'abîme de miroirs où les images n'ont plus de signification véritable hors d'elles-mêmes et c'est bien là le sens profond du vide concentré dans la formule de MacLuhan.

souvent d'une appropriation chaotique de ces pensées ou sens et contresens se confondent sans s'équilibrer dans ce que Anne Cauquelin appelle une « rumeur théorique » qui fonde, malgré son incertitude, ce « site de l'esthétique » qui accueille les pratiques spécialisées et légitime, bien que confusément, leurs déclinaisons sociales. Ce qui émerge alors, et que je voulais montrer, c'est un amoncellement de matière, plus ou moins fermement établie, souvent profondément enracinée et aussi souvent fortement remodelée. Avec ces parcours de mots, rapidement suivis, il m'apparaît que nous portons encore le souvenir de la force concentrée, ontologique dirais-je, de leurs origines. Mais, *a contrario*, leurs appropriations spécialisées, loin de raffiner et renforcer cette puissance d'ordre symbolique, contribuent à la diluer et à faire en sorte qu'elle nous échappe de plus en plus, de même qu'un projet bien plus large.

C'est l'affirmation d'une indispensable distance qui a permis de fonder le lieu de l'art comme le prêtre antique découpait l'espace du temple et de la cité sur celui du monde pour en faire le lieu de l'homme. Mais c'est à l'exacerbation de plus en plus radicale de cette distance que l'on a assisté, une fois le procès enclenché. Tout d'abord, l'humanisme faisait le pont entre l'universalité anthropologique de la dimension esthétique de l'expérience et de l'expression sensible et symbolique et sa « condensation », sa concentration, son épuration, son renforcement et son approfondissement dans la forme sociale particularisée de l'art. Au travers d'une conception humaniste de l'éducation, il maintenait le lien entre l'art des artistes et des connaisseurs d'une part et la vie de tous, tant dans sa dimension collective qu'individuelle ou existentielle. L'art – en tant qu'art – était en somme le laboratoire où s'expérimentait et se cultivait l'approfondissement conscient de l'expérience esthétique qui devait ensuite, idéalement, irriguer tous les autres champs spécialisés de la pratique. C'était le moyen de maintenir de manière sensible, affective et effective, l'unité supérieure des moments disjoints de la vie collective, comme pouvait le faire la religion dans les formes sociales traditionnelles ou pré-modernes ainsi que le montre Hegel. De cette manière, elle réalisait leur synthèse dans l'expérience de la vie existentielle des individus. Cela ne passait pas seulement par l'élargissement de l'accès aux œuvres du fait d'un agrandissement du cercle d'abord restreint des commanditaires et des connaisseurs. À travers la formation de la sensibilité commune par les œuvres, c'est de la formation du voir, du dire, du faire, du sentir et du comprendre de tous les membres de la société qu'il s'agissait. Et c'est en tant que forme et condition de leur appartenance et de leur participation effectives à la vie commune, à l'*universitas*, à la *polithéia* que se situent ses enjeux profonds et c'est réciproquement au nom de ces enjeux que les œuvres et l'art devaient appartenir au monde commun⁴⁴. La séparation de

⁴⁴ En dehors de l'art littéraire, le centre de gravité des arts de représentation reste associé, à la Renaissance, à des œuvres (architecture, peinture, sculpture) qui s'adressent encore directement à l'espace public de la cité, pour s'y intégrer significativement et visuellement puisqu'elles s'y offrent à la vue de tous (églises, palais, places,

plus en plus radicale de son territoire, qui induit la mort de l'art annoncée par Hegel, accompagne aussi l'abandon d'une conception humaniste de la vie individuelle et collective, de leur lien. Alliée à d'autres spécialisations, elle signifie l'abandon de l'idéal qui était celui des « humanités » lorsqu'elles étaient placées au centre de la pratique éducative, qu'elles en définissaient l'idéal civilisationnel.

Il n'est pas si important de situer le débat autour de l'art en tant que proposition de représentation figurative ou non figurative mais en tant que possibilité et nécessité d'une représentation esthétique donnant une figure au monde. C'est à l'abolition de la dimension représentative dans la conception pragmatique de la signification du « dire c'est faire⁴⁵ » que l'on assiste maintenant. Une fois de plus, ce questionnement déborde largement le champ de l'art tout en le concernant directement, spécifiquement. Dans cette justification du pragmatisme, on assiste à un détachement du mouvement historique qui l'avait constitué comme une accumulation directement liée à l'objectivité du monde. Il est ramené à la stratégie utilitariste des individus agissant *hic et nunc*. Ainsi, le moment de synthèse objective qui représente la « chose », et qui est le résultat d'un procès de synthèse auquel ont participé toutes les générations précédentes, y compris animales, est aboli. Il ne reste que des objectifs immédiats, circonstanciels et particuliers que chacun se donne en contexte ou en situation. Rorty le revendique d'ailleurs quand il écrit : « By an antirepresentationalist account I mean one which does not view knowledge as a matter of getting reality right, but rather as a matter of acquiring habits of action for coping with reality⁴⁶ ». En mobilisant son énergie sur sa propre interrogation induite par la seule formule de l'art pour l'art et en s'enfermant progressivement dans ses recherches formelles, l'artiste se détachait des formes communes de la sensibilité et de la représentation. Et tout comme l'individu, prisonnier de sa liberté, l'artiste se retrouve tellement différencié qu'il en devient étranger et potentiellement enfermé dans un solipsisme qui met en doute l'existence réelle du monde. On peut même penser que c'est à une radicalisation continue de la posture romantique que l'on a assisté, ce qui conforte la vision hégélienne. L'art a été progressivement associé à de multiples exploitations construites au nom de son service et d'une diffusion qu'il ne portait plus lui-même, en accord synthétique avec les autres dimensions de la société : pleinement symbolique dirait Michel Freitag. Plus encore, à mesure que sa production a été dominée par son propre concept, les images qu'il

bâtiments publics). Cela vaut d'abord pour l'Italie, alors que dans les Pays-Bas et les Flandres, et même en Allemagne, la production d'œuvres destinées à une jouissance et à une exposition – ou appropriation – privée est déjà bien marquée. Le contexte y est plus spécifiquement bourgeois que patricien ou aristocratique, comme en Italie ou en France. Mais dans un cas comme dans l'autre, et de manière différente, les œuvres participent à la formation d'une identité collective de nature clairement politique, et pas seulement « culturelle ».

⁴⁵ Pour adapter, dans cette formule, la proposition de John Langshaw Austin *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Clarendon, 1962.

⁴⁶ Richard Rorty, *Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical papers, vol.1*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991, p.1.

proposait sont devenues directement conceptuelles et s'affranchissaient de l'étape qui était encore présente dans la pensée kantienne. Une fois de plus, on peut constater que les mots demeurant, le déplacement, voire le retournement de leur sens amène les œuvres de l'art à porter, à anticiper même, la fragmentation toujours plus grande de notre appréhension du monde. Et la consolation résiderait-elle dans le fait qu'elle devient ainsi pleinement et purement esthétique ? Ce serait alors oublier que l'esthétique elle-même a été vidée de son sens premier qui n'existait que dans son lien sensible avec la concrétude du monde et les formes de sa présence du fait même de sa capacité à nous les faire voir.

J'ai choisi d'articuler cette première et rapide réflexion sur quelques uns des mots les plus importants du vocabulaire de l'art. Je la traduis comme un parcours car c'est ainsi que je la ressens et que je me la formule en pensant qu'elle s'inscrit peut-être et bien modestement, comme l'ensemble du travail qui suit, dans la suite de la proposition sartrienne d'une méthode « progressive-régressive ». Je sais aussi qu'ainsi exposée, cette « question de méthode » apparaîtra plus philosophique que scientifique et sera condamnée à demeurer une tentative marquée par un point de vue progressivement construit mais aussi nourri de quelques intuitions fondatrices⁴⁷. Elle se situe aux antipodes des recherches micro-sociologiques qui mobilisent une part de plus en plus grande des énergies. Elle se refuse à l'idée qu'un regard proprement « contemporain » et spécialisé est le mieux en mesure d'éclairer un sujet porteur d'une histoire millénaire qu'il n'est point besoin d'explicitier. Ces traces historiques sont plus que des ruines. Elles sont même, selon l'expression anglaise, des *remains*, au sens où elles demeurent agissantes et nous permettent de comprendre pourquoi et en quoi l'état actuel du concept de l'art présente une figure ruinée. Même si et justement parce qu'elle est monumentale au sens fort de ce terme, on est en droit de se demander si elle est toujours animée, ce en quoi elle participe encore et malheureusement d'une interrogation plus large de la société.

Avant d'aborder la présentation synthétique de la rétrospection et de la mise en perspective de la constitution et des exploitations du concept moderne de l'art, je voudrais encore rappeler que j'ai conscience, comme ces penseurs qui sont pour moi des modèles, de mes ancrages. Culturellement, ils se situent dans la terre du Nord de la France et c'est la raison pour laquelle j'ai choisi de lui rendre hommage ainsi qu'à ses enfants et leurs œuvres quand je pouvais montrer qu'elles se situaient pleinement, appartenant aux Flandres, dans les plus fortes dynamiques artistiques et sociales de leurs époques. Humainement et socialement, mes propos s'enracinent dans une pratique associative et d'éducation populaire qui croit encore à la nécessité, de plus en plus urgente parce que multiplement

⁴⁷ Et ce choix, de même que cet aveu, fait peut-être de l'auteur de ces lignes, qui ne veut ici nullement se comparer à Flaubert, un « idiot de la famille » ou des familles car elles sont nombreuses à être concernées dans leurs approches singulières du même sujet !

remise en cause, de la prise en charge collective d'un possible destin commun. Assumant aussi une approche socio-historique, j'ai pris la liberté de revenir aux textes de quelques auteurs un peu oubliés maintenant. Je pense que ce choix n'est pas marqué par l'affectation d'un désir antiquaire mais plutôt par l'évidence que ces pensées présentent souvent une fertile inadéquation avec les tendances qui marquent l'évolution de la société post-moderne et permettent de relever leurs subtiles réappropriations. À l'heure du grand écart post-avant-gardiste, la vieille idée de la nouveauté demeure une exigence irréfutable de la recherche et de l'idée de progrès. Il se peut que je sois en train d'y faillir mais, en témoin souvent désolé de mon temps, j'en arrive à penser que si l'on veut éviter de possibles « retours en arrière », un des seuls moyens reste encore de savoir utilement se souvenir.

5. La structure d'ensemble de ce travail s'articule sur la relation de deux mouvements associés et pourtant contradictoires qui marquent le parcours socio-historique du concept de l'art depuis sa constitution jusqu'à ses multiples exploitations dissolvantes. La rétrospection qui va suivre essaiera donc d'abord de rendre compte d'un processus que je dirais énergétique et marqué par un premier mouvement de concentration. Il est directement lié avec ce que j'appellerais la construction de la civilisation occidentale moderne qui s'est crue ou s'est voulue universelle. L'approche du sujet est donc occidentale et même d'abord européenne avant de s'ouvrir à d'autres espaces et de se placer dans un contexte contemporain de mondialisation ou de globalisation qui se confond d'ailleurs le plus souvent avec une occidentalisation de plus en plus généralisée. Du moins, si l'on admet que l'Amérique, cet extrême Occident, représente bien le destin de l'Occident.

S'il s'agissait de décrire cette évolution en essayant de qualifier les « genres littéraires » dans lesquels se sont inscrits et écrits ses différents moments, je pense que l'on pourrait dire qu'ils s'apparentent d'abord à une forme épique construite autour de quelques figures héroïques. Mais il s'agit encore d'un résidu antique qui fait l'objet d'une remise en cause dès l'avènement du christianisme. La reconnaissance singulière de l'individu initiée par la figure du Christ et la personnalisation du salut, même si elles sont canalisées par la révolution paulinienne et la constitution de l'institution ecclésiastique, ont pour enjeu le statut ontologique du sujet. La Renaissance et la Réforme l'affirment définitivement et ce serait alors le temps de la chronique qui associe la biographie de quelques figures emblématiques et le récit monographique de la constitution des institutions qui les consacrent. Puis vient le temps du roman qui repose sur la figure du héros problématique et l'avènement plénier du sujet existentiel. L'artiste, romantique, est le héros de ce roman mais il n'est plus un « chevalier » comme dirait Hegel. À partir de ce moment, plusieurs modes conjuguent leurs pratiques ; ce sont des études et des essais qui s'emparent aussi du sujet pour exprimer des approches analytiques de plus en plus diversifiées et spécialisées. Les cohabitations vont alors s'accroissant en

affirmant des déclinaisons et des exploitations contradictoires. Il s'agira du journal qui en fait une affaire publique, des catalogues qui en font une affaire marchande, des rapports qui en font une affaire administrative, des médias qui en font un support et de la réclame la plus généralisée qui en fait un pur produit, une marque comme une autre. Comme on le voit, et bien que ces modes expressifs s'accumulent plus qu'ils ne se remplacent, on passe du conte légendaire aux comptes budgétaires, de la spéculation intellectuelle à la spéculation financière, des créateurs aux créatifs...

Le chapitre introductif s'intéressera à la construction, qui est aussi une « institution » du concept moderne de l'art. Après avoir constaté combien les origines du mot art sont immémoriales, on comprendra que son acception présente ne rend pas compte d'une réalité continue mais d'une réappropriation *a posteriori* et de l'universalisation d'une signification qui a évolué en fonction d'usages eux-mêmes marqués par l'évolution de la société à laquelle ce mouvement contribue pleinement. J'essaierai donc de suivre les étapes, géographiquement et culturellement situées, du parcours socio-historique de la construction du concept dans sa dimension fondamentalement institutionnelle. Ce procès relève d'une émancipation progressive des sujets artiste et art qui reflète autant qu'elle profite de celle de l'individu et de la société, pour contribuer à l'épanouissement de la modernité tout autant que s'y épanouir. C'est une reconnaissance qui est mais n'est pas seulement intellectuelle ou épistémique : elle est d'abord pratique. Elle est liée à un cheminement de la pratique et de ses transformations de forme et de structure. Elle s'inscrit donc pratiquement dans les rapports sociaux, sous la double forme d'une division de la pratique — celle de l'artiste et de l'artisan, qui culmine dans l'opposition de l'artiste et de l'ouvrier, celle de l'art et du travail industriel, etc.; mais aussi celle de l'art et du rituel religieux, de l'art et de la science... — et sous celle d'une condensation et spécification correspondante de la pratique esthétique. Elle se produit en effet dans une nouvelle forme qui ne se confond plus avec les autres formes ou modalités de la vie sociale, mais qui se donne à elle-même ses règles propres, ses finalités spécifiques, ses lieux et ses institutions distinctifs. La Renaissance marque son début légendaire lorsqu'on cherche à établir le statut social de l'art et de l'artiste en valorisant l'œuvre d'art par référence aux modèles de l'Antiquité qui apparaissent comme un idéal, un âge d'or à retrouver. C'est ici aussi que les arts figuratifs comme la peinture et la sculpture rejoignent les arts libéraux qui ne sont plus inscrits dans la matérialité d'un faire ou d'un fabriquer. Ils appartiennent alors pleinement, de plus en plus uniquement, à la dimension du dire et du signifier, du communiquer et du relier et ne sont plus rattachés à une instrumentalité mais à l'expressivité du sujet individuel et collectif, à la *praxis*. Ensuite, l'âge classique fixe les canons, les institutions et les règles qui régissent les différents arts particuliers et la période romantique prend une conscience aiguë du statut hors normes de l'artiste et de l'exigence expressive radicalement subjective qui l'anime, le plaçant en dehors des conditions fonctionnelles de reproduction de la société. Cette période, en fait

« pré-romantique », se situe déjà au « crépuscule du classique » et si ce que l'on pourrait appeler les statuts sociaux singuliers de l'art et de l'artiste sont assurés, il semblerait que l'art échappe parallèlement à l'évidence de l'entendement humain. Plus largement, une séparation est à l'œuvre depuis le XVI^e siècle déjà dans le regard porté sur le monde. Elle passe d'abord par l'identification du domaine de la connaissance ou de la science et de celui de la normativité ou de la loi mais, dans un premier temps et jusqu'au XVIII^e siècle, l'art fait encore partie intégrante d'un monde symbolique unifié. Puis c'est comme si, conformément à l'exposé des encyclopédistes, au moment même où l'on reconnaît les arts libéraux, des définitions s'avéraient nécessaires pour reconnaître les œuvres relevant de l'art.

L'art devenant sujet, la première partie de cette étude traitera des différentes dimensions de l'épanouissement de son autonomie. Tout comme l'émergence du concept n'est pas un processus *sui generis*, les réflexions thématiques qui multiplient ses appropriations et leurs enjeux prennent leurs sources dans une sphère « artistique » qui remonte à l'antiquité. Ses propositions anticipatrices et toujours fécondes marquent souvent encore les limites du débat : c'est comme un modèle analytique et sensible qui s'est constitué progressivement. Pour baliser le chemin de cette genèse, je prendrai quelques guides et j'ai souhaité prendre la référence de pensées qui, si elles présentent évidemment des dimensions universelles, s'inscrivent aussi dans des contextes culturels offrant de multiples nuances. C'est tout d'abord Élie Faure pour sa fertile et très sociologique proposition d'un « grand rythme » animant les résonances des évolutions parallèles de l'art et de la société. C'est aussi parce que, même s'il est historien d'art et s'il a une connaissance experte des œuvres et de leurs contextes de création, il prend le risque de tenter de les situer dans un mouvement plus général d'intégration et de désintégration sociales correspondant avec un affinement continu de leur singularité. Suivra la restitution du tchèque Jan Patočka : dans *L'art et le temps* il décrit les prémisses et l'installation d'un débat qui, construisant peu à peu une pensée spécifique, établit et s'approprie en même temps l'espace de l'art. Dans sa démonstration, je dirais qu'il y a plus qu'une enquête érudite et concentrée. Par l'art, il exprime une analyse phénoménologique où le « *Dasein* humain est pensé comme l'accomplissement d'un triple mouvement dont les dimensions correspondent à celles de la structure temporelle de l'existence ». « L'enracinement » tire son nom du rapport à la « proto-structure qui détermine le milieu et le cadre général de la vie » qui fait que l'individu « s'adapte à ce qui est déjà là, entre en possession de la dimension passée de l'existence, expérimente sa finitude, la dépendance qui le renvoie aux choses ». C'est cette dépendance qui fait que la deuxième phase relève de la « reproduction » qui est aussi une appropriation. Et le troisième mouvement, rendu possible par les deux premiers, est la « percée » qui intervient quand l'individu ayant pris en compte sa « finitude » confrontée à

« l'infinitude des possibilités du monde⁴⁸ » est contraint au choix, donc à la liberté, à la prise en charge de sa responsabilité justifiée et à l'action. Cette « percée » renvoie pour lui au plan de la vie collective où les individus sont « porteurs d'un destin commun⁴⁹ ». Ces trois mouvements représentent les possibilités d'accès au *Lebenswelt* et « il donne un contenu au concept de monde de la vie en repérant et en examinant les formes concrètes des mouvements de l'existence, plus particulièrement celles du mouvement de percée. Parmi les formes pour ainsi dire « institutionnalisées » de ce mouvement figurent, outre la philosophie, l'art et la religion⁵⁰ ». Ce qu'illustre l'art alors dans le travail de Patočka : c'est la tension entre existentialité et socialité et il applique ce triple découpage à son analyse des pensées qui le concernent. Quant au gallois Raymond Williams, il met finement en évidence comment les théories anciennes, ces modèles, sont exploitées, traduites, interprétées et trahies dans la construction de nouvelles propositions situées elles-mêmes dans leurs temps. Les uns et les autres, dans leur sensibilité propre, leur contexte culturel et leur époque, incarnent ou incarnaient encore l'idéal de l'honnête homme qui était porté par les Lumières et l'humanisme car ils témoignent d'une curiosité qui transcende les limites disciplinaires et savent aussi se positionner en amateurs au sens le plus noble de ce terme. Les pensées, retracées et appropriées par ces auteurs, ont à la fois accompagné et permis la reconnaissance de l'autonomie du concept moderne de l'art. Pourtant, c'est un sentiment d'incertitude que l'on découvre à ce moment là autour de la question du jugement de goût qui serait apte à l'identifier et à l'apprécier. Elle sera diversement prise en charge mais c'est à ce niveau que se marquera la trace importante de la pensée philosophique allemande. Elle s'emparera de ce sujet qui est éminemment lié à la construction de la culture, de la nation et de la société allemandes dans une réelle effervescence marquée par la personnalité et les rivalités de ceux, philosophes ou non, qui les portent, voire les incarnent, dans l'inséparable mélange des influences révolutionnaires, romantiques mais aussi bourgeoises.

Le troisième chapitre traitera donc de ce que j'appelle les achèvements d'un parcours allemand puisque c'est avec ces apports théoriques que s'établit complètement et dans toutes ses dimensions le concept moderne de l'art. Il serait pourtant erroné de parler de fermeté dans un édifice qui est alors et demeure le lieu d'un débat permanent. Il est même marqué par une certaine radicalité, d'autant plus que certains, tel Hegel, développent finement son étude, consacrent son caractère majeur et, en même temps, annoncent qu'il s'agit d'un chant du cygne. Je suivrai donc le cheminement d'une autre construction — cette époque n'en manque pas —, celle de l'esthétique en tant que discipline spécialisée au sein de la philosophie. Baumgarten l'initie, la nomme et se donne pour mission d'établir

⁴⁸ Ilya Srubar, « Préface » in Jan Patočka, *L'art et le temps*, Paris, P.O.L., 1990, p.9-10 ainsi que les précédentes citations.

⁴⁹ Ibid., p.11.

⁵⁰ Ibid., p.12. L'auteur s'inscrivant ici directement dans la pensée hégélienne.

une science du beau, ce qui sera une espérance déçue pour Kant. Pour lui, et il le démontre dans cette troisième critique qui prend la suite de la *Critique de la raison pure*, dans laquelle il traite de la connaissance et donc de la science, et de la *Critique de la raison pratique* qu'il consacre à la normativité, la question esthétique ou plus exactement celle du jugement de goût s'intercale entre les deux domaines sans participer à l'un ni à l'autre⁵¹. Il ne peut donc y avoir de science du beau mais il est utile de se questionner pour le reconnaître. C'est une réflexion qu'il partage avec de nombreux autres philosophes mais sa démonstration, alors que la part consacrée à l'esthétique dans la *Critique de la faculté de juger* est loin d'être première, aura une audience considérable. La raison en est très certainement qu'elle est bâtie principalement sur quatre sentences courtes, articulées en quatre « moments » interdépendants, paradoxales d'ailleurs, qui cantonnent la définition du beau et veulent établir les critères du jugement de goût. Ces maximes synthétiques seront très rapidement reprises par la vulgate et le discours mondain en les appliquant avec erreur à l'art, ce qui n'était pas le propos de leur auteur. Cette inversion n'est donc pas à mettre à son débit et sa référence demeure essentielle mais c'est dans ses « friches », ces incertains qu'il a souvent choisis de prendre comme des évidences, que se bâtit la réflexion de ceux qui le suivent. Leurs questionnements concerneront l'être de l'homme, sa liberté, son rapport à dieu et/ou à la nature, sa place dans le monde et, conséquemment, sa capacité à le représenter, à se l'approprier synthétiquement, notamment mais non seulement au moyen de l'art. On est alors fondé à penser que, même si le sujet a une importance considérable, il s'intègre dans des démonstrations plus larges et permet parfois de poser des questions qui n'aurait pas pu l'être directement.

Ces différents travaux se situent en effet dans une époque et un contexte politique et culturel particulier. C'est dans la déception révolutionnaire et l'enthousiasme nostalgique romantique, que l'on assistera à l'accumulation des concepts : beau, génie, sublime..., pour rendre compte de l'épanouissement plénier de la capacité de l'artiste de produire une œuvre qui s'apparente, dans sa finitude, ou sa concrétude unique, à l'infini et à l'universel. On voudrait alors établir un médium absolu entre l'intelligible et le sensible qui puisse associer le théologique et le politique, l'éternel et l'historique. Certains fondent leurs espérances et leurs théories sur le libre arbitre ou sur l'éducation et d'autres, subjugués par leur intuition du monde, courent le risque d'une disparition totale dans la

⁵¹ Mais, comme j'ai tenté de le montrer plus haut, si l'appréhension de la dimension esthétique paraît s'intercaler comme naturellement entre celle de la connaissance objective et de l'orientation normative de l'activité humaine, aux yeux de la critique *épistémologique* kantienne, c'est peut-être justement parce qu'*ontologiquement* elle précède nécessairement cette double démarche critique. Et elle la précède aussi bien dans la réalité historique (développement de la science positive, du droit etc.) que dans la philosophie kantienne. On pourrait alors dire que celle-ci ne ferait que ramener à lui-même ce double mouvement d'abstraction historique ou socio-historique, en en faisant la source à laquelle il rapporte sa propre vérité, le fondement qu'il revendique pour se justifier transcendentale et c'est ce qui ne manquera pas de se dissoudre ensuite...

fusion de l'idéal et du réel, de l'idée et de la forme. C'est cette quête romantique de la « belle âme », qui confine à prendre la vie de l'homme comme projet de création totale, que raille Hegel en dénonçant sa vanité, son « ironie ». Son grand œuvre s'impose ensuite comme un arbitrage dans les questionnements incessants, comme une consécration dépassée des propositions kantienne pour fermement établir les repères de la réflexion esthétique et, en même temps, la pensée d'un sens de l'histoire. Mais c'est aussi la description d'un cheminement de l'esprit qui s'éloignerait de l'art à mesure qu'il pourrait mieux accéder au beau, défini dans et par l'unité du fini et de l'infini. En effet, à peine savait-on qu'il existait puisque, tant l'art que l'artiste avaient acquis un statut social, à peine avait-on initié un discours réflexif, théorique ou doctrinal, portant désormais spécifiquement sur l'art, sur sa nature, sur sa qualité, sur sa valeur, sur sa signification, que ces consécration étaient mises à mal. Constatant la disparition progressive de la dimension « publique » de l'art, institutionnelle en quelque sorte, Hegel déclarait son caractère passé. Tout comme il me semble qu'on avait rapidement outrepassé l'objectif des sentences kantienne, la démonstration hégélienne sera comprise comme l'annonce explicite de la mort de l'art. Alors que ce qu'anticipe le philosophe, c'est que tout comme l'individu, dans la société bourgeoise, trouve son refuge dans la sphère intime, c'est là que l'art doit trouver son espace d'épanouissement pleinement esthétique. C'est ce mouvement qui va s'affirmer de plus en plus au cours du XIX^e siècle et ce que l'on appelle l'art moderne est en fait, selon Michel Freitag et en lien avec l'analyse hégélienne, porteur d'une dimension post-moderne destructrice de la correspondance, de la symétrie entre la spécificité intérieure de l'art et sa constitution ou son institution extérieure, « son identité sociétale⁵² ».

Il me paraît donc utile, au moment où dominant tellement les références et les héritages kantien, de s'arrêter un peu sur cette œuvre pour mieux comprendre les raisons, souvent et volontairement déraisonnables, qui le récuse. La force et l'influence de la réflexion hégélienne sont au moins aussi grandes que les débats qu'elle suscite immédiatement. C'est évidemment bien plus largement qu'il définit sa remise en cause immoraliste mais Nietzsche inscrit son éloge de la rupture, de cette déchirure qui parcourt tout son œuvre, dans une opposition souvent exprimée à Hegel. Pourtant, l'éternel retour, la nécessaire violence dionysiaque sont peut-être, à leur manière, des formes de conjuration de l'augure. Et cette posture de l'homme, écrivain artiste et philosophe à la fois, totalement présent dans ses écrits porteurs des rugissements de l'intime, ne confirme-t-elle pas ce tournant esthétique ? Cette figure, comme volontairement maudite et errante, et ses œuvres, exacerbant la tentation fragmentaire, paraissent assumer un destin romantique : anticiper jusque dans leurs

⁵² Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.108.

fâcheuses récupérations politiques l'évolution du statut de l'artiste, d'une création iconoclaste et la (dé)construction d'un nouvel espace de représentation.

Ce qui se crée progressivement, c'est ce que Anne Cauquelin appelle le « site de l'esthétique », constitué sur la base des réflexions théoriques — notamment développées sous ce vocable —, et par un ensemble d'acteurs qui vont devenir de plus en plus nombreux à mesure que leurs spécialisations vont s'affirmer. Ces éléments associés sont paradoxalement les sources d'une vitalité particulière stimulée par l'énergie de multiples débats qui enflamment les milieux spécialisés et trouvent écho, rebondissements et inflation dans une dimension publique de l'art qui n'est plus son fondement. C'est à une publisisation progressive que l'on assiste : elle me paraît conforme au mouvement décrit par Jürgen Habermas⁵³ qui s'empare de l'espace public à partir du XVIII^e siècle. Elle aura, dans le domaine particulier de l'art, les mêmes déclinaisons qu'ailleurs et elles me paraissent même y trouver un terrain d'exacerbation exemplaire car on peut penser qu'il devient progressivement lui-même publicitaire. C'est la raison pour laquelle on pourrait se demander si l'art, devenu pleinement sujet, n'est pas immédiatement entraîné à devenir sujet de conversation même si la connaissance de ses codes et ses critères est nécessaire à cette pratique sociale et à la distinction qui lui est associée. L'espace public devient de plus en plus espace polémique dirait Adorno et même si, domination sociale oblige, dans ce discours comme ailleurs, des paroles sont muettes ou sans voix comme dirait Jacques Rancière.

On peut se représenter l'art tel qu'il s'est affirmé dans la modernité sous la forme d'un cristal qui concentre et diffuse l'image du monde comme il le ferait de la lumière. C'est la même image mais dans un autre emploi qui pourrait rendre compte du deuxième mouvement auquel sera consacrée la seconde partie de ce travail. Une fois la concentration énergétique assumée, c'est à sa diffusion dynamique que l'on assiste et elle se concrétise par les multiples réappropriations d'un monde de l'art. Elles s'amplifieront et contribueront à la dilution progressive d'un concept autonome qui les avait rendues possibles. C'est dans le quatrième chapitre que l'on verra se manifester les aboutissements du procès à l'œuvre qui sont marqués à la fois par la plénitude dans la jouissance de la place et du rôle social de l'artiste et la rupture multiples exprimée dans son art. On verra très rapidement émerger autour de l'art, l'idée d'une décadence. Elle est motivée par l'académisme de ses institutions et des philistins cultivés que dénonce Nietzsche mais se présente aussi comme une réappropriation par les artistes de l'opprobre social. Cette disjonction est l'indice de l'indépendance grandissante de l'art et de la dénonciation, dans une mystique de la rupture, des anciennes modalités de la représentation.

⁵³ Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc Buhot de Launay, Paris, Payot, 1997.

Pourtant les révolutions esthétiques qui se succéderont se lisent, avec le recul, comme autant de remises en cause, donc de débats et de continuités avec le questionnement même de l'art. C'est la raison pour laquelle je proposerai alors de lire ces évolutions comme étant marquées par l'idée d'une novation qui indiquerait que le contrat se poursuit encore, tout en se renouvelant, entre le concept moderne de l'art et l'artiste mais aussi les différents acteurs du champ qui se construit. Par ailleurs, l'époque restant ouverte aux grands récits et fière de ses idéologies, on constatera que le concept d'avant-garde artistique a une source politique et qu'elle se présente comme l'anticipation d'un âge d'or qui n'est donc plus passé mais à venir. Ainsi, c'est l'art qui se met au service du politique dans un processus particulier, légitime, mais qui remet en cause une définition idéalisée de l'artiste sous la figure unique du révolté. Les recherches diverses de l'avant-garde portent donc d'abord le sceau du progressisme mais l'évidence d'un tel lien sera elle-même combattue par l'exigence égotiste propre à l'art pour l'art. On assistera ainsi à une dépolitisation de la notion d'avant-garde avec une application révolutionnaire toute concentrée sur la forme et cela dans toutes les disciplines artistiques pleinement émancipées. Au questionnement de l'art pour l'art, correspond évidemment une action. Elle n'est pas ou plus directement politique : Mallarmé, figure emblématique du poète d'avant-garde, parle d'« action restreinte ». Au même moment, en peinture particulièrement, c'est de l'« espace plastique » de la modernité, selon l'expression de Francastel, que l'on sort. Mais on ne manquera pas de noter que celui-ci : la perspective, était plus largement un espace de représentation unifié qui s'ouvrait, tant dans sa définition que dans ses modalités et ses effets, bien au-delà du seul champ des arts plastiques. Si donc on sortait d'un espace, était-ce pour rentrer dans un autre et qui serait encore définissable par des coordonnées propres ? C'est la proposition de Francastel et il l'accompagne d'un avertissement. La perspective s'étant élaborée lentement pour atteindre la forme synthétique que nous lui connaissons, un délai comparable est à prévoir pour l'élaboration d'un nouveau principe. On est alors obligé de s'interroger sur la possibilité même de la substitution d'un espace de la représentation par un autre qui resterait un espace commun. On pourrait se forger une réponse en envisageant que la fragmentation succède à la concentration de la perspective et anticipe la proposition cybernétique ainsi que sa diffusion sur les bases d'un double constat d'échec potentiel de l'humanisme à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. Mais cette réponse n'est-elle pas d'une certaine façon une réponse négative apportée à la question car cette fragmentation n'est-elle pas, principiellement, une remise en cause de la représentation elle-même au profit de l'immédiate opérativité ? Cette mutation accompagnera également les évolutions disciplinaires provoquées par une prégnance technologique de plus en plus forte qui permettra l'épanouissement des industries culturelles. Dès l'origine, s'intégrant aussi dans un débat sur l'œuvre d'art total, elles provoqueront de nombreux questionnements sur la perte de distance de l'art et l'aliénation nouvelle qu'elle entraînerait.

Je m'intéresserai ensuite à d'autres conséquences de l'évolution du statut de l'artiste tenant notamment à son rapport au public. En concentrant d'abord l'analyse sur le milieu des arts visuels, on suivra l'émergence et la professionnalisation progressive des intermédiaires au sein desquels les marchands tiennent une place et assument un rôle essentiel. On verra comment Paris devient, jusque dans l'entre deux guerres et malgré différents marasmes, la place rayonnante et référentielle pour la création artistique et son marché dans une perspective internationale. Plus encore que la ville, ce sont des cénacles localisés qui portent cette dynamique et plus que la société dans son ensemble, c'est un milieu étroit et marginal malgré l'ouverture de certaines élites, qui accueille ces recherches et les débats, notamment politiques, aussi bien que les scandales qu'elles engendrent. C'est ensuite à un procès de dépolitisation de l'avant-garde que l'on assistera de l'autre côté de l'Atlantique. À New York, dans la prospérité provoquée par le deuxième conflit mondial, on assiste à l'alliance des acteurs du milieu : journalistes, critiques et galeristes avec les élites les plus fortunées. Elle permettra l'ouverture des plus grandes institutions muséales privées à l'art moderne, plastiquement renouvelé, politiquement expurgé, purifié par l'expressionnisme abstrait : avant-garde dorénavant proprement — à tous les sens du terme peut-être — américaine. Le flambeau, maintenant universel, de la création artistique et de son marché s'y ancrerait donc dans l'après guerre, tout comme la plupart des nouvelles institutions internationales. Si cette cité n'est pas l'Amérique, on verra que l'évolution des tropismes artistiques vers ses rives permit aux USA de développer une stratégie culturelle dans le cadre de la guerre froide. La dépolitisation et l'autonomie chèrement acquise de l'art débouchant sur une nouvelle exploitation que l'on pourrait considérer comme dépassée depuis par la marchandisation spéculative contemporaine et la transformation du milieu de l'art en système de plus en plus opérationnalisé. Pourtant, c'est comme si l'art, englobé dans la culture, libérée ou plutôt libéralisée pour être mieux utilisée dans le Congress for Cultural Freedom notamment, devenait le cheval de Troie d'un virus qui allait se répandre universellement et porter avec lui les modalités d'un « way of life » qui n'a plus grand-chose à voir avec un art de vivre humaniste.

Le cinquième chapitre rendra compte de cet englobement culturel et des multiples enjeux d'une réappropriation institutionnelle. Pour sa dimension exemplaire, je suivrai le parcours d'une autre institutionnalisation de l'art dans le cadre de la constitution d'une administration culturelle en France et montrerai comment ce parcours qui semble d'abord très singulier, voire résistant, présente des connivences multiples avec celui qui s'était exprimé sur d'autres rives. Je choisirai alors de faire un détour éclairant sur son histoire et les mouvements qui s'en réclament pour voir comment on est passé du projet d'un ministère des arts à la réalité d'une administration culturelle oubliant l'éducation populaire au profit de la démocratisation puis du développement culturel. C'est un parcours riche et pourtant avorté, peut-être justement parce qu'il était riche, engagé au sens le plus fort. J'ai le goût de le

partager car il me touche et me paraît porter encore nombre de propositions de réponses à des questions dont nous ne cessons de renouveler la forme, comme pour mieux les oublier. Elles deviendront des enjeux politiques éminents pour l'amélioration des conditions de vie dans le projet du Front populaire en un temps où le concept de loisir correspondait encore à l'idée d'un temps libéré et à l'esprit d'une éducation humaniste plutôt qu'à une industrie occupationnelle et ses multiples addictions consuméristes. Toutefois, on verra aussi combien ces perspectives, ces milieux et leurs organes sont aussi marqués par une pensée dite « non-conformiste », portée dans l'entre deux guerres par une jeunesse critique des dérives diverses de l'État et de la société. Les sources de ce mouvement qui appelle au personnalisme, au communautarisme, au fédéralisme et à la technocratie, se veulent révolutionnaires mais ont de fortes connivences avec le maurassisme. Ces enjeux qui marqueront aussi le Québec de l'après-guerre, influenceront la politique de jeunesse et certaines institutions portées par la première période du régime de Vichy. Leurs acteurs seront ensuite nombreux à faire le choix de la résistance à l'occupant et cet esprit se poursuivra donc en relation avec d'autres dynamiques internationales. L'après-guerre fera en effet de l'État le support d'une évolution technocratique, planificatrice, aménageuse, décentralisatrice, fédéraliste et européenne dont le modèle présente de nombreuses connivences américaines. Il est d'ailleurs intimement associé à l'idée d'une « troisième voie », qui s'alimente à la source de ses pensées non-conformistes peu souvent évoquées en France et aux caisses de fondations privées américaines, masques et prête-noms des institutions et du système de même origine.

Je montrerai ensuite que la malléabilité et la polyvalence, y compris linguistique, du mot culture est la raison de la difficulté qui demeure à la définir mais aussi de la facilité à l'exploiter à différents niveaux et dans différentes configurations. Le projet d'un ministère des arts français, supplanté par une orientation dorénavant culturelle, signe le début d'une appropriation institutionnelle de l'art, parallèle à celle du marché. Marqué d'abord par la personne de son fondateur, il est axé sur une relation quasi mystique à l'art et l'idéologie du choc culturel. Il est également porté par une orientation décentralisatrice qui se manifeste dans une volonté d'aménagement du « désert culturel » français. Cependant, rapidement, on constatera les limites de ces stratégies et si le fait du prince demeure toujours en ce domaine des politiques publiques, c'est le choix d'une réflexion plus technocratique, en tout cas plus professionnelle, qui est fait. Dans ce mouvement qui interroge notamment la démocratisation de la culture et aussi le soutien aux arts, les influences sont diverses et marquées par les débats internationaux. L'UNESCO paraît y tenir une place plus éminente qu'on en convient souvent. En tout cas, ses conférences diverses et les conventions qu'elles adoptent révèlent de nombreuses dimensions particulièrement actives sur l'évolution des politiques culturelles et la dissolution progressive des enjeux de l'art en leur sein. Plus encore, on peut redouter que l'on en arrive

progressivement à entériner complètement des glissements de sens et de sujets qui produisent au final une « environnementalisation » de la culture dans le cadre du marché dominé par les nouvelles technologies de l'information et de la communication et devenu nouvel état de nature d'un monde « économisé ».

Le sixième chapitre abordera la situation contemporaine du concept de l'art sous l'angle d'une possible dissolution associée à une dilution infinie. Pour ce faire, je me questionnerai d'abord sur la réalité de la perte des repères référentiels patiemment construits par la théorisation, notamment esthétique, et réappropriés par la *doxa* pour orienter tout aussi bien ce que l'on pourrait appeler le « site de l'esthétique » que, plus largement, le discours contemporain sur l'art et l'artiste. L'obsolescence des références interprétatives paraît confirmée par l'incompréhension, le « décept », du spectateur face aux créations usant des nouvelles technologies qui l'interrogent elles-mêmes sur leur caractère artistique. Identifiant aussi toute la place des différentes institutions dans son exercice et sa gestion, je questionnerai avec Catherine Millet le caractère potentiellement « autonécrophage » de cette création qui célèbre l'au-delà d'une mort de l'art. Devenue de plus en plus iconoclaste, elle est aidée en cela par une importante fertilité théorique ou conceptuelle. De l'œuvre ouverte aux concepts d'implémentation et de maintenance, je me demanderai si elle parvient encore à se construire ou simplement se reconnaître une loi propre. Car, c'est une réelle incertitude qui est patiemment construite dans un procès continu de déconstruction intimement lié aux réflexions philosophiques de l'époque et leur heuristique négative. On pourrait alors penser, à l'instar de certains auteurs, qu'elle s'apparente à la dynamique d'un système cybernétisé, agité par des attracteurs étranges sur son propre espace de phase. Et c'est ce qui me permettra d'expliquer le choix, devenu totale nécessité, d'une intervention experte, procédure de légitimation exclusive, pour réduire la complexité de cette expérience. Elle échappe progressivement à l'autonomie de l'amateur et à toutes ses références patiemment accumulées avec toutes leurs nuances. Elle consacre donc le tournant spéculatif d'un milieu devenu marché, la marchandisation des interventions publiques s'alignant sur les pratiques privées, la consécration de la dépendance multiple des artistes vis-à-vis d'un système qui leur enlève leur autorité particulière, liée à la seule puissance de leur création.

Je me demanderai alors quelle est la place des revendications statutaires portées directement par certains artistes ou chercheurs face à leur ignorance par les institutions devenues instances de légitimation. Ces demandes concernent habituellement des pratiques dites nouvelles, marginales, ou même alternatives. Elles peuvent parfois présenter un caractère de résistance face à certaines dominations trop exclusives et on peut être alors fondé à penser que de telles reconnaissances pourraient s'avérer finalement contraires à ces enjeux. Mais, le choix est-il encore possible sauf à se

situer à l'écart de l'aura légitimante qui est encore l'apanage du mot art, même si son concept s'est progressivement vidé de sa signification ? La substitution culturelle et touristique qui est à l'œuvre et les différentes appropriations qu'elle suppose, oblige par ailleurs à questionner les relations économiques de pratiques de plus en plus nombreuses. Cela conduit à s'intéresser à l'influence des industries culturelles et de communication, à la professionnalisation des intermédiaires culturels, à la place majeure des opérateurs privés dans l'oubli progressif et de plus en plus rapide de la notion de service public, aussi bien en terme de valeurs que de modalité de gestion. On peut alors se demander si la sauvegarde ne résiderait pas justement dans le refus d'une légitimation au nom de l'art. Mais, de ce fait, on ne peut ignorer le débat autour de la sauvegarde des cultures populaires, la place de la création artistique en leur sein et l'impact d'un procès d'esthétisation de plus en plus généralisé dans les pays développés au préjudice des moins puissants : artistes, pays, cultures, voire civilisations. L'accumulation de récupérations de plus en plus explicites appartient plus largement à un procès de marchandisation généralisée permettant mais aussi rendue possible par la pleine virtualisation esthétique du monde. L'intellectualisation de notre rapport sensible à son objectivité nous réduit finalement à accepter que toute œuvre d'art puisse (re)devenir pur produit et que tout produit puisse relever de l'art dans la confirmation et la négation associées de la proposition d'Aristote⁵⁴. C'est aussi la confirmation de notre impuissance à maîtriser les dérives d'un projet fondateur de l'humanisme. Par l'effet de ce que l'on pourrait appeler une sublimation progressive de l'œuvre d'art, ces concepts se dissolvent du fait même de l'intensification absolue de l'idéal qu'ils portaient.

Mais pour l'art plus encore que pour tout autre sujet, dans l'absolutisation post-moderne du relatif, est-il encore seulement possible de se forger un avis, d'en prendre le risque, d'arrêter un jugement qui nous soit propre, autonome, plutôt que de s'en remettre à une logique totalement extérieure s'exprimant aussi bien dans la reconnaissance fataliste de l'étrangeté du monde que dans les sentences des experts ? La distance constitutive du concept moderne de l'art s'est radicalisée et on est fondé à se demander si cela ne signe pas une nouvelle et radicale aliénation de l'homme. Cependant, comme je le disais plus haut, les mots demeurent et c'est comme s'ils portaient un écho, une survivance de leur construction et de leur projet. C'est donc la cohabitation de deux mondes de sens, utilisant les mêmes mots pour décrire des réalités opposées qu'il faudrait peut-être admettre. Et d'ailleurs se limiter à cette binarité contradictoire est réducteur puisque le concept moderne de l'art

⁵⁴ On se rappelle en effet qu'au chapitre 4 du Livre VI de l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote propose la définition suivante : « Il n'existe aucun art qui ne soit une disposition à produire accompagnée de règle, [...] dont le principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite. L'art, en effet, ne concerne ni les choses qui existent ou deviennent nécessairement, ni non plus les êtres naturels, qui ont en eux-mêmes leur principe. Mais puisque production et action sont quelque chose de différent, il faut nécessairement que l'art relève de la production et non de l'action ».

portait déjà de multiples héritages mais il exprimait de ce fait une forme de continuité, un lien essentiel qui est peut-être maintenant remis en cause. On peut se demander si le procès d'esthétisation généralisée du monde post-moderne ne généralise pas justement une proposition que Kant ne réservait qu'au beau : une finalité sans fin. Face à une nouvelle et si dominante hétéronomie, je ne peux m'empêcher de noter avec un peu de perfidie amusée la réévaluation assez généralisée, en Occident comme ailleurs, du statut de l'artisan comme pour exprimer inversement un nouveau désir d'authenticité dans le faire.

Il me semble donc qu'il y a bien un lien fort entre le développement de modalités opérationnelles expertes de plus en plus nombreuses et la dissolution progressive du concept moderne de l'art. Il m'apparaît aussi que cette dissolution alimente les incertitudes des acteurs spécialisés tout comme celles du grand public mais aussi participe à la dilution généralisée des composantes de l'esthétique. Ce faisant, c'est à une mise à distance radicale du monde que l'on assiste qui interdit son appréhension objective et son appropriation réelle par l'homme, qui la rend même inutile puisque le milieu de l'homme est devenu un environnement virtuel, voire fictif. Le procès de subjectivisation qui avait permis la construction du concept moderne de l'art s'est retourné, devenant de plus en plus « ironique », comme dirait Hegel. Maintenant prisonnier d'une liberté chèrement acquise, il utilise malgré lui son autonomie pour participer et profiter également, culturellement, d'une impérieuse hétéronomie systémique. L'intensité de sa concentration synthétique première a fait place à la fragmentation, et à l'évidence symbolique a succédé l'incertitude généralisée et la légitimation « oxymorique » du chaos comme principe de l'organisation, comme « pure représentation » aurait dit Kant, c'est-à-dire directement conceptuelle et concrètement inaccessible. L'art et aussi la culture, le patrimoine et toutes ces déclinaisons dont il avait permis l'émergence en son nom, se rendent à des logiques hétéronomes, maintenant marchandes, spéculatives, labellisées et globalisées. Si elles règnent encore c'est-à-dire en devenant ironiquement la suprême plus-value qui légitime et civilise le pouvoir exorbitant et de plus en plus concentré de quelques-uns. On peut alors penser que la gratuité de l'art n'est plus qu'une question de pauvres. Ils sont de plus en plus nombreux mais ils ont peut-être plus urgent à régler : faut-il pour cela qu'ils acceptent sans résistance les versions renouvelées d'un antique « *Panem et circenses* » ?

Puisqu'à l'image de tout propos liminaire, je reprends et amende cet avant propos après un long travail et au moment où j'espère sa fin, je me permets enfin de revenir doublement sur mes pas. Tout d'abord très personnellement pour dire honnêtement combien il me fut parfois difficile de porter pleinement les incidences de ces réflexions. Motivées comme je l'ai dit par mon expérience professionnelle ainsi que par les questions auxquelles elle me confrontait, c'est comme si leurs

conclusions confirmaient la disparition progressive de ce qui l'articulait et ma possible incapacité à l'assumer complètement jusqu'alors. Je peux bien l'avouer ; elles se présentent comme un deuil : celui que je tente de faire pour mieux comprendre mon parcours dans le monde de l'art et de la culture qui ont, dans leur croissance, progressivement perdu leur centre de gravité. Un rapide retour synthétique me permettra de tenter d'en cerner les étapes. Il y a trois grands moments qui sont impliqués dans la théorisation sociologique, philosophique et historique de cet objet. Y revenir se présente alors comme une conceptualisation critique qui part du constat que l'« art », pas plus que l'« économie » ou le politique, n'a pas toujours représenté une institution distincte dans la société, ni donc un concept spécifique, et qu'actuellement c'est son concept même, qui s'était patiemment établi puis consacré dans la modernité, qui est en crise. Ces moments sont :

1. La séparation et la sublimation sociologique de l'art à l'égard de l'artisanat (le *poiein* des grecs). Il culmine dans la mise en opposition de l'œuvre issue de l'activité créatrice de l'artiste et du simple produit résultant du travail instrumental et hétéronome de l'ouvrier industriel. Il s'agit en fait d'un long mouvement qui s'amorce dès le XIII^e siècle et qui s'opère à l'intérieur de l'artisanat pour ne se radicaliser qu'au cours du XIX^e.

2. La différenciation épistémique, ou épistémologique, des dimensions cognitive (la science), normative (le politique, la morale, le droit, l'économie...) et esthétique, qui se construit notamment à travers la formation d'un discours esthétique en philosophie. Cette autre séparation va de pair avec le passage, en philosophie, d'une orientation essentiellement ontologique (où le Beau reste ontologiquement lié au Vrai et au Juste à l'intérieur du Bien qui demeure objectif et identifié à l'Être), à une attitude essentiellement épistémologique, subjective et critique qui, pour simplifier, correspond à la période et l'espace de réflexion qui s'étendent de Descartes à Kant.

3. La fusion de l'art avec la culture dans le cadre de son intégration aux « industries culturelles » et qui va de pair avec l'absorption du symbolique dans la communication médiatique et informatique-cybemétique.

Cette structure ternaire concerne la formation historique moderne de « l'art en tant qu'art » et sa « destruction », pour reprendre le vocabulaire de Francastel et indiquer qu'elle a partie liée avec l'espace de la représentation. Elle a – dans sa dimension réflexive-discursive qui s'affirmera à partir de la Renaissance – comme toile de fond le modèle grec de la *mimesis*, dans lequel elle va rester pendant longtemps encore enracinée. Il ne s'agit pas encore d'une « rumeur théorique⁵⁵ » puisque les réflexions

⁵⁵ Pour reprendre ici et proposer une évolution à partir de cette fertile formule de Anne Cauquelin.

esthétiques de la Renaissance puis du classicisme, en leur aspect normatif et pédagogique mais aussi heuristique, placeront cette notion au cœur ou au foyer de leur recherche de définition. C'est le rejet de cette conception qui va représenter un des aspects les plus décisifs de la rupture qu'effectuera l'art moderne à l'égard de la tradition. Mais le mouvement ne pourra néanmoins cesser d'en dépendre pour en occuper le lieu vide ou cet espace répudié auquel toute l'identité aussi bien sociale qu'épistémique ou transcendante de l'art restera encore nécessairement attachée comme à l'ombre d'un fantôme. Ainsi la *mimesis* s'inscrira-t-elle dans la « rumeur théorique » à partir du moment où ce qui est dorénavant « l'art pour l'art » ne se définira plus qu'en rupture avec lui-même. C'est par cette rupture continuellement réitérée, qu'il ne se tiendra plus qu'en porte à faux sur son identité sociale et transcendante que les doctrines esthétiques avaient tenté de fonder, d'analyser et d'explicitier normativement. Les anciennes doctrines deviennent ainsi « rumeur théorique » puisqu'elles servent désormais, non plus à définir et fixer le concept de l'art qui se fait, mais à rappeler le lieu dont il s'est détaché et en dehors de ce lien négatif dans lequel il perd son identité, son statut.

Le brouhaha des références théoriques qui se télescopent établit donc une filiation sans reconnaissance de paternité, voire dans la répudiation même d'une paternité trop nombreuse. Et pour illustrer le sens de cette aliénation, maintenant négative, qui n'assume plus la distance que réclamait encore Brecht, Michel Freitag me rappelait l'aphorisme de René Char : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament⁵⁶ ». L'image est forte en tant que telle, elle l'est plus encore quand on se rappelle qu'elle sert au poète pour illustrer le vide qu'il a ressenti au moment de ce que l'on pourrait appeler sa sortie de la Résistance. C'était un vide qui le séparait du « monde de la réalité », de la nudité de l'action dans la conformité aux valeurs, par une « épaisseur triste », celle dont parle Arendt⁵⁷ (en français dans son texte original) pour traduire l'influence d'une « vie privée axée sur rien sinon sur elle-même ». Ce « trésor perdu des révolutions » résulte en effet de l'oubli de sa dimension publique. N'en est-il pas de même pour le concept moderne de l'art ? « Sans testament ou, pour élucider la métaphore, sans tradition — qui choisit et nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur — il semble qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait, par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur, mais seulement le devenir éternel du monde et en lui le cycle biologique des êtres vivants. Ainsi le trésor n'a pas été perdu à cause des circonstances historiques et de la malchance mais parce qu'aucune tradition n'avait prévu sa venue ou

⁵⁶ Extrait de « Feuillet d'Hypnos » in *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, 1962.

⁵⁷ Hannah Arendt cite le même aphorisme dans sa préface de « La brèche entre le passé et le futur », in *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*, trad. française sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard Folio-Essais, 1972, p.11 sq.

sa réalité, parce qu'aucun testament ne l'avait légué à l'avenir⁵⁸ ». J'adhère à l'énergie du commentaire de Arendt, justement parce que j'ai moi-même mis du temps à me (re)souvenir et prendre conscience. Je n'adhère pas à sa lettre car il me semble que c'est l'accumulation des testaments et l'oubli souvent volontaire de leur message qui est à l'origine des constats de ce travail.

⁵⁸ Ibid. p.14.

PREMIÈRE PARTIE

L'ART DEVENANT SUJET, ÉPANOUISSEMENT D'UNE AUTONOMIE

CHAPITRE I

LA CONSTRUCTION DES CONCEPTS MODERNES D'ART ET D'ARTISTE

1.1 Une fausse évidence

Les mots de notre vocabulaire, ceux qui sont nos outils contemporains, peuvent nous tromper, au moins en partie. Le mot art fait partie de ceux-là. S'il est encore employé en conformité avec ses origines pour qualifier certaines activités telles que la médecine par exemple, son acception a beaucoup évolué pour ce qui m'intéresse. Michel Freitag en donne une définition synthétique qui me paraît très complètement rendre compte des dimensions de sa compréhension présente.

L'art est une activité et une réalité particulières qui se donnent, de manière absolument exotérique, comme une expression et un réceptacle de l'universel, une voie d'accès à l'universel. Le mot « particulier » doit ici être entendu dans deux sens : d'une part, selon l'idée d'une réalisation de l'universel dans la particularité d'un objet sensible, [...] d'autre part, et c'est sans doute l'aspect le plus manifeste de notre compréhension commune de l'art, cette réalisation est elle-même effectuée dans le cadre d'une activité humaine socialement particularisée et spécialisée au sein de la « division générale du travail » et c'est par cette activité spécifique qu'est la « production de l'œuvre d'art » que se définit « l'artiste ». [...] Mais ce que l'art de l'artiste, à la différence du métier de l'artisan, inscrit dans la réalité sociale empirique, c'est une manifestation de l'universel, un rapport sensible avec l'absolu, avec ce qui vaut absolument en soi et pour soi.⁵⁹

On voit donc combien le regard que nous portons sur les objets de l'art et sur ceux qui les produisent au sens le plus fort, est engagé dans un débat associant l'idéal et le sensible. Ce regard a créé un champ, pour reprendre l'expression consacrée de Bourdieu, et c'est en fonction de sa composition actuelle que nous construisons nos opinions et nos réflexions, celles qui pourront peut-être étayer nos jugements. Nos racines culturelles, tout comme celles des mots que nous employons, sont le plus souvent méditerranéennes, se partageant entre la Grèce antique et l'Italie de la Renaissance plus que de la Rome impériale en l'occurrence. Avant d'aborder un parcours historique qui montrera

⁵⁹ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p. 59.

mais les multiples embranchements de la construction d'une famille de mots qui résonnent les uns avec les autres et dont les sens, proches, peuvent brouiller leur compréhension.

À l'intérieur de la conception ontologique générale [...] qui comprend l'univers du vivant tout entier comme le produit d'un procès d'ontogénèse dans lequel, tout au cours de « l'évolution », l'activité subjective (perceptive, motrice) des êtres vivants singuliers a été impliquée « créativement », la catégorie de « l'artificiel » ne peut plus être opposée de manière absolue à celle du « naturel ». Le propre de « l'art » humain, c'est-à-dire de la capacité humaine productive, créatrice de formes, tient alors exclusivement à la médiation symbolique qui y intervient.⁶⁰

Ce que l'on pourrait donc appeler la nature de l'art demeure, tout en capitalisant les alluvions des réflexions successives. Elle nous questionne sur son effet tout autant que sur ses origines. « La conscience esthétique comporte une réflexion sur la forme ou un réfléchissement de la forme sensible en tant qu'elle résulte de la "libre" activité du sujet, de sa capacité créatrice propre face à la nature⁶¹ ». Il me semble donc que ce n'est qu'ensuite, comme une résultante des deux premiers, que vient le questionnement de la forme propre en tant que produit de l'art ; produit tout aussi bien de l'activité du créateur que de l'existence même du concept d'art. Le mot esthétique a également évolué et pour rendre compte de son acception première, on est maintenant obligé de former une expression en lui adjoignant l'idée de conscience. Cette signification première ne concerne pas que l'art. Ce rapport sensible repose à l'évidence sur la conscience que nous pouvons en avoir et qui, si elle est directe, n'est pas immédiate et résulte d'un processus. Toutefois, tel que nous le vivons actuellement, celui-ci pourrait se traduire par un détachement progressif et historiquement construit. Cette appréhension sensible de la forme, qu'elle soit « naturelle » ou « artificielle », est un universel anthropologique. On ne peut donc douter que les œuvres de l'antiquité, pour ainsi dire récupérées maintenant dans le concept moderne de l'art, étaient déjà appréhendées comme formes dans l'expérience culturelle ayant présidé à leur production. Cependant, pour les sociétés pré-modernes, la conscience esthétique « n'y était pas détachée de la dimension cognitive et de la dimension normative. [...] Toute forme, dans sa particularité et sa contingence "générique", est en effet en même temps une réalité effective ou positive (un "donné"), une idéalité normative (la fin visée par une volonté, s'agirait-il même d'une "quasi-volonté" impersonnelle), et l'objet d'une appréciation qui en saisit immédiatement, cognitivement, objectivement ou positivement, l'irréductible particularité synthétique⁶² » ainsi que l'adéquation avec un modèle — celui correspondant par exemple au genre, s'agissant de l'être vivant. Et cette synthèse se rapporte à l'unité ontologique de l'être qui s'exprime dans ce *kalos k'agatos* que Platon utilise à son

⁶⁰ Ibid., p.69.

⁶¹ Ibid., p.71.

⁶² Ibid., p.72-73.

tour pour désigner cette union intime du beau et du bien qui est la perfection de l'essence de l'homme. La statue de la déesse grecque, celle dont Jacques Rancière loue « l'oisiveté »⁶³, n'est pas encore l'expression du talent particulier de son créateur ni la représentation figurative de la déesse. Elle en est la figure même dans une société où le culte qui est à son fondement n'est pas encore une religion. Pourtant, cette statue a acquis un statut tout autre depuis qu'elle a sa place dans les départements de sculpture de nos musées. C'est même un paradoxe qui peut entraîner au contresens anachronique mais qui ne saurait entamer la dimension sensible de cette rencontre.

L'art fut d'abord, au commencement de l'histoire, le mode d'expression de la vie spirituelle en totalité, une méthode et un médium en lui-même invisible qui rendait visible le moment surhumain de l'univers, le moment solennel propre aux jours de fête par opposition à la quotidienneté. Il devint ensuite, dans un monde essentiellement intellectuel, une activité particulière produisant des objets d'une espèce particulière qui se distinguent des autres objets par des traits qui leur sont propres – des objets qui expriment un monde de significations concrètes, susceptibles d'être non seulement pensées, mais immédiatement vécues, organisées selon les principes d'un style spirituel, compréhensible mais dépourvu de toute validité astreignante et, en ce sens, « subjectif ». A l'heure actuelle, c'est dans cette perspective que nous envisageons nécessairement toutes les créations de l'art, y compris celles des époques passées où l'art possédait un caractère entièrement différent⁶⁴.

L'approche historique de ces questions, tout comme l'histoire tout court d'ailleurs, ne s'est construite que progressivement et si le regard que nous portons sur les œuvres du passé, les assimilant au concept moderne de l'art est anachronique, le risque peut être le même dans une lecture assumant son caractère rétrospectif. À cet égard, notre relation à la ruine est significative. La patrimonialisation, si on peut dire qu'elle relève bien d'un culte collectif puisqu'elle en a tous les attributs — au moins dans les sociétés occidentales — se fait au préjudice d'un autre qui était en prise directe avec la vie dans son terme qui disait l'essence de sa fin toujours reproduite. Le patrimoine manifeste expressément, et malgré une certaine idéalisation de la lignée, une rupture avec elle ; sa restauration suppose le plus souvent, de faire du « neuf ancien » en oubliant justement que cet ancien fut neuf un jour et ce que sa déréliction exprime des effets du temps qui passe. Les cultes des morts libéraient les vivants de la trop forte présence des morts. « Mais nous, nous ne pouvons cesser de les aimer qu'en les oubliant [...] Et cela parce que nous avons perdu le sens de la vie des formes, le sens des contraintes qu'elles exercent sur notre vie en tant que notre vie est une vie-dans-le-monde, une vie qui se déploie dans la durée et qui est nouée à elle, et que c'est seulement dans les formes que les morts vivent une vie propre⁶⁵ ». Notre incompréhension de la déesse grecque dit sûrement notre oubli de sa signification originelle. Il est lié à un surcroît de signification, progressivement construit dans l'évolution même des

⁶³ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

⁶⁴ Jan Patočka, *L'art et le temps*, trad. Erika Abrams, Paris, P.O.L., 1990, p.366-367.

⁶⁵ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.128.

mots qui la qualifient mais n’y a-t-il pas aussi un désir d’oubli tout aussi progressivement construit ? Les antiquaires, d’abord amateurs de l’antique et collectionneurs, ont progressivement donné naissance aux archéologues. Aux pionniers aristocrates de la discipline ont bientôt succédé des scientifiques. À leur mission de découverte, d’invention au sens juridique du terme, s’adjoint une mission de conservation, elle-même associée à une obligation pédagogique. Les musées dans lesquels sont conservés les chefs d’œuvres des civilisations antiques sont donc à la fois des conservatoires et des lieux de délectation, elle-même intellectuelle et sensible. C’est bien tout le rapport à l’objet de notre intérêt qui est bouleversé dans cette nouvelle relation. J’en veux pour preuve l’exemple — clair, bien qu’un peu en marge, je l’avoue — d’un étonnement qui traversa la société française à l’occasion du transport de la momie de Ramsès II. L’objet était accueilli pour un traitement en vue de sa conservation⁶⁶. Il était particulièrement valorisé par de grandes expositions internationales consacrées à « l’art égyptien » qui présentaient, comme autant de chefs-d’œuvre, les objets découverts lors des fouilles archéologiques. Si la dimension historique et civilisationnelle n’était pas exclue de ces présentations, la splendeur des objets déterminait un tout autre rapport à eux. C’est bien cette « conscience esthétique » contemporaine qui était alors surprise à la vue des honneurs protocolaires républicains rendus au sarcophage égyptien. Car cet objet archéologique, porteur d’une dimension artistique reconnue, s’avérait, encore et avant tout, le réceptacle de la dépouille mortelle d’un souverain, incarnation, en son temps, d’une nation.

C’est pour toutes ces raisons qu’il est nécessaire d’associer plus que d’opposer les perspectives de compréhension que nous apportent, entre autres, l’histoire, la philosophie et la sociologie si nous espérons saisir la construction du concept d’art auquel nous accordons fallacieusement une valeur aussi intemporelle qu’universelle. Avant d’être un rapport à l’art, ce que nous appelons notre expérience esthétique est un rapport à la forme. Mais la forme, telle qu’il convient de la considérer, n’est pas singulière à la manière d’un simple “emballage”. Son appréhension doit être ontologique car « la dimension expressive-esthétique est une donnée “universelle” de tout rapport au monde subjectif. Et comme le concept d’être implique le moment subjectif de l’appréhension (ou d’une appréhensibilité plus ou moins virtuelle) du réel, elle est aussi une dimension universelle de l’être en tant qu’être⁶⁷ ». La forme est produite, au sens le plus noble du terme, et résulte, via la maîtrise de la technique, en une transformation de la matière première dont l’œuvre et sa configuration sont la concrétisation. C’est le

⁶⁶ Pour préserver la momie de Ramsès II de la décomposition du fait de l’action d’un cryptogame, celle-ci fut traitée par irradiation à Paris (Saclay) durant un séjour qui eut lieu du 26 septembre 1976 au 10 mai 1977. C’est Christiane Desroches Noblecourt, alors conservateur en chef du département des antiquités égyptiennes du Louvre, qui mena à bien ce projet et en rend compte avec verve dans plusieurs de ses écrits.

⁶⁷ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l’art dans la société post-moderne », loc.cit., p.64-65.

regard subjectif sur cette forme qui construit à un double niveau, l'universel esthétique et la question philosophique qu'il ouvre. Car ce regard, reconnaissant une « subjectivité "créatrice" individualisée ou diffuse », ouvre à l'homme « le sentiment de pouvoir participer ou "communier" subjectivement à travers le sentiment esthétique qu'il éprouve devant l'objet⁶⁸ ». Pourtant, si l'énergie de cette relation demeure inchangée, les modalités de son expression ont évolué. Cela mérite d'autant plus d'être éclairé que les mots demeurant, c'est leur signification et leur influence sur ce qu'ils contribuent à décrire qui change. C'est d'ailleurs là que réside ce que Michel Freitag appelle le « paradoxe » fondamental de l'art : « à savoir que l'expérience universelle de la forme et la prégnance ontologique universelle de la forme n'accèdent à la conscience universelle et ne deviennent l'objet d'une "recherche" et d'une "culture" consciente d'elle-même (une "cultivation", en même temps spécifique et systématique), qu'à travers la dissociation épistémique, ontologique et sociale de cette même conscience esthétique⁶⁹ ». Quelques mots de la préface de Ilja Srubar à l'ouvrage de Jan Patočka, *L'art et le temps* me semblent montrer la nécessité d'une démarche socio-historique pour rendre compte de l'établissement du concept moderne de l'art et du paradoxe qu'il fait naître. Car, même si elles y contribuent, la philosophie ou l'histoire de l'art ne peuvent seules, et encore moins séparées, y parvenir pleinement.

La conception de l'art comme mouvement de percée met en œuvre, chez Patočka, un double angle de vision, réunissant la dimension sociale et la dimension existentielle. En tant que modalité de la praxis humaine, composante de la réalisation du mouvement de l'existence, l'art est toujours lié à un mode de vie déterminé qu'il rend compréhensible.[...] Or, ce domaine ultime d'où le sens advient, cet horizon extra-humain du monde sur fond duquel l'étant apparaît, n'a pas uniquement la signification existentielle d'instaurer un sens. Le monde est aussi et bien plutôt un objet de la praxis. [...] Le laisser-apparaître du sens existentiel et le donner-à-entendre de la praxis artistique sont nécessairement une dimension socio-historique et partant, ont différents modes de réalisation.⁷⁰

Patočka lie les prémisses de cette construction à l'émancipation de l'homme vis-à-vis des mythes qui représentaient le poids incontournable du passé et les rigueurs de la tradition. Il donne un nom à cette quête : la « foi », et lui désigne un horizon : l'avenir. Le mouvement est alors cantonné entre ces deux extrêmes qui demeureront, évidemment et plus ou moins, associés.

⁶⁸ Ibid., p.70

⁶⁹ Ibid. p.74

⁷⁰ Ilja Srubar, « Préface », in Jan Patočka, loc. cit., p.16.

1.2 La source antique

Si l'on tente de suivre ce cheminement, il me semble utile de revenir à ce monde grec qui demeure selon Patočka, la source vive de la culture occidentale et la matrice du concept d'art. Il se présente d'abord comme un mouvement de synthèse des « espèces sous un même genre » comme dirait Anne Cauquelin⁷¹. « Il n'était pas évident à l'homme grec que la poésie, les arts plastiques, la musique et la danse puissent, par essence, être subsumés sous un même concept » et « c'est précisément le concept de beauté qui est devenu la perspective unificatrice⁷² ». Ce « tout de l'art » en cours de structuration se définit donc dans une rupture émancipatoire avec la conception pleine d'extériorité d'une œuvre qui n'était qu'inspiration divine ou respect des règles d'une perfection formelle qui se présentait également comme supérieure. Le mouvement accompagne et s'alimente à la fois d'un questionnement sur le rapport de l'homme à l'œuvre, tout aussi bien dans sa réception que dans sa production. Mais n'est-ce pas une autre extériorité qui se déploie progressivement à mesure que l'on s'éloigne de l'évidence, celle qui fait « que je suis et que les choses se montrent à moi ?⁷³ ». Si je découvre la chose face à moi parce qu'elle est présente, c'est-à-dire qu'elle est, quelle est ma place, suis-je « co-participant » dans cette découverte, voire cette existence ? Voilà la question fondamentale selon Anne Cauquelin. Et cette réflexion ne peut être proprement humaine que si elle s'inquiète de tous les hommes. La question posée est celle de la supériorité de l'art en tant qu'universel, porteur d'une qualité reconnaissable par tous, provoquant l'émotion de chacun. Par exemple en musique ; l'accord parfait ou la dissonance. Il y aurait un être là dans l'objet et aussi un être associé qui toujours le dépasserait. Le premier ferait référence à l'instant de la vie de l'homme et le second à l'essence de la Vie... Cela fixé, il convient de dire de quelle qualité il s'agit. On fait alors appel à la notion de l'harmonie, Héraclite y fait référence en parlant d'assemblage. Fidèle à un principe cosmique, c'est une ordonnance visible et cette harmonie peut être déclinée à différents niveaux, celui de l'objet (objet d'art) ou celui, général, de l'art, de la création artistique. Étymologiquement, tout comme le mot art, l'harmonie réfère à l'idée d'ajustement et de rapport : en l'occurrence à l'unité et au nombre et ce sont les pythagoriciens qui apportent cette dimension, supérieure et universelle, qui pense un idéal de la proportion. Il pourrait correspondre à celui du beau, cependant, comme on le voyait précédemment, un balancement est essentiel à l'établissement de cette qualité. À la continuité harmonique, s'associent donc le déséquilibre et la rupture qui est aussi continuité. Démocrite, sur ce problème et dans le peu

⁷¹ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1998

⁷² Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.49-50.

⁷³ Ibid., p.53.

qui reste de ses paroles à ce sujet, introduit la notion de plaisir : ce n'est pas la muse qui parle par la bouche du poète et le plaisir du beau ne lui est pas imputable car il essentiellement corporel. Puis les sophistes tentent de proposer une définition plus précise de la beauté comme source d'agrément dans les œuvres plastiques et ils définissent « l'idée du beau comme ce qui nous procure du plaisir par les impressions de la vue et de l'ouïe, [... plus encore], à côté de questions comme celles de l'importance respective du talent et de la technique, ceux-ci discernent aussi l'importance de l'illusion dans l'art⁷⁴ ». La mise en évidence de cet aspect ne remet pas en cause le lien à l'idéal et ce sera le fait de l'apport socratique que de préciser que la beauté n'est rien d'absolu. Et c'est, dans l'énergie du questionnement que s'accumulent les indices de la réponse. « Est beau ce qui convient à une fonction déterminée », le plaisir que procure l'œuvre mais aussi et toujours le rapport à l'œuvre, est le fruit d'une synthèse sélective parmi les caractères agréables des choses réelles. L'objet d'art, artificiel, révèle et tient sa propre beauté d'une beauté plus profonde et c'est en cela qu'il a sa pleine pertinence. « S'il veut rendre l'image effective d'un être humain, [l'artiste] doit non seulement reproduire les proportions de ses membres, mais encore faire le portrait de son âme⁷⁵ ». On perçoit alors que si tous ces débats resteront marqués par la question d'un possible idéal du beau, l'approche de Platon n'interroge nullement cette « satisfaction désintéressée » qui sera identifiée par Kant comme un des critères du jugement de goût. Pour Socrate, si la bouche du poète exprime traditionnellement la parole des muses ; il lui incombe d'y revenir, en conscience dirais-je. Le philosophe met à jour la différence entre la simple opinion qui relève d'une certitude de soi et le vrai savoir qui est au final une nouvelle méthode de l'unité, invariable et consonante. La substance de cette unité, celle de l'homme comme celle de son œuvre, réfère au *kalos k'agatos*, comme une mise en forme au sens plein de ce terme. « Le beau, pour Platon est le visage du *bien* et de la *vérité*. Ce sont là trois principes intimement liés : rien ne peut être dit de beau qui ne soit vrai, aucun bien ne peut exister en dehors de la vérité⁷⁶ ». Comme on le voit, l'articulation de ces principes ne concerne pas que l'art. La nouveauté de la pensée socratique, ce en quoi elle ouvre les chemins vers la modernité, réside dans ce questionnement et il choisit l'art pour l'« ancrer ». « Le premier pas de l'art, du savoir effectivement *humain*, qui n'est pas une routine reçue de la tradition (à l'instar des savoir-faire artisanaux), ni un simple semblant de savoir servant de fondement à un comportement stéréotypé, plus ou moins conscient, c'est la découverte du problème, de la question, de la non-clarté, du non-savoir. [...] Sans doute n'est-ce pas par hasard que Platon choisit précisément la question du beau pour illustrer les difficultés que comporte l'entreprise

⁷⁴ Ibid., p.60.

⁷⁵ Ibid., p.60-61.

⁷⁶ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op.cit., p.18.

d'éveiller à la conscience du problème un esprit porté vers la praxis routinière et instinctive⁷⁷ ». Le processus d'identification qui débute est émancipatoire : après la possession divine, c'est à l'égard des règles techniques et formelles de la tradition qu'elle commence à s'opérer pour le créateur.

C'est ce mouvement que Platon qualifie de « se mouvoir soi-même ». L'être humain se meut *de soi même* en ce sens que chacun de ses actes est effectué *en vue de* quelque chose, que notre vie n'est pas une simple subsistance, insensible et indifférente, mais quelque chose que nous réalisons, que nous portons, à quoi nous sommes intérieurement intéressés [...]. La qualité qu'a l'être humain de se mouvoir soi-même a le sens d'un dépassement continu de soi [...] La transcendance comme mouvement primordial de l'âme⁷⁸.

Dans ce mouvement qui pourrait sembler ne relever que de la raison, Socrate identifie pourtant un enthousiasme et une passion qui permettent, ainsi que le décrit Patočka, de nous affranchir des réalités pragmatiques vulgaires. Nous voyons alors que la plupart des repères qui permettront concevoir de l'idée moderne de l'art comme un territoire particulier sont maintenant réunis.

1.3 De la nécessité d'éclairer l'obscurantisme médiéval

C'est mal rendre compte de la société et de l'histoire médiévales que de n'y voir qu'un entre-deux, ténébreux, plutôt qu'un réel lien entre les deux époques rayonnantes que sont l'antiquité grecque et la Renaissance. Porter un jugement si homogène sur une période qui s'étend sur un millénaire aurait dû interroger mais il a fallu attendre l'école des Annales et surtout Georges Duby pour qu'en France, les historiens eux-mêmes s'en avisent. « L'obscurantisme » est le mot communément employé pour qualifier l'esprit de cette période. Dans notre représentation du monde, nos images parlent toutes de cycles : à l'instar de la nature et de la vie, les œuvres de l'homme et du collectif sont vouées à un rythme où la lumière du jour alterne avec les ténèbres de la nuit, les semailles avec les moissons. La société traditionnelle médiévale, fixée dans la stabilité des institutions patrimoniales et religieuses, paraît vouloir bloquer ce mouvement. La personne n'a de place que dans la dépendance à l'institution totale instaurée par la révolution paulinienne : cette église « une, sainte, catholique, apostolique et romaine ». Le destin de l'homme, plus que son statut, est alors, dans l'attente de son salut, d'appartenir au peuple des baptisés, au troupeau de ce berger lointain qui lui envoya l'« agneau mystique » qui promet une gloire pour la fin des temps et qui trône au centre du retable de Van Eyck. Elle adviendra pour celles et ceux qui suivent le bon chemin, qui gardent leur place. Elle est partout située, jamais indépendante ou isolée, et c'est une fête que de parader dans les processions sous la bannière de sa confrérie ou de sa corporation. Les « tailleurs d'ymages » qui sculptèrent les plus merveilleuses des

⁷⁷ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.76-77.

⁷⁸ Ibid., p.96.

pierres tombales gothiques dans le calcaire sombre de Tournai ne nous ont pas laissé leur nom. Pas plus que les lissiers qui tissèrent les plus belles des tapisseries de Flandre et au mieux, c'est celui de leurs commanditaires qui est parvenu jusqu'à nous. « Dans [les sociétés traditionnelles], la pratique de "l'art" fait donc partie des "arts et métiers", formule devenue anachronique mais dont nous saisissons encore bien le sens originel⁷⁹ ». Pourtant, si la stabilité est le principe, l'ordre social patrimonial n'est pas qu'oppression et la place de la femme est bien plus ouverte que l'on aurait pu le penser, ainsi que nous l'a prouvé Georges Duby. C'est à la fin du XII^e siècle que s'ouvre une page qui fera beaucoup écrire ; celle de l'amour courtois. Vers 1186 à Troyes, siège de la cour de Marie de Champagne, fille de la reine de France Aliénor d'Aquitaine, André le Chapelain rédige le *Tractatus amoris*. Depuis son veuvage, la comtesse entretient autour d'elle un aréopage de beaux esprits et c'est à son image qu'est traitée celle de la femme dans cette œuvre. D'autres grandes figures féminines, règnent encore comme cette Mahaut d'Artois (vers 1270-1329) dont on se rappelle un peu moins le brillant mécénat artistique que la place qu'elle prit dans le déclenchement de la Guerre de cent ans qui amena la relecture des règles dynastiques françaises et l'éviction des femmes par la loi salique. On compte souvent les misères du monde médiéval mais c'est sur un siècle entier que règne le sourire des Anges de Reims : au portail de la cathédrale gothique, ils disent l'assurance et la plénitude du XIII^e siècle. Un mouvement est déjà à l'œuvre car la commune médiévale et l'essor de la bourgeoisie qui l'accompagne se constituent à partir du XII^e siècle et se présentent comme une force de rupture ainsi que le relevait Weber. Michel Freitag note qu'elle représente un moment essentiel de la transition au monde moderne. « Il faudrait parler d'un "miracle gothique", puisque celui-ci ne fut guère moins surprenant, tant sur le plan de l'invention et de l'audace architecturales que sur ceux de la pensée théorique et de la création politique⁸⁰ ». Son influence est amplifiée, dès le XIII^e par « divers mouvements religieux radicaux, souvent millénaristes, dans les milieux de la petite bourgeoisie artisanale des communes médiévales, notamment en Italie du Nord, dans les Flandres, en Bohême, en Allemagne, en Angleterre, et la problématique idéologique de ces mouvements annonce déjà de manière très claire celle de la Réforme : d'ailleurs ces mouvements seront fortement réprimés par l'Église et les pouvoirs séculiers dont ils contestent la légitimité⁸¹ ». Pour traduire l'effervescence de ce moment en ce qui concerne notamment ce qui deviendra le premier des beaux arts, l'architecture, on parle de la « floraison gothique ». Le développement premier de ce style est d'abord scaldien ou mosan, il appartient aussi, — comme Brel a su si bien le dire dans « Le plat pays⁸² » — aux terres d'Empire, à la prospérité des terres des États du Nord qui ne sont pas encore des provinces et aux

⁷⁹ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.90.

⁸⁰ Michel Freitag, *Architecture et société*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1992, p.29-30.

⁸¹ Idem.

⁸² Jacques Brel : « Avec de l'Italie qui descendrait l'Escaut, Avec Frida la blonde quand elle devient Margot... »

marchés des communes bourgeoises fières de leurs « libertés ». L'église gothique, maintenant œuvre d'un architecte-bâisseur, a sa place dans une ville médiévale qui élabore une société de synthèse entre l'autonomisation de l'individu et une communauté qui est double puisque particulière et universaliste à la fois. « La synthèse entre l'individualisme et le communautarisme s'exprime aussi dans le style, avec son parti de clarification systématique et d'explication rationnelle du mode de construction de l'espace architectural. La construction et le symbolisme de la cathédrale s'adressent désormais directement à la conscience et aux jugements individuels des croyants (développement d'une idéologie éthique) et non exclusivement à la communauté des fidèles⁸³ ». Ce bâtiment qui, dans sa verticalité, oriente le regard vers une transcendance abstraite, s'ouvre ainsi également, dans le corps de la ville, au monde profane. Villard de Honnecourt est un exemple aussi exceptionnel que peu connu de ce maître d'œuvre, artiste putatif. Si son nom demeure, on sait peu de choses de lui ; il semble être né à Honnecourt-sur-Escaut vers 1230 et il fut moine de l'abbaye cistercienne de Vaucelles près de Cambrai, dont l'église était d'une taille plus imposante que Notre-Dame de Paris. Comme il a beaucoup voyagé en Europe, allant jusqu'en Hongrie, et qu'il en ramené des croquis des cathédrales alors en chantier, on l'a longtemps cru architecte mais on le connaît vraiment pour un recueil de 33 parchemins contenant environ 250 dessins qui est conservé à la Bibliothèque nationale de France⁸⁴. Les croquis présentent, en plus de thèmes architecturaux, les plans de différentes machines qui en font une anticipation des carnets de Vinci. Barnes nous dit que ses inscriptions énigmatiques « said nothing of his occupation and claimed not a single artistic creation or monument of any type⁸⁵ ». On pourrait alors penser qu'il s'agit d'une sorte de contre-exemple mais ce qu'il convient de retenir à mon sens, c'est qu'il y a, dans cette période et dans ces régions, une figure personnalisée qui émerge et porte des créations qui demeureraient jusque là anonymes. C'est à peu près à même époque que Arras devient un centre rayonnant de la poésie musicale⁸⁶. C'est aussi parmi les premières fois que le nom du créateur de telles œuvres est mentionné. Et au-delà de cette identification, c'est à un renouveau théâtral et musical que l'on assiste. *Le Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel est le premier « miracle » dramatique connu. La pièce date des premières années du XIII^e siècle sans que les auteurs s'accordent précisément sur une date. Elle associe la thématique religieuse propre au miracle qui réfère à la vie des saints à celle de la croisade⁸⁷. L'un des

⁸³ Michel Freitag, *Architecture et société*, op. cit., p.31

⁸⁴ B.N.F. MS. Fr. 19093.

⁸⁵ Carl F. Jr Barnes, « Villard de Honnecourt », *Dictionary of Art*, vol.32, 1996, Londres, Macmillan, p.569-571.

⁸⁶ Pour le plaisir d'y penser, je préciserai que la confrérie d'alors est devenue ensuite académie de poésie, qu'elle s'appelle encore de nos jours les Rosati et qu'en sa jeunesse arrageoise, un certain Maximilien de Robespierre s'y illustra.

⁸⁷ L'argument de la pièce de Bodel (1165-1210) est résumé par Mihaela Voicu dans *Présentation et choix de textes sur La littérature française du Moyen Âge X^e-XV^e siècles*, édition numérique disponible sur le site Internet de l'Université de Bucarest à l'adresse suivante : <http://www.unibuc.ro/eBooks/11s/MihaelaVoicu-LaLiterature/JEAN%20BODEL.htm>.

successeurs de Bodel sera le très célèbre Adam de la Halle (1240-1288). Celui que l'on appelle aussi Adam le Bossu est un trouvère⁸⁸, c'est-à-dire que son art se situe à la fois dans la poésie et la musique. Parmi ses œuvres nombreuses, on trouve l'un des premiers textes de théâtre profane : le *Jeu de la feuillée* (v.1276). Arras est alors importante, florissante et peuplée. La ville profane cohabite avec la cité religieuse qui enserme la cathédrale. Le texte raconte les aventures et mésaventures d'Adam, portant donc le nom de l'auteur, entouré de la société arrageoise d'alors. On le dit clerc, ou vêtu en clerc parce qu'il a le projet d'aller étudier à Paris et il prend congé de ses amis. Le religieux et le profane, voire le surnaturel se mélangent alors. Selon le commentateur, le titre indique le moment de l'action, c'est-à-dire quand a lieu l'exposition publique de la statue de Notre Dame sous une feuillée⁸⁹. Ce moment succède immédiatement au carême et l'action se passe « une nuit où les fées sont attendues⁹⁰ ». La figure de la femme, tout comme celle des fées, sont alors décrites comme celles par lesquelles le mélancolique « congé » d'Adam, se transformera en beuverie de taverne. Poursuivant la même veine, c'est entre la Champagne de Guillaume de Machaut (v.1300-1377) et le Cambrésis de Guillaume du Fay (v.1400-1474) que se diffusa *l'Ars Nova*⁹¹ et se lança l'école musicale franco-flamande dont on connaît l'importance. Si, comme leurs prédécesseurs arrageois, ils doivent appartenir à une « confrérie de jongleurs » ou être clercs, comme eux également la paternité de leurs œuvres est authentifiée et leur vaut une reconnaissance personnalisée. Progressivement, cette personnalisation de l'auteur s'étend à d'autres domaines de l'art, encore que, là aussi, les frontières soient poreuses. André Beauneveu, que l'on dit valenciennois (v.1330-v.1410), sera un sculpteur célébré mais aussi un miniaturiste enlumineur qui excellera dans les grisailles du psautier du duc Jean de Berry. On peut d'ailleurs se demander si cette identification tient plus au fait que l'artiste ne soit pas que miniaturiste, tout comme cet autre grand que fut le peintre Roger van der Weyden (1399-1464), ou si c'est l'origine princière de la commandite qui, à partir de cette époque, entraîne les auteurs dans cette reconnaissance car demeurent anonymes à la même époque les Maîtres de Flemmiales, de Moulins ou de Sainte-

« À la suite d'une bataille entre chrétiens et infidèles, seul un "prud'homme" (vieux chevalier) échappe au massacre. Il a une dévotion particulière pour saint Nicolas, dont il garde "l'image" (la statue). Lorsqu'il affirme aux Sarrasins que le saint a la vertu de protéger les trésors qu'on lui a confiés, le roi met « l'image » à l'épreuve et fait savoir que ses richesses seront placées sous sa seule garde. Des voleurs l'apprennent et pillent le trésor, mais le saint leur apparaît et leur ordonne de restituer le butin. Suite au miracle, les païens se convertissent ».

⁸⁸ *Adam le Bossu, trouvère artésien du XIII^e siècle : Le jeu de la feuillée*, publié par Ernest Langlois, Paris, Champion (Classiques français du Moyen Âge, 6) [1911], 2^e éd., 1923 [réimpr.: 1976, 1984], xxii + 82 p.

⁸⁹ Cette feuillée est une logette de feuillage et c'est d'elle que les folies, pavillons des jardins aristocratiques, tirent leur nom. Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, op. cit., p.236.

⁹⁰ Ernest Langlois, op.cit, p.IX.

⁹¹ Philippe de Vitry (1291-1361) est présenté, sans réelle certitude d'ailleurs, comme l'auteur du traité qui porte le nom d'*Ars Nova*. Certains auteurs pensent qu'il serait né à Vitry-en Artois, non loin d'Arras et que certaines de ses œuvres musicales portent la trace arrageoise. *L'Ars Nova*, qui donnera son nom à toute une période ou une école musicale est surtout un traité visant à unifier la notation et à promouvoir l'innovation de la ligne polyphonique. Voir à ce sujet notamment un article de Juan Carlos Asencio Palacios, « Philippe de Vitry : entre la raison et l'érudition », traduit par Dominique Lange, *Goldberg* n°38, Février 2006, p. 18-29.

Gudule, par exemple. La raison pour laquelle le nom de l'immense sculpteur Claus Sluter (1350-1406) est connu ne tient-elle pas aussi au fait que le mécénat de la Chartreuse de Champmol à Dijon qui accueille certaines de ses œuvres revenait au duc de Bourgogne Philippe le Hardi ?

1.4 Ce que l'on appelle faussement le miracle renaissant

Dans son image « classique », au sens le plus fort, la Renaissance est italienne et relève d'un « miracle » provoqué ou accompagné par la résurrection des idées et des connaissances antiques. Notre vision cyclique y trouve satisfaction mais oublie souvent que les graines ont été mises en terre avant l'hiver pour que les plantes puissent émerger au printemps. Dans *Choses vues*, Hugo écrivait « Aucune société n'est irrémédiable, aucun moyen-âge n'est définitif. Si épaisse que soit la nuit, on aperçoit toujours une lumière⁹² ». C'est sa radicalité qui fait que cette appréciation se situe loin de la réalité. À l'époque médiévale, le diable est tellement associé au bon dieu qu'ils sont réunis aux tympanes des cathédrales et ce sont les bibliothèques des monastères, plus encore leurs *scriptorii*, qui conservent, recopient, voire traduisent les textes « diaboliques » de l'antiquité. La Renaissance n'est donc pas seulement rupture et ouverture, son héritage ne saute pas par-dessus la barbarie qui envahit la Rome du Bas Empire et ses conséquences séculaires. Patočka s'appuie sur les travaux de Jacob Burckhardt pour sa présentation de ce qu'il appelle une « conception » de la Renaissance, Burckhardt parlant lui-même à son propos, de civilisation. Pour eux, elle n'est pas, ainsi que l'ont consacré les penseurs du XVIII^e siècle, l'origine du « progrès des arts et des sciences » qui se serait alors poursuivi en droite ligne. Ils y voient plutôt « un nouveau rapport au monde, plus positif et plus direct qu'au Moyen Âge, » et le propre de ce renouveau « ne réside pas dans telle ou telle forme de savoir, mais dans l'*individualisme* qui commence à s'affirmer vers 1300⁹³ », comme je le notais précédemment, tout en considérant que l'on pouvait en voir bien des prémisses dans les créations du siècle précédent. C'est la débâcle du féodalisme qui permet l'émergence des républiques urbaines et du pouvoir personnalisé des condottieri. « La sécularisation et la rationalisation du politique, réalisées à une échelle réduite par les petits états de l'Italie, deviendront le modèle de la praxis dans tous les secteurs de la vie avant d'offrir un exemple d'organisation aux grands ensembles nationaux qui émergent à la suite de la dissolution du *corpus christianorum* qui marque la fin du Moyen Âge⁹⁴ ». En devenant un *uomo singolare*, le créateur devient un *uomo universale* et Alberti, Michel-Ange ou Cellini représentent cet homme qui, comme le

⁹² Victor Hugo, *Actes et paroles*, vol.37, Paris, Albin Michel, 1940, p.426.

⁹³ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.106.

⁹⁴ Idem

dit Burckhardt, « peut tout, qui ose tout et qui ne porte sa mesure qu'en lui-même⁹⁵ ». Avec le *Quattrocento* s'était développée l'identification de l'auteur par la signature mais aussi le commentaire de l'œuvre, non seulement destiné aux « grands » ou aux spécialistes mais aussi aux amateurs qui constituent potentiellement une communauté universelle d'intérêt ou de goût. La résurrection de l'Antiquité, dans cette conception, est bien plus un effet qu'une cause. « C'est une école formelle que l'homme de la Renaissance traverse en s'acheminant vers le dévoilement du monde et de lui-même⁹⁶ ». Patočka note ensuite que Burckhardt y réunit deux conceptions contradictoires qui se sépareront avec la modernité. Pour l'une, il s'agirait d'un individualisme rationaliste préfigurant les Lumières et l'autre relèverait du culte d'une individualité géniale dans une Renaissance « mystique » proche des idées des romantiques d'Iéna et de Berlin. Burckhardt veut montrer que l'essence de la Renaissance réside bien dans l'union de ces tendances qui, « dans leur figure embryonnaire, unifiée, conservent une signification positive, enrichissent, radicalisent, intensifient la *personnalité en tant que totalité*, une personnalité qui n'a pas encore été nivelée par la poursuite exclusive du profit matériel ou par la volonté de puissance, devenue fin en soi⁹⁷ ». Avec cette émergence, c'est le statut du créateur qui évolue et cela à mesure que l'art lui-même se détache de la dimension symbolique médiévale. Si son inspiration personnelle est reconnue, durant la première Renaissance, florentine, l'artiste doit toujours appartenir à une guilde artisanale. Ce n'est qu'avec la deuxième Renaissance, vénitienne, qu'un débat littéraire et philosophique reconnaît le caractère libéral des arts figuratifs et les détache des arts mécaniques destinés à la satisfaction matérielle. « La "spiritualité" de l'art figuratif se trouvait ainsi pour la première fois reconnue en elle-même et pour elle-même⁹⁸ ». De plus, l'individu, tant créateur que spectateur, au centre de la cité des hommes, du monde et de la nature, non plus immergé dans la cité de Dieu, construit le regard qu'il porte. Son outil, qui est aussi un prisme de lecture, est la perspective dont la nature profonde dépasse les seules règles de la géométrie retrouvée.

En inventant la perspective qui unifie l'ensemble de l'espace naturel autour du regard de l'individu, pris désormais comme source fondamentale de l'universalité, la Renaissance traduira par contre le privilège qu'elle va accorder au rapport à la nature dans l'identification de l'homme et de la société, et qui va repousser à l'arrière plan de la conscience effective l'ancienne prééminence du rapport à la transcendance extérieure, faisant surgir du même coup le problème de l'idéalisme, et le déplacement qu'il a opéré en philosophie de l'ontologie à l'épistémologie. [...] C'est alors la nature (l'*Universum*, le macrocosme, mais aussi la campagne proche, ordonnée et humanisée des champs, des arbres, des collines) qui va prendre la place de la transcendance divine en tant que pôle déterminant de l'extériorité et de l'objectivité ontologique face à la société [...précédant] d'un siècle entier l'apparition d'une

⁹⁵ Jacob Burckhardt, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, [1860], trad. Robert Klein, Paris, Livre de poche, 1986, t.2, p.255.

⁹⁶ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.107.

⁹⁷ Ibid., p.117.

⁹⁸ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.97.

démarche scientifique positive consciente d'elle-même et qui fait de l'autonomie et de l'unité du monde naturel le fondement de toute connaissance objective⁹⁹.

Ces lectures situent la Renaissance, non pas en position de rupture révolutionnaire mais de fusion synthétique et de concrétisation explicite de tendances à l'œuvre depuis un certain temps et dans des espaces qui étaient parmi les plus favorisés de l'Europe médiévale. Francastel nous dit aussi que la perspective s'est lentement construite mais, une fois établie, concept et outil à la fois, elle sera au service d'une pensée curieuse qui interroge le monde plutôt que d'être soumise à l'émerveillement et à la peur. Le propos n'est pas seulement de refuser l'idée que tout puisse être et avoir été écrit à jamais par une raison supérieure qui ne peut être traduite que de manière symbolique. Il est suivi par un désir de voir et de comprendre dans lequel l'art a une place prééminente qui ne peut plus être celle qu'il occupait précédemment. L'espace de cette « représentation intuitive », au sens d'un « regard dans ce qui est¹⁰⁰ » et le statut reconnu à l'artiste qui est en train d'émerger, construisent en même temps un lieu pour la spéculation qui va s'émanciper de plus en plus de la religion au profit de ces autres figures de la modernité que sont les philosophes et les scientifiques par exemple. Il est dommage que cette reconnaissance de l'intuition comme une base essentielle de l'entendement du monde par l'être humain, qui met son imagination et son talent au service de la compréhension que suppose la représentation de et par l'art, soit si méconnue de nos jours. Elle faisait encore le lien avec une appréhension esthétique originelle, ontologique. Ce procès de séparation, qui émancipe l'art et construit son concept moderne est donc oublié. Il est aussi intrinsèquement rattaché à celui d'autres champs. C'est en effet, concurrentiellement avec l'émergence du concept de « travail », dans le développement de la « dynamique autonomisée de la production marchande et du monde économique qui lui correspond que s'effectuera progressivement, comme Raymond Williams l'a bien montré, la séparation catégorique de l'art et du *travail productif*, aussi bien que celle de l'art et de *l'engagement normatif purement subjectif* (moral, éthique et politique) du sujet social¹⁰¹ ». Naît alors, et progressivement se développe, ce que Michel Freitag appelle le double paradoxe, philosophique et sociologique, de l'art. S'identifiant d'une manière que je dirais volontiers formelle par rapport aux autres activités productives humaines, il se met en situation de concurrence avec les autres dimensions spéculatives qui émergent en parallèle. Le paradoxe philosophique de l'art tient dans l'orientation systématique, dans la modernité, vers l'expressivité subjective. C'est comme s'il oubliait progressivement l'unité du sujet et de l'objet mais cela se fait « à mesure que l'art doit abandonner à la science et au travail productif aussi bien la prétention à la connaissance du monde objectif que la

⁹⁹ Michel Freitag, *Architecture et société*, op. cit., p.35-38.

¹⁰⁰ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.120.

¹⁰¹ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.77-78.

réalisation pratique du sujet dans le monde¹⁰² ». Le paradoxe sociologique de l'art réside lui dans le fait que, prônant *in fine* le rétablissement d'un rapport synthétique avec le monde par la force créative de la subjectivité, il construit une pratique sociale séparée « dont la référence idéalisée ne servira finalement que "d'idéologie compensatoire" à la mécanisation effective de la vie et à l'atomisation de l'activité humaine¹⁰³ ». Le paradoxe philosophique s'exacerbera à mesure que s'institueront les règles de la pratique scientifique. La « recherche de la vérité objective » qui les dirige récuse en effet les formes synthétiques de l'expérience concrète au profit d'une abstraction formaliste réduisant l'objectivité du monde aux constantes et aux lois isolées du concret par l'expérience scientifique. Quant au paradoxe sociologique, il s'exacerbera dans la « récupération économique », négatrice de l'esprit même de cette pratique séparée, de l'art en tant que marchandise.

Les mots paraissent presque insuffisants pour rendre compte de l'évolution à l'œuvre durant la Renaissance italienne. Comme on l'a vu, ses héritages doivent être reconnus et elle se poursuivra ensuite dans la modernité : c'est donc un moment de cristallisation qui me semble particulièrement difficile à représenter. Pour cela, je ferais la proposition de considérer une image qui rendrait compte d'une société traditionnelle entièrement « fondée sur la division ontologique du monde empirique de l'expérience sensible et du monde transcendantal de la divinité¹⁰⁴ » qui s'effacerait progressivement pour laisser place à une autre dont les contours et les détails se préciseraient de plus en plus. Cette nouvelle image est celle de l'individu qui se construit lui-même à mesure que se précise sa figure et « tout peut se résumer, d'un certain point de vue, dans la reconnaissance idéologique et pratique de l'autonomie de sa volonté et donc de sa liberté et de sa responsabilité, non seulement à l'égard de son destin ultime comme dans la problématique chrétienne du salut, mais dans toutes les formes de participation à la vie sociale, politique, économique et culturelle¹⁰⁵ ». Cette figure émerge à la manière de ces sculptures égyptiennes dont nous parlions avec Michel Freitag et qui paraissent s'extraire peu à peu du bloc de pierre dans lequel elles semblaient prises. C'est aussi le cas des statues des façades des cathédrales dont, comme le disaient Faure et aussi Panofski, les bas-reliefs romans semblent gonfler progressivement à la manière d'un enfantement qui produira la niche gothique pour abriter une figure, tout à la fois autonome dans sa forme et solidaire vis-à-vis de l'ensemble architectural. C'est également cette idée de l'émergence qui préside à la composition des « Esclaves » de Michel-Ange dont l'expression « *non finito* » ne me paraît pas totalement rendre compte. Elle a été conçue pour dire la forme qui enferme les pieds du personnage dans un bloc qui semble encore tel qu'au moment de son

¹⁰² Ibid., p. 79.

¹⁰³ Ibid., p. 80.

¹⁰⁴ Ibid., p. 82.

¹⁰⁵ Ibid., p. 83.

extraction. Mais cet inachèvement volontaire a un autre sens. La forme exprime avant tout une émergence et cette représentation — tout autant que de la virtuosité de la main qui la crée et sa volonté d'émancipation vis-à-vis des canons traditionnels — nous fait comprendre que l'être qui se matérialise sous nos yeux, dont la précision anatomique et la force énergétique sont tangibles, est lié directement à la nature à laquelle a été arraché le bloc duquel il jaillit. Ce qui se manifeste également depuis l'époque gothique, tant dans la sculpture que dans la peinture, c'est le réalisme de plus en plus marqué des figures, des corps et des attitudes. Les êtres ne sont plus les symboles presque abstraits de l'homme et de la femme mais des êtres précis. La Vierge à l'enfant devient vraiment une mère allaitante, celle qui se tient au pied de la croix dans la traditionnelle thématique du *Stabat mater* devient une mère qui ne peut retenir ses larmes devant la douleur de son fils. C'est donc cette évolution qui se cristallise dans l'esprit des créations plastiques de la Renaissance et une pareille émancipation pouvait déjà se constater à l'époque antique. On en prendra pour preuve le réalisme qui saisit les figures du pharaon au moment précis où Akhenaton installe l'idée même du monothéisme et s'affranchit des traditions religieuses. Mais il serait faux de penser que c'est l'exemple antique qui influence l'évolution renaissante à la manière de retrouvailles libératrices. On pourrait peut-être dire à plus juste raison qu'à causes semblables, conséquences comparables.

Mais « la figure revalorisée et directement transcendantalisée de la subjectivité individuelle va immédiatement se rediviser entre, d'un côté, "l'individu" compris dans son universalité et la "personne", appréhendée dans sa singularité intérieure et l'unicité existentielle de sa sensibilité¹⁰⁶ ». L'expérience du monde et d'autrui ne relève plus d'un universel normatif mais de la relation permanente à une infinie variété de normes concrètes et de formes particulières. C'est la distance entre cette expérience directe et sensible du réel et l'idée de cet autre monde synthétique, virtuellement commun à toutes les expériences humaines, qui va unir et confronter à la fois les concepts artistique et scientifique tels qu'ils vont s'élaborer dans la modernité. On assiste donc à la fondation du statut de l'art tel qu'on le connaît et à la mise en place des dimensions de sa compréhension qui vont emporter dans ce prisme de lecture des œuvres qui lui étaient antérieures. Il s'agit maintenant d'un domaine autonomisé de l'expérience et de l'action humaine, origine et conséquence à la fois d'une rupture. C'est une rupture qui va traverser la « culture commune en tant qu'elle comportait l'union immédiate

¹⁰⁶ Ibid., p.84. Et on peut noter aussi qu'il y a un autre aspect de ce mouvement général dont les sources sont lisibles depuis l'essor gothique au Moyen-Âge : c'est la *personnalisation* de l'intériorité subjective, qui se manifeste dans l'expressivité des personnages représentés, ce que Élie Faure relève très bien. Dans les arts représentatifs comme dans la poésie (et plus tard dans le roman, avec Don Quichotte), on assiste à une reconnaissance de l'émotion et à un effort de plus en plus précis pour l'exprimer dans l'œuvre elle-même. Dans la société, les gens, notamment les élites, essaient de contrôler leurs émotions et d'en raffiner l'expression, plutôt que de se laisser passivement emporter par elles comme par une force étrangère – comme dans la violence et la fureur. On a parlé d'affinement des mœurs à l'exemple de l'esprit courtois.

de l'expérience esthétique et des finalités pratico-cognitives de l'action et de la communication symbolique¹⁰⁷ ». La place est donc faite aussi bien à l'artiste qu'à l'amateur et « la perception de la forme devient réflexive, sous le mode d'une appréhension objective du *style*, et la capacité subjective de cette appréhension se réfléchit elle-même dans le sujet, en tant que *goût* »¹⁰⁸. Il appartient ainsi à l'individu de faire la synthèse subjective de sa sensibilité et de son entendement du monde. La forme sensible qui est le fruit de « l'expression esthétique – disons désormais artistique – est donc animée par l'exigence ou la tension intérieure d'avoir à traduire extérieurement dans l'universel une expérience qui demeure néanmoins toujours irréductiblement personnelle¹⁰⁹ ». La question du « beau » est ainsi posée à deux niveaux de structure — objective et subjective — de la forme créée dans et par la subjectivité du créateur. Face à la reconstruction, sous l'angle de la raison, de l'expérience cognitive et normative, l'espace de l'art ne doit pas être conçu comme une jachère à conquérir mais bien plutôt comme une expression synthétique essentielle de la dialectique à l'œuvre si l'on considère les rapports sujet-objet et individu-société. C'est ainsi que se construit la nouvelle structuration de l'univers symbolique propre à la modernité partagée entre culture et idéologie. C'est la séparation de la culture et de l'idéologie qui est ainsi établie. Le centre de gravité de la première devient privé alors que la seconde, abstraite et universaliste, absorbe l'essence de la représentation du rapport de l'individu à la société. Ainsi, la légitimation transcendantale de la société, incarnée conceptuellement, repose sur la raison. De ce fait, « la visée sociale de l'art *n'est plus de représenter l'unité de la totalité objective et extérieure qu'est la société, mais au contraire de représenter l'unité intérieure de l'expérience de soi et du monde qui habite la personne, et d'élever cette expérience personnelle au niveau de l'universel. L'art s'oriente donc vers l'expression de l'universel subjectif, face au déploiement politique, idéologique et économique de l'universel objectif*¹¹⁰ ». Ainsi (re)défini, l'art s'émancipe d'une culture qui, concrète elle aussi, oppose son « particulier » à l'universel qui est en train de se construire et la place est faite pour que puisse émerger tout à la fois l'idée d'une « haute culture » et celle des « beaux arts ». Ce sont elles qui permettent de faire accéder le concept à une dimension proprement universelle permettant de considérer l'art d'un point de vue supranational et suprahistorique. Il faut tenter de se départir pourtant de la connaissance historique que l'on a des époques qui la suivent pour comprendre pleinement la Renaissance et cet individu dont elle ébauche la forme à l'image des *bozzetti* conservés aux Offices à Florence. L'homme de la Renaissance se figure progressivement en tant qu'individu, dans toute l'acception universelle de ce que j'appellerais son « ordinaire » à mesure que s'établit l'idée qu'il puisse créer « l'extraordinaire » par l'art. On est alors libre d'y voir une aspiration spirituelle

¹⁰⁷ Ibid., p.86.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Ibid., p.92.

¹¹⁰ Ibid., p.94.

fondatrice, articulée sur l'espoir d'un sens à construire et non plus donné. L'homme de la Renaissance assume donc, encore et d'une manière renouvelée, un besoin de synthèse. « La spiritualité, faisant contrepoids à la faculté de distanciation rationnelle, empêche de monde de sombrer dans le chaos ou dans un mécanisme amorphe. [...] À l'idée de la tâche, jamais achevée, de la compréhension analytique des choses, fait pendant la conception d'une création souveraine, motivée de l'intérieur, par un réel idéal sous lequel toute donnée empirique se résorbe¹¹¹ ».

1.5 Entre religion et politique, réforme et baroque, contraire et complémentarité

Cet homme qui trouve dans la conscience de son incertitude sur le monde, la certitude de son « être », il la vit aussi dans la « fureur » comme le disait Giordano Bruno (1548-1600). L'artiste qui s'émancipe des guildes et autres confréries est aussi un « hérétique » à sa façon. Sa place est marginale dans la société italienne des grands mécènes princiers qui trouvent dans Machiavel les leçons pour l'exercice de leur pouvoir. S'il est animé par une énergie créatrice qui incite à voir en lui le signe du divin, il demeure par ailleurs le plus souvent un « bambocheur » à l'image de Michel-Ange. C'est d'ailleurs lui qui représente au plafond de la Sixtine, sur la commande pontificale, un homme qui vient au monde en quittant la main de Dieu. Comme on l'a vu plus haut, les voyages et les contacts entre les régions d'Europe, de même que les influences, ont toujours été plus importants qu'on peut souvent le penser. Même s'il est un « différent » ou un barbare, le voisin est un autre, un autre nous-même, que seule la culture éloigne de nous. Pourtant, en allant à la conquête de terres inconnues, l'Européen n'a pas seulement vu son empire s'agrandir, c'est le monde lui-même qui change. Sur les nouvelles terres, ce sont des « naturels » que l'on trouve et la question posée par leur existence s'inscrit dans une réflexion humaniste bien moins homogène qu'on voudrait le penser. Elle interroge leur humanité même, avant de savoir s'ils appartiennent ou non au peuple de Dieu et la raison profonde qui constitue la toile de fond de la « Controverse de Valladolid » qui oppose Las Casas à Sepulveda en 1550, c'est bien leur liberté, corollaire « individuel » de leur humanité. Un autre type de circulation se développe également à cette époque via l'imprimerie. Il concerne bien sûr le livre auquel on pense immédiatement, mais aussi l'estampe qui aura un rôle essentiel dans la diffusion des images. Éléments de propagande religieuse ou politique le plus souvent, les gravures permettent aussi de simplement porter l'image des œuvres créées ailleurs. Elles constituent les embryons de ce que l'on pourrait appeler un marché de l'art de par le fait qu'elles sont physiquement, matériellement et financièrement plus accessibles que les œuvres originales vers lesquelles, il faut le plus souvent se déplacer si on veut

¹¹¹ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.121.

pouvoir en jouir. Elles sont comme un catalogue qui diffuse des produits qui ne tarderont pas à devenir objets d'un commerce touchant un public élargi. Tout cela converge pour s'associer à un mouvement auquel on a souvent donné trop de poids, celui du tropisme romain, chrétien bien sûr mais surtout antique. Les influences entre le Nord et le Sud, les Pays-Bas et l'Italie qui sont les repères les plus florissants de cette époque, sont réciproques et le caravagisme constitue l'un de ses plus beaux exemples. Comme le remarque Michel Freitag, les cités du Nord de l'Europe rivalisent avec celles de l'Italie du Nord mais leur structure est toute autre, bien qu'elles soient les unes et les autres, situées sur des terres d'Empire. Les cités flamandes et les grandes villes portuaires du nord, même si elles développent leurs activités commerciales et bancaires notamment, demeurent à l'image de la commune bourgeoise médiévale, dans une orientation communautaire et démocratique. Leur richesse s'accroît et la bourgeoisie construit une élite de plus en plus forte qui mobilise les rênes du pouvoir. Les cités italiennes, au contraire, sont des cités-états patriciennes, à tendance individualiste et hiérarchique. Si le pouvoir des familles aristocratiques qui les gouvernent n'est pas toujours très vieux, il est pourtant de nature princière au sens machiavélien de sa construction et de son exercice. La protection des arts constitue un de ses attributs et les œuvres qu'il finance servent sa grandeur. Le mécénat n'est pas moins indispensable pour l'artiste du Nord que pour celui du Sud. L'indépendance de leur statut ne leur donne pas pour autant les moyens d'une liberté totale et ils demeurent des clients au sens romain du terme. Les commandes religieuses restent une source essentielle mais elle évolue. D'une part, elles se tarissent dans les zones où l'humanisme de Érasme (v.1469-1536), par exemple, et ensuite les ouvrages des penseurs de la Réforme, prônent un retour vers les Écritures. Ils bâtissent un rapport au divin qui devient de plus en plus personnel, réfutent le spectaculaire des symboles, prohibent même les images comme dans la plupart des religions monothéistes. Ils situent la foi dans une dimension idéelle qui récusé le besoin d'une quelconque traduction, y compris artistique : *Soli Deo, sola fides, sola scriptura*, selon la formule de Luther. L'Église catholique, de son côté, professe à la suite du concile de Trente (1545), une contre-réforme confirmant les trois dogmes traditionnels : la trinité, l'incarnation et la rédemption. Parmi ces mystères indémontrables, l'incarnation est celui qui a la force probante la plus grande puisque le verbe s'est fait chair et Dieu s'est fait homme pour le démontrer. Il s'agit d'une réappropriation par le fait du mystère le moins hypothétique pour les croyants et il sera le plus influent sur l'esthétique issue de la contre-réforme. Le *moto* en est la formule *hic et nunc* qui légitime la transsubstantiation, donne tout le poids sacramentel du ministère et induit ce que j'appellerais un « vitalisme » dans la représentation. L'espace de l'église, en tant que bâtiment, se transforme avec le baroque en scène d'un théâtre total où la simulation devient vérité par la grâce mais aussi l'œuvre de l'artiste. Celle-ci est message divin, tant par son caractère exceptionnel que par l'inspiration directe dont elle est porteuse. Pourtant, cet art, s'il est toujours religieux au sens le plus fort, n'est plus

symbolique. Selon la définition qu'en propose Lacan : « le baroque, c'est la régulation de l'âme par la scopie corporelle¹¹² » qui est ce qui apparaît, ce qui devient visible par la mise en scène, par l'œuvre, enfin par l'art. Cela détermine la subjectivité baroque dans laquelle il n'y a pas d'opposition entre le paraître et l'être et on peut alors se demander si l'œuvre d'art ne devient pas proprement liturgique et, par là, résistante au procès de sécularisation lui-même. Ce qui est alors à l'œuvre tient au fait que la matière semble être elle-même et directement mouvement et lumière et cette animation transforme complètement la relation sensible à l'œuvre, tout comme au réel et cela s'inscrit dans un procès général. « À la coupure épistémologique qu'opère la science en répudiant le sens commun traditionnel répond donc une coupure technique et esthétique dans laquelle l'art, comme objet de contemplation et d'admiration, se détache de l'intelligence commune des formes, qui restait enracinée dans un savoir-faire populaire, qui procédait d'une maîtrise autonome, artisanale¹¹³ ». Même si le mouvement de la contre-réforme est celui de l'église en tant qu'institution, la religion s'inscrit, y compris le catholicisme, dans la personnalisation du rapport à Dieu et dans la privatisation de la pratique¹¹⁴. Un autre type de privatisation intervient aussi dans le fait que la confusion grossit entre les princes de l'Église et ceux du siècle : appartenant aux mêmes familles, ils ont les mêmes habitudes et les mêmes goûts que leurs frères ou cousins laïcs. L'espace religieux, ou celui de leur règne, ne se limite plus à l'église puisque les palais épiscopaux et abbaciaux portent la même magnificence que leurs homologues séculiers, offrant aussi une place aux œuvres des artistes les plus en vogue. Il serait pourtant faux de résumer le mécénat européen de cette époque à la seule aristocratie, aux tenants du pouvoir politique et religieux. Dans les provinces du Nord, les notables sont aussi ceux qui tiennent fermement les rênes du pouvoir économique. Même catholiques, leurs pratiques sont assez conformes à celle que Weber décrit dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Et quand ils sont protestants, ces notables ont néanmoins besoin de rendre visibles certains des attributs de leurs mérites : ce sont donc les sociétés municipales qui passent commande de portraits de groupe¹¹⁵. Si marqué qu'il soit par la vertu d'épargne, leur intérieur présente des œuvres qui le rendent plus agréable et expriment avec fidélité l'image de ces propriétaires dont la réussite est la preuve de leur bonne conduite. Nul doute qu'ils ne négligent pas non plus la valeur patrimoniale de l'œuvre puisque, dans ces régions plus qu'ailleurs, l'art est déjà un marché. Les artistes eux-mêmes, du moins les plus grands, deviennent des patriciens et j'en veux pour preuve la figure, qui nous semble presque paradoxale maintenant, d'un Rubens. Outre un collectionneur avisé, il sera un ambassadeur au sens plein du terme

¹¹² Jacques Lacan, *Encore, Séminaire 20*, Paris, Seuil, 1975, p.105.

¹¹³ Michel Freitag, *Architecture et société*, op. cit., p.45.

¹¹⁴ C'est ce qu'attestent notamment les « Imitations de la vie du Christ » qui prolifèrent à cette époque dans le monde catholique de la contre-réforme et qu'on peut associer au culte du Christ-roi dont l'humanité contraste désormais avec la figure tout impériale du *Pantocrator* byzantin.

¹¹⁵ Comme pour la « Ronde de nuit » de Rembrandt (1642), par exemple.

et un négociateur politique. Notables, ils le sont mais leur richesse et leur réputation, comme celles de Rembrandt par exemple, demeurent instables. C'est en cela qu'ils se distinguent de la figure générale d'une bourgeoisie, éprise à la fois de risque entrepreneurial et de considération sociale, qui va contribuer à l'établissement de l'État moderne dans une alliance objective avec le nouveau pouvoir monarchique en train de se structurer, notamment en France.

1.6 Les connivences de l'institution de l'État et du classicisme

Si, de la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, du point de vue artistique, le lien à Rome demeure référentiel et si ses artistes sont célébrés dans tous les domaines et partout, il en va tout autrement au niveau politique. Rome, c'est la puissance pontificale qui est loin de n'être que spirituelle. Les luttes de Charles Quint et de François I^{er} pour la couronne impériale, les guerres d'Italie de celui-ci et de celui-là, les alliances improbables de l'Espagne et de l'Angleterre avec l'un ou l'autre, les démêlés matrimoniaux d'Henry VIII, associés au morcellement de la « botte » entre les mains de différentes familles princières sont la toile de fond de l'époque. Ce sont de multiples émancipations qui vont rapidement transformer la figure politique de ce monde et qui, associées à celles du religieux, vont constituer les soubassements de la modernité. C'est en 1539, que François I^{er}, roi de France, signe l'édit de Villers-Cotterêts qui fait du français la langue officielle de l'administration en lieu et place du latin et oblige les prêtres à enregistrer les naissances dans un registre qui deviendra l'état civil¹¹⁶. La manifestation est double, elle appartient d'une part au gallicanisme qui entérine et fonde à la fois la culture française, elle exprime aussi un pouvoir qui s'impose à et sur tout un territoire. Le XVII^e siècle verra la constitution des premiers États-Nations dont la France et le Royaume-Uni sont les archétypes bien qu'ils soient assez différents. En France, le pouvoir royal construit l'État avant que la nation elle-même soit fermement établie. Alors qu'outre-Manche, la question est différente puisque, dès cette époque on peut parler de nations (anglaise, galloise et irlandaise bien que la relation soit plus « coloniale ») identifiées et associées par et dans le pouvoir royal, avec lesquelles il doit composer. En France, il est commun de railler l'outrecuidance du Roi-Soleil à qui l'on aurait fait prononcer, en 1655 : « L'État, c'est moi ! » mais, si la formule est apocryphe, son sens profond émerge quand on considère celle qu'il prononce vraiment en 1715, sur son lit de mort : « Je m'en vais, mais l'État

¹¹⁶ Cela signifie déjà que, juridiquement et symboliquement, l'individu appartient désormais à l'État, comme sujet et comme citoyen, et non plus seulement à la famille, à la communauté patrimoniale ou locale, ou à son statut social. C'est vis-à-vis de l'État qu'il voudra affirmer sa liberté, et non dans et par son appartenance sociale particulière. Et on peut relever en passant, comme le fait Michel Freitag, que ce nouveau lien direct avec l'État pourrait être mis en parallèle, *mutatis mutandis*, avec le recensement que les romains imposaient aux sujets de l'Empire, dont l'un coïncida avec la naissance du Christ et donc du christianisme.

demeurera toujours ». C'est contre la noblesse française, héritière de la tradition féodale et frondeuse, qu'il construit Versailles. Éloigné des intrigues parisiennes, il est suffisamment vaste pour en faire un hôtel apte à loger tout son entourage, un théâtre pour ses mises en scènes, un bureau pour les services de son administration. Il est le grand ordonnateur de tout cela et incarne l'unité d'un pouvoir légitimé par « la grâce de Dieu ». Le pouvoir n'est plus en Dieu mais délégué par lui sur terre et il a besoin du symbole, ce dont le monarque a totale conscience. L'architecture même de Versailles est symbolique : les routes qui viennent de toutes les directions de France se rejoignent sur l'esplanade du château et son plan, d'une cour à une autre, converge sur la chambre du roi. Il concentre en sa personne la substance du pouvoir, de la nation et, comme ce soleil dont il a choisi l'attribut, il rayonne en retour. Dans ce cadre, c'est au futile que Louis XIV occupe la noblesse, encore qu'il lui laisse l'honneur du sabre et la pompe du goupillon. Pour le sérieux, c'est-à-dire les administrations qui se structurent, le droit qui évolue, l'économie qui se développe, il s'entoure de bourgeois qui y veillent sous son strict contrôle. Depuis l'époque médiévale, les bourgeoisies urbaines ont développés leurs intérêts particuliers qui exigeaient une rationalisation et une universalisation du droit. « Elles cherchèrent donc dans la royauté le pouvoir capable de réaliser une telle unification juridique par-dessus les autorités locales, ce qui allait nécessairement de pair avec la consolidation d'une souveraineté territoriale uniformisée, seule en mesure d'abolir ou d'unifier l'ensemble des statuts et privilèges constitutifs de la société patrimoniale traditionnelle. La royauté fut donc pour la bourgeoisie un allié potentiel, en tant qu'elle représentait l'unification réelle du *pouvoir*¹¹⁷ ». La bourgeoisie devient ainsi une force politique et il ne lui restera plus « qu'à prendre la place du roi au nom du "peuple" pour compléter son révolutionnement de l'ordre social¹¹⁸ ». Alors, cela ne se fera plus au nom de Dieu mais de la Raison.

Le monarque, dont on sait par ailleurs qu'il était véritablement curieux des arts, avait donc besoin des artistes pour construire son décor symbolique, de leur talent pour inonder le monde de son rayonnement. On retient surtout les titres et les charges qu'il créait et distribuait à foison pour qu'il y ait honneur, par exemple, à être peintre, jardinier ou architecte du roi mais qu'il y ait aussi honneur à ce que ces places soient occupées par des Lebrun, Le Nôtre ou autres Mansart. On oublie trop qu'il se mêlait en fait peu d'ondoyer lui-même les créateurs mais a poursuivi et systématisé l'initiative de Richelieu qui créait l'Académie Française en 1634. C'est aux artistes eux-mêmes qu'appartient la charge de choisir qui est digne d'entrer dans des académies où l'on est confrère sous la protection du roi. Une fois de plus, l'exemple venait d'Italie et c'est l'*Accademia del disegno* qui avait été fondée par Vasari à Florence. Ce qui distinguait cette académie de la corporation de saint-Luc qui la précédait

¹¹⁷ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.305.

¹¹⁸ Ibid., p.306.

tenait surtout à l'enseignement qu'on y dispensait. À Paris, c'était la confrérie des maîtres peintres et sculpteurs qui régnait depuis le XIV^e siècle. En son sein, se cotoyaient aussi bien des artistes que ce que l'on appellerait maintenant des professionnels du bâtiment. Elle tenait à ses privilèges garantis notamment par les formes de l'apprentissage, suivi du compagnonnage pouvant ouvrir, via la réalisation d'un chef-d'œuvre, sur la maîtrise. Cette formation, au sens le plus étroit de ce terme, amenait l'impétrant à rester au moins neuf ans au service du maître d'atelier avant d'accéder à un statut qui demeure celui de l'artisan. Toutes ces raisons associées, amènent une petite compagnie d'artistes réunie sous l'autorité de Le Brun à proposer les statuts d'une académie en 1648. On y apprendra le dessin, l'anatomie, la perspective et la géométrie. Tout comme en Italie quelques années auparavant, ce qui est à l'œuvre relève de ce long débat qui aboutit à la reconnaissance des arts libéraux et des arts représentatifs dans leur émancipation par rapport aux arts mécaniques. On assiste ainsi à la rupture entre le statut d'artisan et celui d'artiste, le premier étant garanti par l'institution corporative et le second par l'institution académique. Dès 1666 est créée l'Académie de France à Rome, d'abord installée sur le Corso avant de rejoindre la Villa Médicis qui l'abrite encore. Elle permet aux artistes lauréats de se former pendant quatre ans au plus près des œuvres et des références italiennes et antiques. Par rebond, ce séjour fournit aussi les collections royales de nombreuses et fameuses copies d'antiques. Mais ces échanges n'étaient pas à sens unique ainsi que le montrèrent amplement les travaux du colloque « Piranèse et les Français¹¹⁹ » et, en retour, le modèle de fonctionnement académique « à la française » s'imposa très vite pour la réforme de celui de l'académie pontificale¹²⁰. En 1667 avaient été instaurées les conférences mensuelles de commentaire d'une œuvre et elles furent rapidement enregistrées par un secrétaire : c'est André Félibien¹²¹, historiographe du roi, qui aura cette charge. On a tendance à accorder à Diderot, l'honneur d'être le premier critique moderne d'art en France mais Félibien pourrait lui ravir ce titre. Et, au-delà de leurs personnes, si éminentes soient-elles, c'est bien à la continuation d'un accomplissement social et institutionnel que l'on assiste. « Pour distinguer la corporation des artisans des véritables peintres, sculpteurs et même plus tard architectes, il fallait qu'un discours théorique soit tenu, car c'est la théorie qui doit séparer simples ouvriers et artistes protégés par le pouvoir royal. Les académiciens devaient donc tenir des discours devant

¹¹⁹ Georges Brunel, (dir.), *Piranèse et les Français : Colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976*, Rome, Ed. dell'Elefante, 1978.

¹²⁰ Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel, « Au cœur de la connaissance de l'art et des artistes de l'Ancien régime : les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, conférence présentée à la séance du 27 octobre 2004 », source : <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/travaux/Comm.%202004/lichtenstein>.

¹²¹ André Félibien (1619-1695), après des études de lettres à Paris, devient secrétaire d'ambassade à Rome où il rencontre Nicolas Poussin. Il a laissé de nombreux travaux dont *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 795 p.

l'Assemblée¹²² ». Une codification « à la française » se construit alors immédiatement et elle sera le cadre de définition du classicisme. Dans la suite des théoriciens italiens et pour affirmer le caractère libéral de l'art, elle fait de la peinture un équivalent de la poésie en reprenant la formule d'Horace ; *Ut pictura poesis*. Il s'agit bien entendu d'un renversement mais l'énergie demeure et elle met l'idée au premier rang et c'est la raison de la prééminence du dessin dans la théorie classique qui influencera encore le jugement de Kant par exemple. Pour le sujet et la composition, ses principes sont l'imitation de la nature, la fidélité aux thèmes traditionnels bibliques ou antiques et le respect des règles de « l'expression » — correspondant, selon Lebrun, à chaque sentiment humain —, celui de la convenance dans la perspective d'apporter « instruction » et « délectation ». À cette construction théorique correspond aussi une classification des genres au sommet de laquelle se trouve le « grand genre » que l'on appellera bientôt la peinture d'histoire et cet ensemble sera tout de suite objet de débats. Le premier opposera les tenants du dessin, cher à Poussin et ses émules dont Félibien, aux « broyeurs » qui, à l'instar de Rubens et de l'école flamande, revendiquaient la puissance de la couleur. Ce n'est pas qu'une querelle d'écoles, au sens pratique ou technique, elle s'articule sur un débat philosophique. Le primat de la ligne sur la couleur, c'est celui de l'essence sur la substance, de l'intellect sur l'émotion, en cohérence avec la pensée de Descartes. Mais Roger de Piles¹²³, en la comparant à l'architecture et la sculpture, et donc en accentuant sa spécificité, interroge l'essence de la peinture. Pour lui, elle est portée par la couleur car c'est elle qui nous plaît ou nous bouleverse dans le tableau avant même que nous en ayons perçu le discours. On a donc construit, dans la production des œuvres même, et théorisé, dans la réflexion sur celles-ci, les pôles de ce que j'appellerais la question artistique. On voit d'abord que, pour les artistes mais aussi pour les commentateurs, l'art devient un sujet en soi. On constate ensuite que, si la dimension technique est importante, dans le commentaire, elle devient la résultante d'une autre réflexion sur le rôle et l'effet de l'art : ce sera un enjeu majeur du débat philosophique qui va suivre. En 1673, le Salon de peinture est créé. L'exposition devient progressivement une institution largement fréquentée par le public. Mais cette ouverture aux visiteurs ne concerne pas les œuvres présentées et c'est cette institution qui refusera plus tard les œuvres des impressionnistes. C'est que l'autonomisation de l'art français est passée par le biais du politique et aboutit à une centralisation absolue comme tout ce qui concerne l'État à cette époque¹²⁴. Les arts font sa gloire et tous, ou presque, auront leur académie, la danse en 1661, la musique en 1669, l'architecture en 1671. Les missions de celles-ci évolueront mais les germes de ces mutations étaient présents dès l'origine. Servir l'art du présent et former les artistes deviendra progressivement

¹²² Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.102.

¹²³ Qui publie en 1673 *Dialogue sur le coloris*. (Paris, Nicolas Langlois, 80 p.).

¹²⁴ Et plus tard également, ainsi que l'analyse Jeanne Laurent dans *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, Saint-Étienne, CIEREC, 1982.

secondaire, notamment à mesure que l'indépendance de l'artiste se confirmera et que l'enseignement des beaux-arts se structurera. Réfléchir, commenter, critiquer la création contemporaine leur échappera progressivement aussi, du fait de l'organisation du marché de l'art et de la critique associée à la constitution des institutions muséales. Mais c'est aussi et surtout à la cristallisation de leur mission arbitrale que l'on assiste et ces académies font le plus souvent le choix d'entériner, voire de consacrer, les réputations les mieux établies. Cette confirmation réciproque de la suprématie de l'œuvre et de l'institution qui la consacre, amène ces organismes au statut de temples civils du génie national, travaillant ainsi à l'enracinement de deux concepts modernes ; l'art et la nation. « Ce procès historique à caractère dialectique a aussi un effet déterminant sur le mode spécifiquement moderne de constitution de l'identité collective, qui prendra la forme nouvelle de la *nation* d'essence politique. [...] La multiplicité indéfinie [des] modalités culturelles d'appartenance sociale et d'identification communautaire va faire place à un mode univoque d'identité collective, coïncidant au moins virtuellement ou idéalement avec l'appartenance citoyenne à l'identité nationale et avec la revendication de participation politique à la constitution et à l'exercice du pouvoir d'État¹²⁵ ». Il va sans dire que, sur le terrain des arts, ce pouvoir incline ses institutions vers ce qu'il est maintenant commun de nommer l'académisme. Et c'est à l'égard de celui-ci que s'affirmera ou s'affichera plus tard la rupture de l'art moderne.

1.7 Une lecture « archéologique » des Lumières sur la base de l'Encyclopédie

La Renaissance reste donc comme une période de synthèse et de cristallisation dans la représentation que la société occidentale se fait de son évolution. Elle se la figure comme une étape essentielle dans la progression qualitative unissant au final, sur la longue période, l'Antiquité grecque à la modernité en train de se construire dans le XVIII^e siècle qui me retient maintenant. Du point de vue des idées, et même si la proposition est un peu réductrice évidemment, il est possible d'identifier des foyers de développement dans certaines contrées. Comme le reconnaissent les auteurs de l'Encyclopédie : « Nous ferions insulte si [...] nous ne reconnaissons point ce que nous devons à l'Italie, c'est d'elle que nous avons reçu les Sciences, qui depuis ont fructifié si abondamment dans toute l'Europe ; c'est à elle surtout que nous devons les Beaux-Arts et le bon goût, dont elle nous a fourni un grand nombre de modèles inimitables¹²⁶ ». Pourtant, après la fulgurance italienne, l'éclairage

¹²⁵ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.307.

¹²⁶ Denis Diderot, et Jean d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 1 [A-Azyme], Paris, chez Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1751, p.XXII.

de la Renaissance se diffuse et son pôle est principalement français, même s'il serait simplificateur de dire que les Lumières sont françaises et malgré l'entreprise de Diderot et d'Alembert en ce sens. C'est sous la férule de la monarchie absolue que l'État et la nation se construisent mais aussi en connivence avec les talents de l'époque. Cette édification reposait même sur eux ; que ce soit ceux que l'on appela ensuite les grands serviteurs de l'État ; tels Colbert, les inventeurs et les manufacturiers ; tels Oberkampf et ses indiennes, ou les artistes ; si nombreux qu'il est difficile de choisir l'un d'eux. Ce qui les rassemble dans leur immense majorité est le fait qu'ils appartiennent à cette bourgeoisie qui s'implante pour cueillir en son temps, la Révolution de 1789, le fruit mûr. Pourtant, et pour filer la métaphore, des premiers labours à cette cueillette, la saison ne fut pas sans vicissitudes. Le pouvoir royal est absolu et centralisé, il est éclairé mais il est aussi le plus souvent autoritaire et l'image qui nous reste est celle d'une lutte progressive pour l'émancipation conjointe de la société et de l'individu. Un ouvrage y tient une place emblématique, c'est l'Encyclopédie et pour un Français, le nom prend la majuscule. On peut d'ailleurs se demander si cet honneur ne relève pas d'une vision française, trop couramment culturellement impérialiste. C'est mentir en effet que de dire qu'elle fut première en son genre et dans sa tentative. Elle est née du projet de traduire la *Cyclopedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*¹²⁷ de l'Anglais Ephraim Chambers. L'ouvrage anglais, en deux volumes, avait fait rapidement l'objet de diverses traductions en Europe et pouvait, on l'espérait, remplir un manque en France en illustrant les récents progrès des arts mécaniques et des sciences comme le réclamait déjà Voltaire dans ses *Lettres philosophiques* de 1734. Un *prospectus* n'affichait pas moins que son ambition de faire « l'inventaire des acquisitions de l'esprit humain¹²⁸ ». Au final, c'est bien plus qu'une traduction actualisée et augmentée qui est réalisée. L'entreprise se déploie sur près de trente années et, de 1751 à 1780, on aura publié trente-cinq volumes regroupant 71 818 articles et 3 129 planches, écrits et réalisés par plus de 140 auteurs et collaborateurs divers¹²⁹. Les premières lignes du « discours préliminaire des éditeurs », préambule du premier tome, en rendent d'ailleurs compte¹³⁰. « L'ENCYCLOPÉDIE que nous présentons au Public, est, comme son titre l'annonce, l'Ouvrage d'une société de Gens de Lettres. Nous croirions pouvoir assurer, si nous n'étions pas du nombre, qu'ils sont tous avantageusement connus, ou dignes de l'être. [...] Nous déclarons donc que nous n'avons point eu la témérité de nous charger seuls d'un poids si supérieur à nos forces et que notre

¹²⁷ Publiée de 1728 à 1742.

¹²⁸ Voir notamment le site de la Société Diderot, qui offre en ligne les textes intégraux de sa revue *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, publiée depuis 1986 (<http://www.diderot7.jussieu.fr/diderot>).

¹²⁹ Une information synthétique sur ces données factuelles est disponible notamment dans le dossier pédagogique « Tous les savoirs du monde : La fabrique de l'Encyclopédie » sur le site Gallica de la BNF à l'adresse suivante : <http://classes.bnf.fr/dossitsm/fabrency.htm>.

¹³⁰ Je précise que j'ai choisi, pour les citations extraites du texte original et malgré la clarté de celui-ci, de « moderniser » quelques tournures orthographiques mais que l'ensemble est conforme au texte des auteurs.

fonction d'Éditeurs consiste principalement à mettre en ordre des matériaux dont la partie la plus considérable nous a été entièrement fournie¹³¹ »

Et si ce projet consistait à rassembler les connaissances acquises par l'humanité, son objectif était aussi en fait — mais les deux choses étaient liées — de favoriser la diffusion de la philosophie des Lumières. Il est donc reçu comme antireligieux puisque la connaissance est ouverte et qu'elle est construite par l'homme pour y fonder son bonheur. Le plan général de l'ouvrage reprend la classification des facultés et des sciences de Bacon mais Diderot y insère des « renvois ». Nous en avons pris l'habitude mais il s'agissait d'une subtile innovation qui unit les connaissances, constituant une collection « encyclopédique » (en un cercle) du savoir. On voit ainsi que le propos est plus encore de provoquer une réflexion philosophique et politique, ce qui ne manquera de susciter la polémique et on parle de la « bataille » de l'Encyclopédie. En 1759, la campagne des religieux, notamment des jésuites, lui retire le privilège royal. Pourtant, ne retenir que son caractère critique et annonciateur des idées de la Révolution Française serait tout aussi limitatif. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* est bien une œuvre de collation du savoir passé au crible de la raison et tout son esprit est traduit dans la hiérarchie établie dès les premières pages dans le cadre de l'explication du frontispice illustrant la publication.

Sous un Temple d'Architecture Ionique, Sanctuaire de la VÉRITÉ, on voit la VÉRITÉ enveloppée dans un voile et rayonnante d'une lumière qui écarte les nuages et les disperse.

À droite de la VÉRITÉ, la Raison et la Philosophie s'occupent l'une à lever, l'autre à arracher le voile de la VÉRITÉ.

À ses pieds, la Théologie reçoit sa lumière d'en haut.

En suivant la chaîne des figures, on trouve du même côté la Mémoire, l'Histoire Ancienne et Moderne, l'Histoire écrit des fastes et le Temps qui lui sert d'appui.

Au dessous sont groupées la Géométrie, l'Astronomie et la Physique.

Les figures au dessous de ce groupe, montrent l'Optique, la Botanique, la Chimie et l'Agriculture.

En bas sont plusieurs Arts et Professions qui émanent des Sciences.

À gauche de la VÉRITÉ, on voit l'Imagination, qui se dispose à embellir et couronner la VÉRITÉ.

Au dessous de l'Imagination, le dessinateur a placé les différents genres de Poésie, Épique, Dramatique, Satyrique, Pastorale.

Ensuite viennent tous les autres Arts d'Imitation, la Musique, la Peinture, la Sculpture et l'Architecture¹³².

¹³¹ Denis Diderot, et Jean d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., p.I.

¹³² Dans cette citation, les capitales sont respectées et elles situent l'importance accordée aux notions, de même que les fameux renvois aux articles.

Le cadre qui surplombe l'ensemble est donc un temple civil, celui de la vérité qui est le seul mot écrit entièrement en capitales. Son architecture est grecque, bien évidemment, et la vérité y est accompagnée d'un côté par la raison et la philosophie – méthode et moyen associés – desquelles dérivent les connaissances organisées par les « sciences », et de l'autre côté par l'imagination qui couronne la vérité mais aussi l'homme dans les arts qui en découlent par la puissance de sa création. C'est le *Discours préliminaire des Éditeurs* qui succède à cette explication et son texte est principalement rédigé par d'Alembert. La référence à Ephraïm Chambers est reconnue — et il y a de nombreuses reprises en traduction directe — mais ses limites et ses manques sont aussi critiqués. C'est au nom de la pertinence de la démonstration encyclopédique qu'il choisit donc une structure générale qu'il tente même de visualiser dans la composition graphique du sommaire des matières. Elle poursuit l'organisation proposée par Francis Bacon dont on sait que Diderot avait traduit certaines œuvres et qui est mentionné comme la référence la plus précieuse en philosophie. Celle de Descartes la suit immédiatement, comme s'il s'agissait déjà de réconcilier induction et déduction, puis viennent les citations de Newton, Locke, Galilée, Leibnitz etc. On pourrait dire qu'il y a là un grand mélange car on n'est plus habitué à faire cohabiter ainsi les genres, y compris en termes de connaissances. Cela s'explique par le fait qu'à l'époque, les mots ne sont pas encore complètement dans l'usage que nous leur connaissons aujourd'hui et c'est le cas du mot art ou du mot philosophie. Pour le second, il prend en considération tout ce qui relève peu ou prou de la spéculation et de la réflexion. Ces esprits étant encyclopédiques, ils traitent à la fois de ce qui relève maintenant de la science, de la philosophie ou des lettres avec un talent commun que l'on isole maintenant. Écrivant, et tous avec un grand souci de clarté, ces personnes s'honorent du titre de « gens de lettres ». Finalement, leur œuvre exprime surtout une émergence dans le foisonnement d'une pensée qui s'autonomise en récusant l'existence d'une raison extérieure. L'œuvre majeure de l'Encyclopédie sera de l'organiser pour mieux contribuer à son émancipation et c'est sur la base même de cette organisation que se feront les constructions disciplinaires qui vont suivre. Si l'emblème de l'ensemble est la vérité, la figure qu'on lui donne est celle de l'arbre et sa racine principale est identifiée ; elle réside en nos sensations.

Toutes nos connaissances directes se réduisent à celles que nous recevons par les sens ; d'où il s'ensuit que c'est à nos sensations que nous devons toutes nos idées. [...] Enfin, depuis assez peu de temps on convient presque généralement que les Anciens avaient raison et ce n'est pas la seule question sur laquelle nous commençons à nous rapprocher d'eux. Rien n'est plus incontestable que l'existence de nos sensations, ainsi pour prouver qu'elles sont le principe de toutes nos connaissances, il suffit de démontrer qu'elles peuvent l'être : car en bonne Philosophie, toute déduction qui a pour base des faits ou des vérités reconnues est préférable à ce qui n'est appuyé que sur des hypothèses même ingénieuses. Pourquoi supposer que nous

ayons d'avance des notions purement intellectuelles, si nous n'avons besoin pour les former que de réfléchir sur nos sensations ?¹³³

Il y a donc deux types de connaissances : directes et réfléchies, les secondes dérivent des premières qui sont basées sur les sens. La première sensation est celle de notre existence, puis celle de notre corps qui est en fait extérieur à nous-mêmes, ce qui nous fait ressentir la douleur et la ruine et tenter de les enrayer. La troisième sensation, c'est de considérer des êtres qui nous ressemblent et paraissent avoir les mêmes sensations et les mêmes besoins, ce qui construit une solidarité originelle, qui nécessite le signe pour se mettre en œuvre et c'est la raison du langage. Mais le commerce des hommes peut amener certains à abuser de leur force et naît alors le sentiment du juste et de l'injuste de même que la légitimité des lois comme règles posées à la pratique de ces relations. C'est la construction même du social qui est embrassée dans ce parcours synthétique et on voit bien que le bon « commerce des hommes » est le but de l'édifice. Encore faut-il que lui-même soit bien construit et il repose sur une trilogie ordonnée de facultés : mémoire, raison et imagination.

Ces trois facultés forment d'abord les trois divisions générales de notre système et les trois objets généraux des connaissances humaines : l'Histoire qui se rapporte à la mémoire ; la Philosophie qui est le fruit de la Raison ; et les Beaux-arts, que l'imagination fait naître. Si nous plaçons la raison avant l'imagination, cet ordre nous paraît bien fondé et conforme au progrès naturel des opérations de l'esprit : l'imagination est une faculté créatrice et l'esprit, avant de songer à créer, commence par raisonner sur ce qu'il voit et ce qu'il connaît. Un autre motif qui doit déterminer à placer la raison avant l'imagination, c'est que dans cette dernière faculté de l'âme, les deux autres se trouvent réunies jusqu'à un certain point et que la raison s'y joint à la mémoire. L'esprit ne crée et n'imagine des objets qu'en tant qu'ils sont semblables à ceux qu'il a connus par des idées directes et par sensations ; plus il s'éloigne de ces objets, plus les êtres qu'il forme sont bizarres et peu agréables. Ainsi dans l'imitation de la Nature, l'invention même est assujettie à certaines règles et ce sont ces règles qui forment principalement la partie philosophique des Beaux-arts, jusqu'à présent assez imparfaite, parce qu'elle ne peut être l'ouvrage que du génie et que le génie aime mieux créer que discuter¹³⁴.

Il serait possible de débattre de cette classification dans son ensemble et de la confusion encore à l'œuvre entre philosophie et science sous la protection de la raison. Mais le but de mon enquête étant la question de l'art, c'est là que je me concentrerai pour noter qu'il est bien présent dans cette arborescence, même s'il intervient en tout dernier lieu. Il est identifié comme une résultante, une création, pourtant imitation de la nature mais qui serait le propre de l'homme et référerait à son génie. Quel est donc ce « génie » qui alimente l'invention de ce que les auteurs nomment, et il est à noter que c'est l'une des premières mentions de cette expression, les beaux-arts ? La réponse proposée est que les autres arts « ont des règles fixes et arrêtées, que tout homme peut transmettre à un autre ; au lieu que la pratique des beaux Arts consiste principalement dans une invention qui ne prend guère ses lois

¹³³ Ibid., p.II.

¹³⁴ Ibid., p.XVI.

que du génie : les règles qu'on a pu écrire sur ces Arts n'en sont proprement que la partie mécanique ; elles produisent à peu près l'effet du télescope, elles n'aident que ceux qui voient¹³⁵ ». Survient aussi la double définition du sentiment qu'on pourrait présenter comme le mouvement d'inclinaison de l'homme, différent de celui de la démarche spéculative mais tout aussi digne et puissant à leur avis, vers la vérité. Ce que nous appellerions maintenant la sensibilité, se divise en deux branches, la première tient à la morale et s'appelle la conscience ou notre idée du bien du mal, exprimée comme une « évidence du cœur », et la seconde qui tient à la beauté.

L'autre espèce de sentiment est particulièrement affectée à l'imitation de la belle Nature et à ce qu'on appelle beautés d'expression. Il saisit avec transport les beautés sublimes et frappantes, démêle avec finesse les beautés cachées et proscrit ce qui n'en a que l'apparence. Souvent même il prononce des arrêts sévères sans se donner la peine d'en donner les motifs, parce que ces motifs dépendent d'une foule d'idées difficiles à développer sur le champ et plus encore à transmettre aux autres. C'est à cette espèce de sentiment que nous devons le goût et le génie, distingués l'un de l'autre en ce que le génie est le sentiment qui crée et le goût le sentiment qui juge¹³⁶.

Si je retiens particulièrement et cite ces mots, c'est que l'on voit avec eux comment se construisent à cette époque, en les isolant progressivement les unes des autres, les dimensions du concept d'art. Elles seront très rapidement ensuite débattues et développées par les philosophes allemands car ce que l'on voit également ici, c'est qu'une très large part du raisonnement relève de l'évidence inexplicquée. La définition du mot art, fait l'objet d'un article rédigé par Diderot qui en a publié le texte séparément avant que ne sorte le premier tome de l'Encyclopédie. En introduction, il définit le terme générique de discipline, sous lequel il regroupe science et art comme un « point de réunion auquel on a rapporté les observations qu'on avait faites, pour former un système ou de règles ou d'instruments et de règles tendant à un même but¹³⁷ ». Classiquement, l'art intéresse un objet qui s'exécute alors que la science concerne un objet qui s'observe. « La collection et la disposition technique des règles des observations relatives à cet objet s'appellent *Science* : ainsi la *Métaphysique* est une Science, et la *Morale* est un Art. Il en est de même de la Théologie et de la Pyrotechnie¹³⁸ ». Cette proposition pourrait laisser entendre qu'il y a ainsi une science de l'art. Diderot pourtant, et sans plus expliciter ses motivations, lui donne le nom de spéculation qu'il associe à la pratique de l'art. C'est à la seconde de bien orienter la première en identifiant ce qu'il appelle les « phénomènes » et il conclut par ces mots : « d'où il s'ensuit qu'il n'y a guère qu'un artiste sachant raisonner qui puisse bien

¹³⁵ Ibid., p.XIII.

¹³⁶ Ibid., p.XIV.

¹³⁷ Ibid., p.713.

¹³⁸ Idem.

parler de son Art¹³⁹ ». Ce qui établirait la nuance entre la science et la spéculation, tiendrait-il donc au fait qu'il manquerait à la spéculation un appareil de règles pour devenir une science ? N'est-on pas plutôt, et simplement, même si le mot manque, dans un appel à la théorie ? On constate ensuite, avec lui, que le combat des artistes de la Renaissance a porté ses fruits. « En examinant les productions des Arts, on s'est aperçu que les unes étaient plus l'ouvrage de l'esprit que de la main et qu'au contraire d'autres étaient plus l'ouvrage de la main que de l'esprit. Telle est *en partie* l'origine de la prééminence que l'on accorde à certains Arts sur d'autres et de la distribution qu'on a faite des *Arts en Arts libéraux* et en *Arts mécaniques*¹⁴⁰ ». C'est donc sur cette émancipation énoncée, et pourtant non consacrée encore, que va travailler la philosophie et non la science dans les années qui vont suivre pour établir l'édifice théorique relatif aux beaux-arts. Mais pourtant, peut-être aussi en fonction de son inclinaison empiriste, l'auteur critique la trop grande prééminence des arts libéraux dans la société du XVIII^e siècle. On peut se demander si le mouvement est allé si vite dans l'inversion de la considération entre ce qui relève de l'artisanat, y compris ce qui est entendu maintenant comme artisanat d'art, et les beaux-arts. Le point de vue n'est-il pas plutôt celui d'un libéral qui veut contribuer à promouvoir des industries naissantes — y compris sur la base de l'espionnage industriel — et la richesse d'une nation créative, entreprenante, sous la double bannière du bonheur de et par l'utile ?

Au jugement de ceux qui ont aujourd'hui des idées saines de la valeur des choses, celui qui peuple la France de graveurs, de peintres, de sculpteurs et d'artistes en tout genre, qui surprit aux Anglais la machine à faire des bas, les velours aux Génois, les glaces aux Vénitiens, ne fit guère moins pour l'état que ceux qui battirent les ennemis [...] et vous trouverez que l'estime qu'on a faite des uns et celle qu'on a faite des autres, n'ont pas été distribuées dans le juste rapport de ces avantages et qu'on a bien plus loué les hommes occupés à faire croire que nous étions heureux, que les hommes occupés à faire que nous le fussions en effet. Quelle bizarrerie dans nos jugements ! nous exigeons qu'on s'occupe utilement et nous négligeons les hommes utiles¹⁴¹.

Ces arts mécaniques, si inventifs et si experts, sont les véritables prolongements que le philosophe doit attendre de l'homme en tant que « le ministre ou l'interprète de la nature : il n'entend et ne fait qu'autant qu'il a de connaissance, ou expérimentale ou réfléchie, des êtres qui l'environnent¹⁴² ». Ils sont les fruits de son entendement, allié à son savoir faire, et c'est eux qui produisent ce qui n'est pas encore nommé ; le progrès, ou une certaine conception de celui-ci. La démonstration en sera faite dans les nombreuses et si riches planches qui décrivent les gestes et les outils, pour les magnifier et en diffuser la connaissance. Il en va de leur amélioration dans l'intérêt des manufactures et donc de la société. À son niveau, la galerie des glaces de Versailles, comme tout le

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Ibid., p.714.

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Idem.

château dans son ensemble, peut être considérée comme un extraordinaire “show-room” — comme on dit malencontreusement en France ou une “salle de montre” comme on dit non moins malencontreusement au Québec — de la nouvelle concurrence française dans une industrie dominée jusque là par Venise. Anticipatrice de la révolution industrielle, la pensée encyclopédique promeut donc également la dimension internationale du marché et établit sur l'économie une des dimensions essentielles des nations, de la France au moins, en cours d'institution. Cette incursion dans un si extraordinaire témoignage de l'esprit de ce temps est, au moins en partie, une démonstration *a contrario* pour ce qui concerne les beaux-arts, dont il a cependant le mérite d'entériner la dénomination. La dominante implicite de l'ouvrage, critique de la religion et fondamentalement humaniste, est unanimement saluée par les commentateurs mais le caractère utilitariste de la réflexion et de la construction de l'ouvrage est moins noté. Cette posture me paraît illustrer une orientation de ce que l'on pourrait appeler une certaine réflexion française sur l'art, partagée entre la reconnaissance louangeuse des canons du classicisme « à la française » et la critique voilée de l'inutilité de sa spéculation sur le beau. Le Français Élie Faure note d'ailleurs que cet édifice relève d'un moment particulier qui s'inscrit presque comme un brillant *ex cursus* dans le parcours de définition de l'art qui serait donc, sur le fond, bien moins français qu'on veut souvent le penser. Elle anticipe aussi toute la place que viendra occuper le positivisme qui n'aura que faire de la sensibilité et de l'imagination¹⁴³, ou qui ne saura les reconnaître, dans la construction de son édifice épistémologique. Mais si la structure est inachevée, tant pour la réflexion sur l'art que sur la science, si elle est contradictoire à bien des égards et c'est d'ailleurs ce qui en fait la richesse, elle postule une certaine hiérarchie dans les figures issues de l'organisation des connaissances qu'elle propose. Une telle représentation mériterait sûrement, plus encore aujourd'hui qu'à l'époque où d'Alembert écrivait les lignes du *Discours préliminaire*, que l'on s'y arrête.

Le pays de l'érudition et des faits est inépuisable, on croit, pour ainsi dire, voir tous les jours augmenter sa substance par des acquisitions que l'on y fait sans peine. Au contraire le pays de la raison et des découvertes est d'une assez petite étendue et souvent au lieu d'y apprendre ce que l'on ignorait, on ne parvient à force d'étude qu'à désapprendre ce qu'on croyait savoir. C'est pourquoi, à mérite fort inégal, un Érudit doit être beaucoup plus vain qu'un Philosophe et peut-être qu'un Poète, car l'esprit qui invente est toujours mécontent de ses progrès.¹⁴⁴

¹⁴³ Alors pleinement artistiques car totalement séparés, tout comme la discipline.

¹⁴⁴ Ibid. p.XX.

1.8 La construction professionnelle et économique de l'artiste autour de la révolution

Le XVIII^e siècle français va donc s'achever dans le triomphe discret de la bourgeoisie¹⁴⁵, sous le couvert de l'émancipation du peuple prenant d'assaut ces Bastilles qui étaient les signes extérieurs de l'absolutisme monarchique. Les lettres de cachet royales les peuplaient plus de privilégiés, lettrés et critiques, que de gens de peu, leurs bagnes étaient ailleurs et leurs supplices plus expéditifs. Pour l'art, l'heure n'était pas encore à la théorie esthétique et pourtant, à mesure que la pratique s'affinait, que les chefs-d'œuvre de la création affirmaient le statut supérieur des beaux-arts, c'est une toute autre réflexion qui se construisait. Elle était bien dans l'esprit de la Révolution Française qui, plus que la liberté individuelle, entérinait la liberté d'entreprendre et la propriété privée. C'est elle qui, selon de nombreux témoignages, conduisit Beaumarchais (1732-1799) à réunir des confrères en 1777 pour débattre de ce qui allait devenir la société des auteurs et les bases de leurs droits, juridiques bien sûr mais aussi, évidemment économiques. Cette réunion n'est pas une initiative spontanée et se situe dans le contexte d'un débat déjà européen sur ces questions et d'un conflit avec les « comédiens français » connu sous le nom de l'affaire des auteurs dramatiques qui dura entre 1776 et 1780 et fut tranché par décision royale¹⁴⁶. Beaumarchais est une figure essentielle des lettres françaises de cette époque. Ses pièces, qui furent des grands succès publics, polarisèrent les esprits les plus éclairés sur des thématiques remettant largement en cause l'arbitraire des pratiques du pouvoir et des grands. Mais l'homme est complexe et l'auteur éclairé est aussi une sorte d'aventurier des affaires dont le goût du lucre en fait souvent un aigrefin. Il n'empêche, la question qu'il pose et qui l'amène à rédiger de nombreux billets, suppliques et libelles comme sur tant d'autres sujets, est importante¹⁴⁷. Pour ce qui est des œuvres matérielles, une fois achevées, elles existent dans toute la puissance directe de leur représentation du fait même de leur exposition. Pour les pièces de théâtre, comme pour les pièces musicales, il en va tout autrement puisque la représentation est une étape supplémentaire qui peut échapper à l'auteur, *a fortiori* après le décès de celui-ci. On se comportait alors pour ces ouvrages, tout comme pour une peinture ou une sculpture et la commandite ou l'achat supposait le transfert de tous les droits à l'acheteur. La question pouvait concerner le respect de l'esprit et de la forme de l'œuvre, ce qui mobilisera ensuite ceux qui réfléchirent au droit de suite, mais il s'agissait en l'occurrence que le

¹⁴⁵ Pour parodier le titre d'un film célèbre de Luis Buñuel (1972).

¹⁴⁶ Voir notamment Jan Baetens, *Le combat du droit d'auteur*, Bruxelles Paris, Les Impressions Nouvelles, 2001.

¹⁴⁷ En 1791, il rédige et publie une *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs, par les directeurs de spectacle* (Paris, Imp. du Pont, 37p.) dans laquelle il commence par démontrer l'argument de sa propre fortune personnelle pour ensuite développer son argumentaire en défense des intérêts corporatifs des auteurs dramatiques.

créateur originel ne soit pas exclu des fruits générés par sa production¹⁴⁸. C'est dans cet esprit que l'on doit maintenant relire les mots prononcés par le député Lakanal devant l'Assemblée constituante en 1791 : « La propriété de toutes les propriétés la moins susceptible de contestation, celle dont l'accroissement ne peut ni blesser l'égalité républicaine, ni donner ombrage à la liberté, c'est sans contredit celle des productions du génie, et si quelque chose doit étonner, c'est qu'il ait fallu reconnaître cette propriété, assurer son libre exercice, par une loi positive¹⁴⁹ ». C'est Isaac Le Chapelier, avocat et député du Tiers État, qui sera le rapporteur de la loi sur le droit de représentation¹⁵⁰, votée en ce 19 janvier qui conduira à la création du Bureau Dramatique qui institutionnalisera la petite société fondée par Beaumarchais et ses vingt-deux confrères quelques années auparavant. C'est en 1793 qu'est créé le droit de reproduction qui fait de l'œuvre un « support », notion juridique dont on voit tout ce qu'elle recouvre de sens commercial. En 1834, dans sa *Lettre adressée aux écrivains français du XIX^e siècle*, Balzac écrivait : « Notre salut est en nous mêmes. Il est dans une entente de nos droits, dans une reconnaissance mutuelle de notre force. Il est donc du plus haut intérêt que nous nous assemblions, que nous formions une société, comme les auteurs dramatiques ont formé la leur¹⁵¹ ! » Le 10 Décembre 1837, à l'initiative de Louis Desnoyers, romancier et journaliste au *Siècle*, est fondée la Société des Gens de Lettres¹⁵². Puis, en 1850, se constitue un syndicat des auteurs qui deviendra, un an plus tard, la Société des Auteurs, Compositeurs

¹⁴⁸ Et on sait d'ailleurs quelle influence fut celle de ses pièces, en France comme à l'étranger. Il n'est que de penser aux « Noces de Figaro » de Mozart (1786) ou au « Barbier de Séville » de Rossini (1815).

¹⁴⁹ Citation reprise par Claude Lemesle, lui-même célèbre auteur français de chansons et secrétaire adjoint du conseil d'administration de la SACEM (société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique) dans un texte intitulé *La longue marche du droit d'auteur*, consultable sur <http://membres.lycos.fr/spirales/histdr.html>.

¹⁵⁰ Si je mentionne ce député Le Chapelier qui perdit la tête en 1794, c'est que certaines autres de ces initiatives peuvent éclairer un peu plus l'esprit de ces décisions. Il faut alors revenir à la séance de l'Assemblée constituante du 4 août 1789 qui met fin aux privilèges. Les droits dérogatoires des élites sont remis en cause et c'est ce que l'on célèbre mais, parmi les conséquences plus pratiques des décisions prises alors, il y a la libéralisation du commerce et de la circulation des biens du fait de la disparition des droits seigneuriaux et des douanes intérieures. L'égalité entre tous les citoyens proclamée par la Déclaration des droits de l'homme quelques jours plus tard, même si elle ne le précise pas directement, est aussi une égalité devant le droit de propriété et la liberté d'entreprendre. C'est dans cet esprit que la loi d'Allarde (2 mars 1791), met fin aux corporations qui règlent la maîtrise et la capacité de s'établir et leur substitue la patente. « L'entrepreneur n'aura de limite à son initiative que celle des moyens financiers » (Maurice Bouvier-Ajam, *Histoire du travail en France depuis la Révolution*, t.1, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1969, p.12) et cette période est aussi marquée par une grave crise économique liée à l'inflation de la monnaie papier. Face à ces nouveaux entrepreneurs « libéraux », des coalitions sont initiées pour exiger la stabilisation des rémunérations. De telles perspectives ne sont pas celles que veut la bourgeoisie et c'est Isaac Le Chapelier qui fait voter, le 14 juin 1791, la loi portant son nom qui interdira jusqu'à la fin du XIX^e les formations syndicales notamment. La Constituante est dissoute le 30 septembre de la même année et la révolution prend un autre tour — d'abord heureusement plus politique, puis malheureusement plus sanglant — mais le texte demeura et il faudra attendre 1901 pour qu'il soit totalement abrogé par la loi sur la liberté associative.

¹⁵¹ Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, t.2, Paris, Gallimard La Pléiade, 1978, cité par Jan Baetens, *Le combat de droit d'auteur*, op. cit., p.77 sq.

¹⁵² Nombreuses informations disponibles sur le site Internet de la société : <http://www.sgd.org>.

et Éditeurs de Musique, la toujours influente SACEM française. C'est donc bien une dimension économique de l'artiste qui est en train de s'établir.

Il aurait été possible qu'en 1777, alors que Beaumarchais réunissait ses confrères en théâtre, Mozart soit déjà parvenu à Paris. C'est en cette année qu'il essaie de rompre les liens qui le retiennent auprès de Colloredo, l'archevêque de Salzbourg, car il ne veut plus vivre en salarié et faire-valoir d'un prince capricieux. La nouvelle dignité du statut d'artiste l'y incite, tout comme ses succès qu'il estime, à juste titre, ne devoir qu'à lui-même. Il part donc sur les routes pour vivre librement de son art mais la réussite financière n'est pas au rendez-vous. Les succès publics qui suivirent, immédiats ou différés, y compris celui de son opéra *Les Noces de Figaro*, adaptation de la pièce tellement débattue de Beaumarchais, ne lui apportèrent pas, faute de dividendes sur les représentations, l'aisance qu'il espérait. Pourtant ce n'est pas un pauvre qui meurt à Vienne dans la trentaine. Quoi qu'en dise souvent la légende mozartienne, ses funérailles furent accompagnées et s'il fut enterré anonymement dans une fosse commune, c'était le cas de tous les défunts viennois et roturiers en 1791. L'empereur Joseph II, despote mais esprit éclairé, se questionnait comme nombre de ses contemporains sur l'hygiène publique¹⁵³. C'est ce qui, dans l'Europe entière, avait nourri de nombreux projets architecturaux sur le thème des hôpitaux et des cimetières, à l'image des merveilles conçues par Ledoux ou Boullée en France. Le monarque autrichien avait donc décidé que, pour éviter miasmes et épidémies, les corps ne seraient plus enterrés dans les murs de la ville et qu'un temps serait respecté avant l'inhumation pour que le décès soit certain. La décision fut remise dans les années qui suivirent et c'est peut-être ce qui fait qu'on en avait perdu la mémoire mais il me semble que c'est surtout l'esprit romantique qui nous a légué l'image d'un génie incompris et misérable. Il y a donc dans cette dimension légendaire, la construction de la figure d'un héros problématique proprement romanesque mais c'est aussi une réappropriation qui s'inscrit socialement. Comme l'analyse Michel Freitag, « c'est à travers le mouvement *romantique*, compris au sens large, que s'opère la constitution "définitive" de l'art en tant qu'art, qui s'affirme de manière paradoxale en même temps comme une forme et une modalité absolument distincte de l'agir humain¹⁵⁴ ». Il s'agit de la nostalgie d'une synthèse perdue dans l'ordre public de la société qui est en train de s'établir. L'unité transcendantale du sujet et de l'objet esthétique ne pouvant plus se réaliser qu'en « opposition militante contre cet ordre, et que seul peut réaliser l'individu de génie que sa force imaginative et créatrice contraint à la solitude et à l'incompréhension du commun¹⁵⁵ ».

¹⁵³ Voir notamment Jean Bérenger, *Joseph II : Serviteur de l'État*, Paris, Fayard, 2007, 623 p.

¹⁵⁴ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.100.

¹⁵⁵ Idem.

1.9 La construction légendaire de l'artiste autour du romantisme

La dimension de l'artiste, la reconnaissance de son statut une fois acquise et celle de sa propriété en cours de constitution, prend donc un tour légendaire. Pour le musicien Mozart, célébré dans sa vie et dans sa mort par ses contemporains, y compris ses concurrents, comme le plus grand compositeur de son temps si l'on en croit les propos de Haydn, c'est une totale relecture qui se met en œuvre. Il fallait qu'il soit méconnu, qu'il meure comme un pauvre hère, pour qu'il touche au sublime. Il ne faudrait pourtant pas se limiter aux circonstances et contextes germaniques ; la bohème¹⁵⁶ deviendra vite et partout en Europe un thème incontournable dans les biographies des artistes, y compris les plus célèbres. C'est plus tard, sur la base des *Scènes de la vie de bohème*, écrites d'abord sous forme de feuilleton par le parisien Henri Murger en 1849 qui se disait lui-même « poète de l'école poitrinaire »¹⁵⁷, que Giacomo Puccini composa son opéra en 1896¹⁵⁸. L'argument rend compte d'une certaine représentation sociale de l'artiste construite au long du XIX^e siècle dans la radicalisation de la posture romantique. Rodolphe, le poète, et Marcel, le peintre, sont des jeunes artistes désargentés aux amours tapageuses avec Mimi, la frêle jeune fille qui mourra dramatiquement de la tuberculose et Musette, la grisette qui passe lestement d'un amant à un autre. Il va sans dire que les artistes se retrouveront plus tard, célèbres et nostalgiques d'une jeunesse dont il fallait bien qu'elle passât. La figure de l'artiste est donc celle du marginal qui participe aussi à une société¹⁵⁹ recodifiée où les dominants ont changé de figure et de relation à l'art par rapport à l'aristocratie de l'ancien régime. Cette misère là, associée à la légèreté, désirée tout autant que fautive, de la fête, n'est-elle pas une confirmation *a contrario* du choix de sérieux qui fonde la vie et la respectabilité des bourgeois capitalistes d'alors ?

¹⁵⁶ « Eh bien, nous l'affirmons encore une fois pour être cru, il existe au sein de la Bohème ignorée des êtres semblables dont la misère excite une pitié sympathique sur laquelle le bon sens vous force à revenir ; car si vous leur faites observer tranquillement que nous sommes au dix-neuvième siècle, que la pièce de cent sous est impératrice de l'humanité, et que les bottes ne tombent pas toutes vernies du ciel, ils vous tourment le dos et vous appellent bourgeois. Au reste, ils sont logiques dans leur héroïsme insensé ; ils ne poussent ni cris ni plaintes, et subissent passivement la destinée obscure et rigoureuse qu'ils se font eux-mêmes. Ils meurent pour la plupart, décimés par cette maladie à qui la science n'ose pas donner son véritable nom, la misère. [...] Les voies de l'art, si encombrées et si périlleuses, malgré l'encombrement et malgré les obstacles, sont pourtant chaque jour de plus en plus encombrées, et par conséquent jamais la Bohème ne fut plus nombreuse. » Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, M. Lévy, 1852, p.7-8.

¹⁵⁷ Delvau, André, *Henry Murger et la Bohème*, Paris, Mme Bachelin-Deflorenne, 1866.

¹⁵⁸ Voir notamment Theodore Baker et Nicolas Slonimsky, *Dictionnaire biographique des musiciens*, Édition française adaptée et augmentée par Alain Pâris, trad. Marie-Stella Pâris, Paris, Laffont, Coll. Bouquins, 1995

¹⁵⁹ Dans son roman *Bouquet de bohème* (Paris, Albin Michel, 1947), où même l'écriture fleurit bon la nostalgie pleine de souvenirs, Roland Dorgeles évoque sensiblement, du point de vue des « rapins » montmartrois qu'il avait bien connus, la cohabitation de ces univers sociaux dans la ville. Son esprit sera irrémédiablement mis à mal par la Première Guerre mondiale — tout comme les engagements pacifistes d'une génération progressiste et *Les croix de bois* (Paris, Albin Michel, 1919), du même auteur, en témoigne — même si d'autres cénacles s'établiront ensuite de Montparnasse à Saint-Germain-des-Prés.

Dans une société qui, avec la révolution capitaliste, s'engage de manière systématique dans l'instrumentalisation et l'aliénation de l'activité humaine productive (dont elle fait pourtant le nouveau fondement de la socialité) en la soumettant à la loi impersonnelle et abstraite du marché et de la concurrence, et qui affirme en même temps, à travers la Révolution Française, sa radicale hétéronomie politique et institutionnelle vis-à-vis de la tradition [...], la conscience romantique va réaffirmer la valeur absolue de la subjectivité synthétique qui s'éprouve elle-même dans les sentiments et s'accomplit à travers la création esthétique, en revalorisant du même coup l'expérience de la communion avec la nature dans laquelle l'homme fait l'épreuve sensible de la transcendance¹⁶⁰.

C'est comme un destin qui se forge, qui donne une image à la fois « éclairée et clairvoyante » de l'artiste face à la société industrielle qui morcelle le sens même du collectif et qui va se développant. Comme on l'a vu plus avant, avec la construction de la figure de l'artiste et celle de son autonomie, c'est plus largement celle de l'individu qui se forge peu à peu en prenant ses distances avec la tradition. La proposition de Jean-Pierre Vernant qui, tout en voyant des germes grecs dans cet « homme qui ne renonce pas au monde¹⁶¹ », fait remonter la genèse de l'individu moderne à la construction progressive du christianisme me semble pertinente. Si l'institution de l'églisc romaine, sa doctrine et ses fonctionnements, ont un long temps occulté ce message, c'est bien dans le choix autonome de croire ou de ne pas croire, les dilemmes et les révoltes qu'il va susciter, que va se fortifier peu à peu la lutte pour la construction, plus que la reconnaissance, de l'individu tel qu'il nous apparaît maintenant. Même si la Réforme l'a fortement accéléré, il s'agit bien d'un processus qui ne peut être aperçu pleinement que sur le long terme. Alors, Vernant et Arendt, ces deux amoureux de la Grèce antique, sont-ils véritablement opposés dans leur expression de ce processus ? Il me semble que ce ne sont que des nuances dans l'interprétation et elles tiennent d'abord à la manière dont ils considèrent le rapport entre le privé et le public dans la cité antique. Arendt nous dit que « la distinction entre la vie privée et la vie publique correspond aux domaines familial et politique, entités distinctes, séparées au moins depuis l'avènement de la cité antique¹⁶² ». Vernant y voit au contraire un lien qui est l'institution qui distingue justement ces niveaux dont il parle d'ailleurs en préférant les qualificatifs particulier et commun.

Dès les formes les plus archaïques de la cité, à la fin du VIII^e siècle et chez Homère déjà, se dessinent corrélativement, l'un dépendant de l'autre et s'articulant avec lui, les domaines du commun, du public et de ce qui relève du particulier, du propre : *tô koinon* et *tô idion*. Le commun embrasse toutes les activités, toutes les pratiques qui doivent être partagées, c'est-à-dire qui ne doivent être le privilège exclusif de personne, ni individu ni groupe nobiliaire, et

¹⁶⁰ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.101.

¹⁶¹ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour : Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, p.321.

¹⁶² Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, [1958], trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p.37.

auxquelles il faut prendre part pour être citoyen ; le privé, c'est ce qui n'a pas à être partagé et ne concerne que chacun¹⁶³.

Dans cette définition du commun, le verbe « partager » est présenté comme une obligation. Mais ne faut-il pas, implicitement, être individu, autonome, pour pouvoir échapper aux lois du sang qui peuvent s'opposer à celles de la cité ? L'opposition des logiques est tout entier présent chez Eschyle dans le procès d'Oreste¹⁶⁴. Si Clytemnestre, en tant que mère d'Iphigénie, n'était pas coupable au nom de la famille, l'épouse meurtrière d'Agamemnon l'était au nom de la cité et c'est en vertu de cela qu'Oreste est sauvé par Athéna. Arendt ne le confirme-t-elle pas quand elle précise que « dans le domaine de la famille la liberté n'existait pas, car le chef de famille, le maître, ne passait pour libre que dans la mesure où il avait le pouvoir de quitter le foyer pour entrer dans le domaine politique dont tous les membres étaient des égaux¹⁶⁵ » ? La question se pose alors du lieu du libre choix : liberté publique ou privée. Sur la base du même argument, c'est toute la différence des destins choisis par Eschyle et Sartre (celui des *Mouches*) pour leur Oreste. Et c'est l'espace du chemin à parcourir : « [...] je suis condamné à n'avoir loi que la mienne. Mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux suivre que mon chemin. Je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin¹⁶⁶ ». Pour Arendt, l'individu moderne naît chez Rousseau (1712-1778) ; « c'est dans cette révolte du cœur que naquirent l'individu moderne et ses perpétuels conflits, son incapacité à vivre dans la société comme à vivre en dehors d'elle, ses humeurs changeantes et le subjectivisme radical de sa vie émotive¹⁶⁷. Il ne peut vivre paisiblement son individualité car le monde et les hommes s'opposent à sa subjectivité. « Mais quand, pour connaître ensuite ma place individuelle dans mon espèce, j'en considère les divers rangs et les hommes qui les remplissent, que deviens-je ? [...] Le tableau de la nature ne m'offrait qu'harmonie et proportions, celui du genre humain ne m'offre que confusion, désordre ! Le concert règne entre les éléments, et les hommes sont dans le chaos¹⁶⁸ ! ». Avec ce « sentiment », appréhension de la nature comme une perfection qui échappe progressivement à l'homme, naît une polarisation irréconciliable que l'auteur — romantique, comme il est l'un des premiers français à employer l'adjectif — vit comme un perpétuel et grandissant déchirement. La société qui émerge en même temps, avec, comme l'exprime Arendt, un mouvement qui amène le privé à se publiciser sous l'égide du social, construit à rebours la nécessité de plus en plus exigeante d'un

¹⁶³ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour : Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, op. cit., p.218.

¹⁶⁴ Voir à ce sujet : Nicolas Matte, *L'idée d'individu dans l'Orestie d'Eschyle*, in Phares, vol.4, automne 2003 sur : <http://www.ulaval.ca/phares/vol4-automne03/texte11.html>.

¹⁶⁵ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p.41-42.

¹⁶⁶ Jean-Paul Sartre, *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947, p.237.

¹⁶⁷ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p.77.

¹⁶⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, I.IV, [1762], éd. élect. Les classiques des sciences sociale, UQAC, Chicoutimi, 2002, p.71.

espace intime¹⁶⁹. Elle s'exprime au hasard des *Rêveries d'un promeneur solitaire* dont l'introduction de la première promenade nous donne tout l'esprit : « Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même [...] Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher. Malheureusement cette recherche doit être précédée d'un coup d'œil sur ma position. C'est une idée par laquelle il faut nécessairement que je passe pour arriver d'eux à moi¹⁷⁰ ». Mais il y a aussi le citoyen, celui qui tente de concilier la conscience de ses devoirs avec la force des désirs qui animent l'homme et il se questionne ainsi : « On a beau vouloir établir la vertu par la raison seule, quelle solide base peut-on lui donner ? La vertu, disent-ils, est l'amour de l'ordre. Mais cet amour peut-il donc et doit-il l'emporter en moi sur celui de mon bien-être ?¹⁷¹ ». C'est comme si, selon l'image que prend Arendt pour décrire son tourment, Jean-Jacques s'opposait irréductiblement à Rousseau mais que l'un ne pouvait se comprendre sans l'autre.

Ce Jean-Jacques promeneur est au soir de sa vie, apaisé mais aussi désabusé, pourtant ses souffrances sont-elles vraiment différentes de celles du Jeune Werther¹⁷² qui dit la passion du jeune Goethe (1749-1832) à la même époque, tout emporté qu'il était par le *Sturm und Drang* ? Le Goethe dont on garde la mémoire, un peu plus âgé, est surtout celui qu'en donne son portrait par Johann Tischbein (1787). Il y est représenté songeur, se reposant sur une pierre dans la campagne romaine. Le corps est enveloppé dans un grand manteau blanc et le visage abrité par un chapeau à large bord, derrière lui, un bas-relief antique et plus loin, un paysage sobre. Cette image me paraît alors multiple comme les références qui construisent le souvenir de l'auteur et de l'homme. Son vêtement et sa posture ont une nonchalance romantique et on sait aussi que l'homme va bientôt s'enflammer pour la Révolution Française mais la pierre sculptée pourrait référer au classicisme. Il est multiple mais il n'est pas déchiré ni réduit par là, comme d'autres, à l'impuissance. Pourtant, le questionnement de cette pluralité d'identités rivales est l'un des plus importants qui alimente une œuvre qui l'occupera toute sa vie : son Faust¹⁷³. La légende du *doctor Johannes Faustus* est tricentenaire quand Goethe s'en

¹⁶⁹ Par ailleurs Jean-Philippe Uzel oppose pertinemment cette intimité à la tentative de légitimation kantienne de l'intersubjectivité comme fondement de la relation esthétique. Il actualise ainsi un des débats majeurs autour du jugement de goût et de sa prétention à l'universalité. Voir : Jean-Philippe Uzel, « Art et politique dans les années 1990 », *Identités narratives. Mémoire et perception*, Ouellet, P., Harel, S., Lupien, J., et Nouss, A., Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Intercultures, 2002, p. 275-277.

¹⁷⁰ *Les Rêveries du promeneur solitaire*, écrites par Rousseau entre 1776 et 1778, ont fait l'objet d'une publication posthume en 1782.

¹⁷¹ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, op. cit., p.85.

¹⁷² Goethe publie *Les souffrances du jeune Werther* en 1774.

¹⁷³ Il fut publié, comme *fragment*, en 1790, comme *tragédie*, en 1808 et finalement dans une version complète posthume en 1833.

empare¹⁷⁴. Elle est allemande à l'origine mais l'anglais Christopher Marlowe en avait déjà fait une pièce en 1594. Dans cette version, Faust peut être vu comme un révolté, égaré par son orgueil dans les voies de l'erreur et du vice, qui expie son péché dans les flammes éternelles mais c'est aussi, plus implicitement et à l'image de l'auteur anglais, un être qui se cherche et cherche la vérité. Le seul choix de ce sujet est important pour saisir une dimension qui me paraît essentielle dans cette personnalité goethéenne qui est aussi, d'une certaine manière, typique de celle d'un écrivain à cette époque. La légende porte évidemment un questionnement sur l'identité culturelle germanique, ses racines profondes mais aussi sa confrontation à un monde qui élargit ses références en se tournant notamment vers la Grèce antique, ses traces et ses enseignements universels. Faust est un savant et il est confronté à un Méphistophélès qui s'adresse directement à l'homme qu'il a oublié d'être pour le tenter. Il porte alors toute la question d'un individu qui essaie de porter sa vie en s'affranchissant de règles qui lui seraient imposées sans qu'il puisse pleinement les assumer. S'il est un savant, le moment de l'intrigue en fait un alchimiste. On sait par ailleurs que Goethe a été initié, ce qui le relie à la tradition, mais que, comme la plupart des esprits de son temps, il est un « moderne », curieux du monde, de son fonctionnement, de tout ce qui pourrait contribuer à le comprendre, voire l'expliquer. Alors que les scientifiques de l'Encyclopédie se disent « gens de lettres », cet homme de lettres multiplie les questionnements scientifiques et écrira plusieurs traités. Ce mélange des genres laisse le commentateur interdit et comme ses œuvres littéraires laissent la trace la plus visible, les avis s'articulent à partir de cette caractéristique. Pour Louis Hahn¹⁷⁵, c'est la curiosité de l'artiste qui s'exprime dans ses propositions scientifiques, comme par exemple sa théorie de la métamorphose des plantes. Il décrit sa démarche comme étant intuitive et l'esprit de synthèse qui l'anime comme relevant d'une approche esthétique de la nature. Nul doute que ce commentaire, datant de la fin du XIX^e siècle, a intégré la spécialisation philosophique et artistique de ce terme. Il lui reconnaît certaines réussites « scientifiques » mais, même s'il n'est pas explicitement condescendant, il n'envisage pas que cela puisse relever plus généralement d'une appréhension sensible du monde. De plus, le jugement que nos esprits forment, rétrospectivement, sur une telle diversité de talents réunis dans le même homme oublie que si les écrivains furent parmi les premiers à être saisis par le romantisme, ils furent aussi parmi les derniers à accéder au statut artistique, inscrit dans un champ spécialisé et proprement littéraire¹⁷⁶ dont la reconnaissance avait de loin précédé celle de l'art. Goethe vivait à une époque où l'on pouvait

¹⁷⁴ Cette rapide présentation synthétique de l'auteur et des enjeux de sa figure dans son temps s'alimente notamment des articles présentés dans le n°375 du Magazine Littéraire qui lui est consacré en avril 1999 ainsi que des textes offerts par l'encyclopédie de l'Agora dans son dossier sur l'écrivain. Notamment : Adolphe Bossert, *Essais sur la littérature allemande*. Paris, Hachette, 1905, p. 69-109.

¹⁷⁵ Louis Hahn, article « Göthe », dans Amédée Dechambre, A., (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, quatrième série, t.9 (Gla-Gou). Paris, Asselin, G. Masson, 1883, p. 738-744.

¹⁷⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

pratiquer en amateur sans que cela soit ressenti péjorativement et où les cloisons disciplinaires n'avaient pas encore l'étanchéité qu'on leur connaît maintenant. Autre temps, dira-t-on, et on ajoutera la référence alchimique qui a son sens et qui n'est pas que lien à un passé révolu. On présente souvent l'alchimie comme une « métaphysique expérimentale¹⁷⁷ » et cela explique pourquoi, au moment de leur séparation, cette union du philosophique et du scientifique pouvait intéresser un esprit curieux. Tentative permanente et universelle de réunir les domaines des idées et de la nature, elle fonctionne sur un système d'analogies et de correspondances entre les concepts, les idées et les matières ou les éléments. On peut alors penser que c'est une anticipation des limites des spécialisations qui vont venir qui stimule l'intérêt de l'auteur. Il me semble que l'on pourrait aussi y voir une autre dimension synthétique qui tenterait, dans un enthousiasme panthéiste et une activité foisonnante, de dépasser l'incapacité, voire la stérilité d'une nostalgie romantique radicalisée.

1.10 La séparation des quêtes et l'identification de l'art pour l'art

Les temps sont alors troublés et les ordres vacillent. Ce mouvement fébrile entraîne nature et culture, politique et philosophie, science et art dans un indissociable débat entre déchirement et synthèse qui est aussi celui de l'individu face au collectif. Le philosophe, médecin et physicien Schelling (1775-1854), qui participe à la construction de l'idéalisme subjectif proclame aussi un besoin essentiel de synthèse et l'urgence d'une réconciliation de la nature et de la raison. C'est le postulat de l'identité de la connaissance de soi et de la connaissance de l'univers qui permet à la *Naturphilosophie* de tenter de restaurer l'unité du savoir et de la foi. On pourrait dire qu'elle occupe ainsi une place intermédiaire entre l'*Aufklärung* et le romantisme mais, comme on l'a déjà vu, les questionnements et les propositions théoriques, tout comme leurs auteurs, sont moins isolés qu'on voudrait le penser. Schiller (1759-1805), sera le grand ami de Goethe et il partage avec lui de nombreux questionnements mais aussi plus largement, c'est un certain esprit du temps qui les réunit. On pourrait dire étrangement qu'il était, pour eux, déjà européen et pas encore national. Leur quête est présentée par Walter Grab comme celle de libéraux influencés d'abord par l'esprit des Lumières abouti dans les idées et le fait de la Révolution Française telle qu'elle s'exprime à ses débuts. « Ils voyaient dans l'éducation à l'humanité la ligne directrice et le but des efforts de l'homme. Par le développement des arts et l'éducation à l'humanité, les représentants du classicisme¹⁷⁸ espéraient aboutir à la formation d'une

¹⁷⁷ Voir à ce sujet notamment : Andréa Aromatico, *Alchimie : le grand secret*, trad. Audrey van de Sandt, Paris, Gallimard Découvertes, 1996.

¹⁷⁸ Ce classicisme associé justement, comme on l'a vu, à la construction des Lumières.

nation de citoyens d'une même culture¹⁷⁹ », propre à lutter contre le morcellement d'une Allemagne qui n'avait pas connu l'unification à l'œuvre en France depuis la monarchie absolue. Pourtant, pour Schiller, ce sont justement les excès de la révolution qui l'amènent à une critique des Lumières à qui il reproche d'être *Aufklärung der Bregriffe* dans laquelle les concepts ne suffisent pas pour inciter l'homme à agir et progresser. Dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, il exprime, avec la passion de ce temps – celle qui amène aussi Novalis à parler de « barbarie¹⁸⁰ » –, que c'est seulement sous le précepte de l'esthétique que l'on pourra fonder l'indispensable réconciliation.

Dès que d'un côté une séparation plus stricte des sciences, et de l'autre une division plus rigoureuse des classes sociales et des tâches furent rendues nécessaires, la première par l'expérience accrue et la pensée devenue plus précise, la seconde par le mécanisme plus compliqué des États, le faisceau intérieur de la nature humaine se dissocia lui aussi et une lutte funeste divisa l'harmonie de ses forces. L'entendement intuitif et l'entendement spéculatif se confinèrent hostilement dans leurs domaines respectifs, dont ils se mirent à surveiller les frontières avec méfiance et jalousie; en limitant son activité à une certaine sphère, on s'est donné un maître intérieur qui assez souvent finit par étouffer les autres virtualités. Tandis que sur un point l'imagination luxuriante dévaste les plantations laborieusement cultivées par l'entendement, sur un autre la faculté d'abstraction dévore le feu auquel le cœur aurait dû se réchauffer et la fantaisie s'allumer¹⁸¹.

Il faut éviter une trop fréquente classification simpliste de ces auteurs dans des perspectives devenant progressivement réactionnaires. Il suffit de se souvenir du Goethe témoin de la victoire de Valmy, en septembre 1792, qui disait qu'elle inaugurerait « une ère nouvelle de l'histoire universelle ». N'était-il pas alors, au moins partiellement, dans la posture des jacobins allemands espérant que leurs frères français allaient leur apporter la libération ? Car, à côté de l'idée d'une émancipation qui serait le fruit de l'éducation de l'humanité, se développe en Allemagne une tendance révolutionnaire¹⁸² qui sera doublement déçue. Elle est d'abord déçue par l'ignorance, voire la méfiance des dirigeants du Comité de Salut Public¹⁸³ et ensuite par les conséquences de Thermidor¹⁸⁴. C'est cette déception qui amenait Georg Forster, compagnon de Cook pendant son voyage autour du monde et d'Alexander von Humboldt dans ses explorations, observateur sympathisant des événements révolutionnaires parisiens à écrire : « ... la domination, ou mieux encore, la tyrannie de la raison, peut-être la plus brutale de toutes,

¹⁷⁹ Walter Grab, « Idéaux politiques et illusions des intellectuels allemands à l'époque de la Révolution Française, une introduction », in Uwe Martin, (dir.), *L'Allemagne et la Révolution Française 1789/1989*, Stuttgart, Cantz, 1989, p.10, (cet ouvrage est le catalogue d'une exposition commanditée par le Goethe Institut).

¹⁸⁰ Silke Cornu, *Le mystère du verbe – essai sur la poésie chez Novalis (1/4)*, 6 avril 2003, 168 p. Édition numérique disponible sur : <http://www.contrepointphilosophique.ch>.

¹⁸¹ Friedrich von Schiller, « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », loc. cit., p. 121-123.

¹⁸² Principalement sous l'égide du naturaliste et écrivain Georg Forster — aux prémisses de la République de Mayence — de l'écrivain Georg Friedrich Rebmann et du publiciste — au sens que lui donne Habermas — Friedrich Wilhelm von Schütz.

¹⁸³ Il fut institué pour concentrer le pouvoir exécutif le 6 avril 1793, et ceci principalement entre les mains de Maximilien de Robespierre.

¹⁸⁴ 27 juillet 1794.

est encore à venir dans notre monde. Lorsque les hommes connaîtront toute l'efficacité de cet instrument, quel enfer ne vont-ils pas créer autour d'eux¹⁸⁵ ! » Donc, ainsi que le remarque Grab, ces tendances, dont il est trop facile de dire qu'elles sont fondamentalement contradictoires, fusionnent à mesure que l'on prend conscience, outre-Rhin, que la cause des révolutionnaires jacobins y était, au moins alors, vouée à l'échec. Et c'est « le romantisme politique antirationaliste qui put assurer le parrainage idéologique de la nation allemande dominée par la bourgeoisie¹⁸⁶ ». Il explique l'influence profonde de ses idées par le fait que les allemands, ne pouvant s'émanciper eux-mêmes de « leurs autorités devenues obsolètes », durent également subir directement les effets de la Terreur¹⁸⁷ suivies de l'expansionnisme despotique de Napoléon. On peut ressentir ce mouvement comme relevant foncièrement d'une cohabitation de contraires puisque c'est au nom d'une synthèse perdue que les romantiques vont participer à leur manière au procès général de séparation spécialisante qui s'empare de la société. En art, dans la culture mais aussi en politique et dans la vie personnelle, la personnalité romantique va se trouver déchirée entre deux tendances irréductiblement opposées dans leurs effets. L'idéalisation nostalgique d'un passé communautaire et l'utopie d'un futur réconciliateur de l'homme avec la société et le monde « réalisée cette fois-ci à travers la mise en œuvre d'une puissance prométhéenne à caractère révolutionnaire¹⁸⁸ ». Dans cette attente, seul l'art peut réaliser l'espérance d'authenticité du sujet car il est un mode d'expression, le seul, de sa participation à une totalité qui ne s'exprime donc pleinement, et paradoxalement, que dans la séparation de plus en plus radicale. « L'art prend donc une valeur sublime en même temps que l'artiste adopte une posture tragique, et il appartient à son génie d'assumer positivement cette contradiction et de la dépasser créativement, autant dans sa vie que dans son œuvre qui se trouvent placées en immédiate réciprocité dans la proclamation de l'authenticité comme forme de la plénitude et comme fondement de la vérité¹⁸⁹ ».

Dans la perspective kantienne sur laquelle je reviendrai plus tard, cette évolution touche l'artiste en ce qu'elle exacerbe, voire idéalise, en lui, les caractéristiques de l'individu tel qu'il est en train de se construire socialement. On peut en effet parler d'idéalisation car, à mesure qu'ils émergent, les facteurs d'émancipation de la personne sont battus en brèche par la nouvelle domination économique propre à la société industrielle qui s'établit au même moment. Dans ce contexte, l'agir de l'artiste se sépare de celui de l'ouvrier qui devient une force de production. Le travail de l'un devient une œuvre alors que

¹⁸⁵ Dans une lettre en date du 16 avril 1793 citée par Jorge Semprun dans sa conférence du 19 juin 1990 que je présente plus en détail ensuite.

¹⁸⁶ Walter Grab, « Idéaux politiques et illusions des intellectuels allemands à l'époque de la Révolution Française, une introduction », loc. cit. p.12-13.

¹⁸⁷ Les temps ne sont plus alors propices aux étrangers qui sont soupçonnés d'être des ennemis de la Révolution.

¹⁸⁸ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.101.

¹⁸⁹ Ibid., p.102.

celui de l'autre est un produit. Il ne garde, dans le meilleur des cas, qu'en termes de valeur culturelle de référence et de classe, le souvenir de la « belle ouvrage » de l'artisan qu'il ne peut plus être du fait de son aliénation. On est fondé à dire que c'est l'intuition de cette évolution qui est l'un des ferments du déchirement romantique et que c'est aussi la question révolutionnaire qui l'habite. De manière simplificatrice, on lit trop souvent l'évolution de la pensée en termes de rupture ou d'opposition radicale. Cela se vérifie pour le romantisme vis-à-vis du cartésianisme mais est-ce en fait vraiment le cas et n'est-ce pas plutôt à un approfondissement du questionnement auquel on assiste ? Mais si ce mouvement est continu sur la longue période, si les apports déterminent des complémentarités, ils sont autant de moments et autant d'épreuves car ils sont rarement vécus dans la sérénité, en art peut-être plus encore qu'ailleurs. L'espace d'un instant, à l'échelle de l'histoire de l'humanité, on a peut-être pu croire que les différents moyens de traquer le réel et la vérité du monde pourraient se réunir et non se dissocier dans et du fait de leur construction même. De même, on a pu croire que les émancipations successives et complémentaires qui fondaient l'individu comme autant de déchirures pourraient cicatrifier. Mais c'est un drame qui s'exprime : purement intérieur ou violemment extérieur, il est toujours plein de passion. Norbert Élias montre que le « je triomphant » proclamé au monde par Descartes est un oubli du « nous » qui lui permet d'émerger. En dehors de sa conscience et de sa « raison », il n'existe pas de réel indubitable. « Une grande part de la théorie philosophique de la connaissance [...] repose sur l'idée que l'homme qui veut accéder à la connaissance est un être complètement isolé, éternellement condamné à douter que les objets et par conséquent même les personnes puissent seulement exister en dehors de lui¹⁹⁰ ». Cet être isolé ; n'est-il pas celui qui est si parcimonieusement représenté dans l'œuvre de celui que la critique présente, depuis sa réhabilitation au tournant du XX^e siècle, comme l'un des plus grands peintres romantiques allemands : Caspar David Friedrich (1774-1840) ? La composition des œuvres de Friedrich est toujours fortement centrée et les quelques tableaux qui offrent une ou de rares présences humaines s'ordonnent autour d'elles. Tout comme des ruines gothiques, une île désolée au milieu d'un lac, un vaisseau fantomatique sur la mer, ces personnages sont des portes qui semblent donner sur un ailleurs insondable. Ils tournent, toujours ou presque, le dos au spectateur et paraissent emportés par leurs pensées ainsi que le plus célèbre d'entre eux : ce « Voyageur contemplant une mer de nuages¹⁹¹ ». Il n'est même pas besoin de détailler la métaphore pour percevoir le sens de cette représentation d'un homme songeur sur un pic rocheux et face à une immensité ouatée qui le sépare de sommets émergeant au lointain. Friedrich est présenté par ses plus grands contemporains comme un, comme « le » peintre du paysage. Après la visite qu'il lui

¹⁹⁰ Norbert Elias, *La Société des individus*, trad. Jeanne Étoré, Paris, Fayard Agora, 1997, p.257-258.

¹⁹¹ Ce tableau, maintenant conservé à la Kunsthalle de Hambourg, est une huile sur toile datant de 1818.

fit¹⁹², le célèbre sculpteur néo-classique¹⁹³ français David d'Angers écrit : « il sent admirablement bien la tragédie du paysage ». C'est d'ailleurs ce tragique qui fit aussi qu'on en parla comme d'un intimiste du paysage et c'est une raison supplémentaire pour se défier de classifications trop strictes, plus encore si elles sont construites *a posteriori*. Si l'art de cette époque, dans sa quête d'une représentation compréhensive du monde, se sépare progressivement des autres modes d'appréhension qui sont offerts à l'homme comme la science, il est rétif à une lecture de son évolution qui refuserait les porosités. De plus, le commentaire de l'œuvre et ce que l'on appellera aussi sa fortune critique, vont se développant. Les œuvres des artistes, tout comme le sujet de l'art, deviennent des enjeux polémiques sur lesquels il est de bon ton d'avoir une opinion. C'est le cas de cet article immédiatement contemporain, paru dans une revue, où l'on célèbre sa fidélité au « vrai ».

Les travaux de Friedrich diffèrent notablement de ceux des autres paysagistes par le choix des sujets avant tout. L'air qu'il traite vraiment de main de maître, occupe dans la plupart de ses tableaux beaucoup plus que la moitié de l'espace et souvent les seconds plans et les fonds sont complètement absents parce qu'il choisit des sujets qui ne nécessitent par leur représentation. Il se délecte à peindre des étendues illimitées. Fidèle au vrai jusqu'au plus infime détail, il atteint aussi dans la technique de son art, une perfection très élevée, qu'il s'agisse de peinture à l'huile ou de dessin à la sépia. Ses paysages ont une religiosité mélancolique et mystérieuse. Ils frappent l'âme bien plus que le regard¹⁹⁴.

On pourrait alors dire que c'est une vérité qui s'exprime dans l'absence. Sa mélancolie et son mystère, ici loués, sont, soixante-dix ans plus tard et justement en plein développement du symbolisme, les fondements d'une appréciation inverse.

Il me semble que la conception de Friedrich conduise sur une voie erronée qui de nos jours peut devenir néfaste ; de la plupart de ses tableaux émanent une mélancolie morbide, cette excitation fébrile qui émeut fortement tout observateur passionné mais qui provoque toujours un sentiment de découragement. Cela n'est ni la gravité, ni le caractère, ni l'esprit même de la nature, c'est quelque chose de voulu et de forcé. Friedrich nous enchaîne à une pensée abstraite, ne se sert des formes naturelles que dans un sens allégorique¹⁹⁵.

Il me semble qu'il serait superficiel d'invoquer une simple variation du goût et des références pour expliquer ce revirement. Entre le début et la fin du XIX^e siècle, on est passé d'un commentaire en termes de genres – et alors celles de Friedrich se situent à la fois dans le paysage et le religieux – à une

¹⁹² Le 7 novembre 1834. Cité dans Helmut Börsch-Supan, *Tout l'oeuvre peint de Caspar David Friedrich*, trad. Simone Darses, Paris, Flammarion, 1982.

¹⁹³ Il me paraît utile de noter que romantisme, néo-classicisme et même réalisme se développent en quasi-concomitance, ce qui rend plus ardu l'exercice des affiliations.

¹⁹⁴ Schopenhauer, J., *Über Gerhard von Kugelgen und Friedrich in Dresden. Zwei Briefe mitgeteilt von einer Kunstfreundin*, in *Journal des Luxus und der Moden*, 1810, cité dans Helmut Börsch-Supan, *Tout l'oeuvre peint de Caspar David Friedrich*, op.cit. p.12.

¹⁹⁵ Ludwig Richter, *Lebenserrinerungen eines deutschen Malers*, 1885, cité dans Helmut Börsch-Supan, op.cit. p.13

lecture relative à des styles ou des écoles qui s'établissent, notamment en critique de ce qui précède. C'est d'ailleurs peut-être la raison pour laquelle il est difficile, en fin de compte, d'identifier véritablement les caractères spécifiques de l'œuvre romantique puisque, à proprement parler et au moment de son éclosion, ces catégories mêmes ne sont pas encore totalement fondées. Pourtant, elles existent maintenant comme des outils dont l'historien d'art a l'habitude d'user, parfois « sociologiquement », sans pour autant les interroger réellement. Il me semble que c'est le cas de Julian Gallego quand il écrit : « À l'échelle plus générale de l'école ou du style, toute modification des valeurs acceptées tente de satisfaire les aspirations latentes du groupe, quand elle ne prouve pas ou ne résume pas l'évolution consciente d'une partie importante de la Société. [...] Bientôt, le romantisme devait remettre en cause les lois trop rigides des canons de la beauté au profit de l'expression violente des passions¹⁹⁶ ». Je suis quant à moi, incité à parler d'époque et peut-être même, plus honnêtement que précisément, d'esprit romantique que de style romantique. Ce constat n'est-il pas, à l'échelle de la longue période, celui d'une autre émancipation que celle de l'artiste, complémentaire et réciproque : celle de l'art ? L'aboutissement de la construction de cette idée de « l'art pour l'art » qui nous occupe encore ? Car si l'on s'arrête sur la peinture pour en prendre l'exemple et pour situer celle de Friedrich justement, on se rend compte que les classifications qui nous sont proposées par l'histoire de l'art regroupent des artistes dont les créations, au moins plastiquement, ont peu d'unité. Quel lien existe-t-il fondamentalement entre les huiles ou les sépias de Caspar David Friedrich ; tellement équilibrés, stables et « taiseux » et les encres de Victor Hugo (1802-1885) aux déséquilibres parfois véhéments, à la composition pleine de violence, aux contrastes tonitruants ? Ces dernières sont évidemment plus proches des cris de Goya (1746-1826) quand il dénonce les *Désastres de la guerre*¹⁹⁷, pourtant les uns et les autres sont associés, peu ou prou, sous la bannière romantique. Est-ce donc alors autre chose qu'un étendard ? Peut-être la reconnaissance d'une conscience sociale agissante qui parle par et au-delà de l'art ? Les conflits ne sont pas que stylistiques, ils dépassent le domaine purement artistique. Pourquoi donc se souviendrait-on de la « bataille d'Hernani¹⁹⁸ » si ce n'était pas le cas ? Si l'on s'affaire, toujours et encore, à comparer ; c'est à l'évidence que la question de l'art, des œuvres de l'esprit plus généralement, devient progressivement une interrogation et une démarche potentiellement universelle. Pourtant, si ce qui marque l'unité du mouvement romantique est justement la volonté de

¹⁹⁶ Julian Gallego et al., « Vers le monde moderne », in *La grande histoire de la peinture*, vol.13, Genève, Skira, 1976, p.5

¹⁹⁷ Ces œuvres, réalisées entre 1810 et 1814, rendent compte de la violence des campagnes napoléoniennes en Espagne et témoignent de l'esprit de résistance de son peuple.

¹⁹⁸ C'est ainsi que l'on désigne l'affrontement qui eut lieu au Théâtre Français, lors de la première du drame de Hugo, le 25 février 1830. Il oppose les romantiques, émules de l'auteur, aux classiques scandalisés. Mais plus qu'une querelle sur le style de l'œuvre dont, *a posteriori*, on peut interroger la raison profonde, n'est-ce pas surtout celle qui confronte la générosité des jeunes « lions » aux thuriféraires timorés d'un pouvoir qu'ils récuse ?

rupture, elle est encore nuancée en fonction des contextes dans lesquels elle s'exprime. Friedrich est qualifié — classifié ? — comme peintre de paysage plutôt que paysagiste. Les historiens de l'art cherchent à le comparer à ses potentiels homologues contemporains, notamment étrangers, et cela, plus pour l'expliquer que le comprendre. Quelle comparaison est-elle fondamentalement possible entre le silence tranquille des paysages de Constable (1776-1837) et celui, qui semble mystique, de Friedrich ? Ne sent-on pas dans les œuvres du premier, une volonté de dominer la nature — pour mieux la glorifier d'ailleurs — tout comme dans ces *picturesque gardens* qui ne savent pas encore qu'ils sont des « jardins à l'anglaise » ? Cette nature est bien un jardin, un espace anthropisé, alors que chez le second, elle est un univers qui s'offre à l'individu, et donc à l'artiste, comme une question, une extériorité. Il semble d'ailleurs que les figures humaines, découpées à la manière de silhouettes, arbitrairement superposées au paysage, définissent une toute autre relation. Même si l'on parle tellement à leur sujet, de leur caractère aérien, les paysages de Friedrich, n'ont également rien de comparable avec ceux de Turner (1775-1851). Tous les efforts de celui qui préfigure tant l'impressionnisme, se manifestent dans la vibration colorée qui semble exalter les nuées de l'instant. Au contraire, chez Friedrich, elles semblent immémoriales et éternelles. À Dresde¹⁹⁹, où il s'installe après ses études et qui est alors l'une des villes les plus libérales d'Europe, il poursuit les réflexions « anticlassicistes » auprès du peintre Runge (1777-1810), du médecin, naturaliste et aussi peintre Carus²⁰⁰. Le musicien Weber (1786-1826) fait également partie du cercle et l'on sait toute l'influence qu'aura son œuvre sur la représentation de ce que l'on appellera, malencontreusement à une certaine époque, l'âme allemande. Cette construction culturelle progressive passe par une sacralisation allégorique de la nature qui diffère du caractère, au moins superficiellement profane, des paysages anglais.

C'est un fond, toile de fond et source à fois, un *Grund*, qui est aussi un matériau pour ce qui se construit et que la conscience amène au jour, éclaire, avec toute la force de l'intuition et de l'émotion. C'est à même époque que Schelling (1775-1854), théorise la *Naturphilosophie* dans son *Système de l'idéalisme transcendantal* publié en 1800. Patočka nous dit qu'en « saisissant l'occasion de compléter le saut moral dans l'absolu, accompli par Fichte, par une philosophie de l'esprit inconscient qui se cherche dans la nature, [il] trouve dans l'art un « organe de l'absolu » qui comprend l'échelle des êtres comme odyssee de l'esprit dans la nature. L'art et ses formes fournissent un nouveau fil conducteur, nécessaire à la spéculation métaphysique qui ne peut plus, comme à l'époque pré-kantienne, prendre appui sur les sciences de la nature, comprises désormais comme un champ purement phénoménal,

¹⁹⁹ Voir Helmut Börsch-Supan, *Tout l'œuvre peint de Caspar David Friedrich*, op. cit.

²⁰⁰ 1789-1869. Auteur des lettres sur le paysage dont il défend les « forces inconscientes »

dépourvu de toute portée métaphysique²⁰¹ ». On peut penser que c'est vite oublier que Kant lui-même, dans sa troisième critique, tente, à propos de ce j'appellerais l'exception esthétique, une réconciliation entre la raison pure et la raison pratique qu'il vient de radicalement séparer. Pourtant, comme on le verra ensuite, c'est dans ces "friches" kantienne que se situe la possibilité d'un absolu qui sera théorisé par ses successeurs. Ainsi l'œuvre d'art devient pleinement originale, voire originelle et on aboutit à une dernière émancipation "culturelle". « C'est donc paradoxalement lorsqu'elle devient "universelle" dans sa prétention significative et expressive humaniste que la "culture", en même temps que l'art qui en représente le cœur dynamique, va dans la modernité se séparer elle aussi de la société pour y acquérir un statut d'idéalité, à caractère quasi transcendantal²⁰² ». Parallèlement, les œuvres ne sont plus seulement des formes offertes dont l'apparaître concentre le sens, elles acquièrent ce que j'appellerais une intériorité. Elle semble se développer parallèlement à la construction de la question identitaire et psychologique chez l'individu, et donc chez l'artiste, avec toute l'exacerbation requise par leur dimension publique. Il n'est qu'à voir le statut accordé – et leur force essentielle – aux aquarelles que Delacroix consigne dans ses *Carnets de voyage*²⁰³ méditerranéens. Certains y voient les prémises de la vague exotique mais il y a dans cela, plus que la recherche d'un ailleurs. N'est-ce pas plutôt la quête d'une source profonde, tellement recouverte par les alluvions de la civilisation et ses normes qu'elle ne peut plus émerger ou qu'elle échappe aux efforts des artistes ? Il y a aussi dans la liberté de ces esquisses, de ses ébauches rapides, le sentiment d'une authenticité qui fuit la maîtrise de la facture. Elles ne sont plus des états intermédiaires qui permettent de mieux comprendre le travail de l'artiste comme l'étaient encore les *bozzetti* des sculpteurs du *Quattrocento*. Elles deviennent des œuvres en soi et, leur force reconnue, elles en viennent à concurrencer ce qui était présenté comme un achèvement. Cette évolution exacerbe la distinction essentielle vis-à-vis du travail de l'artisan, si parfait soit-il au plan de la technique. L'œuvre, qui doit plus à la force de l'esprit qu'au talent de la main, après avoir émergé au grand jour se doit d'offrir sans pudeur, son intérieur. Cela s'imposera au regard du spectateur comme à celui de l'artiste et Schiller « voit apparaître, au-delà du simple jeu subjectif de nos facultés, l'accomplissement absolu, la finalité immanente qu'est, dans l'œuvre d'art, la manifestation d'un être plus profond²⁰⁴ ». La dimension du processus est bien transcendantale, l'art devient au moins l'espace d'une nouvelle spiritualité. Il est plus difficile de préciser les rôles des protagonistes : l'artiste « dont l'identité sociale est aussi évidente que celle du savant ou du juge. Il occupe une place assurée dans la société, qui est précisément celle d'assumer dans la séparation

²⁰¹ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.165.

²⁰² Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.103.

²⁰³ En 1832, Eugène Delacroix (1798-1863) se rend au Maroc et en Algérois.

²⁰⁴ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.163.

l'exigence existentielle de la synthèse, et d'absoudre ainsi la société de la perte de cette synthèse²⁰⁵ ». L'artiste qui revendique la « liberté suprasociale qui appartient au génie » et à la fois pleinement humain mais forcément maudit puisqu'en désaccord irrémédiable avec les valeurs et les normes de la communauté. L'art tiendrait alors lieu de religion dans sa « fonction de sublimation et de compensation [...] de la synthèse délaissée ou de la liberté manquée dans son avènement même (et non plus, comme jadis, dans l'oppression)²⁰⁶ ». Et n'est-ce pas toute la place d'un paradis, forcément perdu et à reconquérir ? « C'est l'unité subjective ou spirituelle intérieure de l'expérience humaine qu'il doit exprimer et représenter extérieurement de manière sensible dans une œuvre où elle se concrétise librement et, à la limite, il deviendra le seul à savoir et à pouvoir encore le faire²⁰⁷ ». À mesure que l'individu s'identifie et que l'artiste impose sa figure indépendante, l'art lui-même s'émancipe et s'incarne dans la définition nouvelle d'un « art pour l'art » qui pourra même se développer un jour au préjudice de l'artiste et donc, plus largement, de l'individu. N'y perd-il pas, tout comme pour le clonage, ses capacités de fécondation et d'engendrement qui sont le propre essentiel de sa puissance créative ? Le personnage qui nous tourne le dos dans les toiles de Friedrich ne nous voit pas mais nous montre l'espace de sa pensée. Est-elle représentation du monde et cela est-il encore possible, tant pour le spectateur que pour l'artiste ? Est-ce vraiment le monde ou son monde car le voit-il vraiment, lui qui le représente en nous l'offrant ? Ce n'est même pas la nature qui est présentée : il y a et il y faut autre chose, un ailleurs qui est peut-être niché au fond de l'être lui-même. Comme l'écrit Kleist, « tout ce que j'aurais dû trouver dans le tableau, je le trouvais entre le tableau et moi, c'est-à-dire dans une exigence imposée par mon cœur au tableau et le préjudice que celui-ci me portait²⁰⁸ ». Ces multiples édifications ne portent-elles pas le risque de s'avérer destructrices et n'est-ce pas la question posée par Hegel à peine quelques années plus tard ?

Tout homme cherche à se réaliser et se réalise par sa vie. Appliqué à l'art, ce principe signifie que l'artiste doit vivre en artiste, donner à sa vie une forme *artistique*. Mais d'après ce principe, je vis en artiste si toutes mes actions, toutes mes expressions, ne sont pour moi que des *apparences* et ne reçoivent que la forme que leur impose ma puissance. Il en résulte que je ne puis prendre au sérieux ni ce contenu, ni son expression et sa réalisation. (...) Or cette virtuosité d'une vie artistiquement ironique se conçoit en tant que choses dépourvues de substance, auxquelles le libre créateur (...) ne saurait s'attacher, puisqu'il peut aussi bien les détruire que

²⁰⁵ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.104.

²⁰⁶ ibid. p.104.

²⁰⁷ ibid., p.105.

²⁰⁸ Heinrich von Kleist *Empfindungen for Friedrichs Seelandschaft*, Berliner Abendblätter, 1810, cité dans Helmut Börsch-Supan, *Tout l'oeuvre peint de Caspar David Friedrich*, op.cit., p.11 sq.

les créer. (...) La forme la plus approchante de cette vanité ironique consiste dans la *vanité* du concret, du moral, de tout ce qui est objectif et qui possède une valeur en soi et pour soi...²⁰⁹

C'est donc alors que s'établit pleinement le dilemme de l'art tel que nous le connaissons, de ce concept dont on a pu voir qu'il relève bien d'une construction, sûrement inachevée, peut-être dépassée.

²⁰⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979, t. 1, p.98-100, cité par Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.136.

CHAPITRE II

ESTHÉTIQUE : FONDER LA PENSÉE ET PENSER LES FONDEMENTS

2.1 Un chemin ancien et antique ou penser l'art avant l'art

J'ai plusieurs fois exprimé l'idée d'une construction progressive du concept moderne de l'art. J'aimerais alors filer la métaphore en imaginant, justement, que cet édifice est un théâtre sur la scène duquel on crée un spectacle et que, comme dans certaines mises en scène de Peter Brook, son décor reflète la salle. On en arriverait à une mise en abîme, à la manière du célèbre *Coup d'œil*²¹⁰ de Ledoux qui reflétait la salle du théâtre qu'il venait de concevoir pour Besançon. Cette image nous montre alors les multiples niveaux d'appréhension de ce qui est en train de s'établir, leurs incessantes réflexions – à tous les sens du mots – qui témoignent du fait que si le procès relève d'une autonomisation, elle suppose de nombreuses et profondes interactions. Mais, tout comme le bâtiment, fût-il théâtre, a des fondations, ces discours et leurs échos amplifiés ont un fond commun car on « oublie que la "naissance" n'est pas uniquement un acte d'enregistrement, qu'elle vient de loin, a été préparée, conçue, qu'elle disposait déjà de tous les éléments, sans doute encore déliés, qui constituent son fond génétique, avant de se produire sur la scène²¹¹ ». Si l'on poursuit l'idée que nous propose Anne Cauquelin, on peut donc penser que nous avons tenté de suivre, dans les pages qui ont précédé, la gestation du concept d'art et de celui d'artiste qui lui est associé. Mais alors où situer ce fond et à quel niveau arrêter la fouille qu'il nécessite ? C'est la question posée par Patočka : « Puis-je dire, avec l'évidence de ce qui va de soi, que la clef est contenue dans le simple fait que je suis et que les choses se montrent à moi ? Ou bien ma rencontre avec les choses présuppose-t-elle quelque chose de plus profond, une clef qui ne m'appartient pas mais qui m'est simplement confiée ? Suis-je donc, pour mieux dire, co-participant à ce qui se déroule de façon si particulière dans l'ouverture de toutes les

²¹⁰ Gravure dans laquelle il exprime, contrairement à Rousseau, que le théâtre représente la société et que la salle et la scène sont confondues dans la représentation. Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) est l'un de ces « architectes visionnaires » français qui, dans l'esprit des Lumières, interrogèrent entre autres, la fonction sociale de leur art. C'est en 1779 qu'il produisit le théâtre de Besançon.

²¹¹ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.13.

sont ?²¹² » Questionnant aussi l'art, Michel Freitag répond en identifiant un « apparaître » du monde correspondant au rapport esthétique qui commande l'ensemble du vivant mais dans lequel l'homme a une spécificité stimulante. « Le genre de l'animal est "en lui", alors que pour l'être humain il est hors de lui et qu'il doit y accéder en y prenant place, ce qui lui impose aussi de participer à sa perpétuelle récréation et lui permet d'agir en vue de sa transformation²¹³ ». C'est donc sur cet espace qu'a pu s'insinuer, se développer, puis triompher le sentiment, voire la nécessité, d'une indépendance de plus en plus radicale du geste de l'artiste. C'est là aussi que sont les bases fondatrices d'une pensée sur l'art et comme son autonomie est acquise parallèlement à celle de la science, elle en arrive à se présenter comme son antithèse. À la certitude de l'une doit donc correspondre l'incertitude de l'autre. Pourtant, ce doute n'est-il pas un horizon commun pour toutes les connaissances ? En 1981, Karl Popper, dans une conférence intitulée *Tolérance et responsabilité intellectuelle*²¹⁴ discutait une idée de Voltaire sur la nécessité de la tolérance pour un être humain conscient de sa propre faillibilité. Poursuivant sa démonstration, il invoquait la figure du philosophe présocratique Xénophane²¹⁵. Comme le dit Popper : « Il fut le premier Grec à penser l'écrit, le premier moraliste, le premier à penser la connaissance et le premier à penser le monothéisme ». La présentation est peut-être un peu idéalisée par le fait d'une sorte de plaidoyer *pro domo* mais elle situe la réflexion du philosophe contemporain qui avait traduit les vers du rhapsode grec.

*Non, jamais il n'y eut, jamais il n'y aura
Un homme possédant la connaissance claire
De ce qui touche aux dieux et de toutes les choses
Dont je parle à présent. Même si par hasard
Il se trouvait qu'il dit l'exacte vérité.
Lui-même ne saurait en prendre conscience :
Car tout n'est qu'opinion.*

Pour Popper, ces vers ne parlent pas seulement de l'incertitude du savoir humain, ils sont les ferments d'une « théorie de la vérité objective » qui serait fondamentalement extérieure à notre entendement. Nos théories ne peuvent être que des suppositions, des propositions de compréhension du monde « car il n'y a aucun critère infaillible de la vérité ». On sait que c'est là que se situe tout le débat qui l'a opposé aux empiristes logiques qui font de l'induction un repère capital de la méthode scientifique. Pour eux, « il est clair que sans lui la science ne garderait plus longtemps le droit de

²¹² Jan Patočka, *L'art le temps*, op. cit., p.53.

²¹³ Michel Freitag, « La société : réalité sociale-historique et concept sociologique », loc.cit., p.24

²¹⁴ Karl Popper, « Tolérance et responsabilité intellectuelle : Conférence à l'Université de Tübingen », 1981, trad. M.-F. Folcher et M.-V. Howlet, Paris, CNDP, 1990, p.3.

²¹⁵ On ne connaît pas précisément les dates de sa naissance et de sa mort mais on s'accorde à penser qu'il a vécu entre 580 av. J.-C. et 485 av. J.-C.

distinguer ses théories des créations fantasques et arbitraires de l'esprit du poète²¹⁶ ». Une fois encore, la référence artistique est utilisée comme une légitimation *a contrario* de la théorisation scientifique. Alors que si, suivant Popper, on considère le principe d'induction non comme « vrai » mais comme « probable », « comme toute autre forme de logique inductive, la logique de l'inférence probable ou "logique de la probabilité" conduit soit à une régression à l'infini, soit à une doctrine de l'*apriorisme*²¹⁷ ». Le principe remis en cause, les théories scientifiques et les théories artistiques seraient-elles pareillement arbitraires ? On sait alors que Popper prône la réfutation de l'erreur comme principe d'avancement, potentiel, du savoir scientifique. Si la conscience de cette faillibilité amène certaines disciplines scientifiques à manquer de mémoire, s'agissant pour l'art d'un domaine dont Platon nous dit en substance qu'il est spéculation autour de l'apparence illusoire des choses illusoires, c'est à une accumulation que l'on est confronté. C'est la raison pour laquelle Anne Cauquelin propose l'idée fertile d'une « rumeur théorique » qui me semble pareille à un brouhaha constitué par le foisonnement de propositions qui, même antiques, conservent une part d'actualité dans le discours sur l'art. Cette notion de « rumeur théorique » lui sert à définir la nature des discours qui accompagnent la constitution sociologique de l'art, se confrontent sans se récuser vraiment et s'additionnent en fait. Ils vont d'ailleurs particulièrement proliférer lorsque son identité deviendra incertaine, alors que précisément celle-ci reste la condition de sa valorisation « promotionnelle » sur le nouveau terrain économique et médiatique. Je la perçois comme un environnement de ce qui est devenu maintenant le système de l'art et qui y participe. On peut dire en effet que c'est en affirmant encore sa valeur propre qu'il pénètre dans ce contexte post-moderne tout en récusant, par le fait même, ce qui l'avait construit. C'est donc sous la condition d'une telle restriction, car je pense que l'auteure ne l'exprime pas dans cette perspective, ou pas complètement, que j'utiliserai ce concept qui porte par ailleurs une image très efficace. Il me semble que c'est ainsi que ce concept de « rumeur » acquiert vraiment une valeur théorique, descriptive et cognitive, et qu'il possède une portée directement critique.

Ce n'est donc pas qu'une démarche historique qui nous fait remonter au début d'un chemin où on peut s'accorder sur le fait que l'art n'existe pas encore « en tant qu'art » et selon la définition dont nous usons maintenant, depuis la modernité. Certaines des questions qu'il soulève ou qui structurent sa propre compréhension existent déjà. Anne Cauquelin évoquait l'idée d'un « fond génétique » et si elle ne parle pas d'une matrice, l'image n'est pas lointaine quand elle postule l'existence, dès l'antiquité, d'une « sphère artistique²¹⁸ ». Il est d'ailleurs utile, avant de poursuivre, de préciser qu'une fois de

²¹⁶ Hans Reichenbach, *Erkenntnis*, 1930, p.186; cité par Karl Popper dans *La Logique de la découverte scientifique*, trad. Nicole Thyssen-Rutten, Paris, Payot, 1973, p. 24.

²¹⁷ Karl Popper, *La Logique de la découverte scientifique*, op. cit., p. 26.

²¹⁸ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.13.

plus, l'antiquité dont on parle est occidentale, grecque en l'occurrence. Les préoccupations des Grecs ne sont pas focalisées sur l'art, mais sur la beauté. L'art comme tel y reste inscrit dans le cadre de la *poiésis*, qui forme une sphère inférieure de l'activité, subordonnée à celle de la praxis. Ce qui les occupe philosophiquement d'abord, c'est la nature du Beau, appréhendé ontologiquement dans son rapport au Vrai, au Juste, et dont l'unité forme le Bien, qui est encore identifié à l'Être et possède donc encore une nature d'essence objective plutôt que subjective. Les jugements qu'ils portent sur les arts et les artistes restent encadrés par cette vision ontologique et hiérarchique, dont seuls quelques sophistes se démarquent tout à fait clairement. Il y a donc un contraste entre cette manière ontologique d'aborder la question du beau et celle des modernes, de plus en plus exclusivement centrée sur l'art. Et c'est, comme je le verrai ensuite, au moment de la Renaissance que se produira, mais là encore sans rupture et même dans la revendication d'une filiation souvent mal comprise, le passage de l'une à l'autre, dans une sorte de superposition qui s'avèrera seulement transitoire.

Patočka note que cette réflexion antique ne peut être proprement humaine que si elle s'inquiète de tous les hommes et cet espoir d'universalité constitue son énergie. Y aurait-il une qualité qui soit reconnaissable par tous et émouvante pour tous ? À côté de l'« être là », peut-il y avoir un « être toujours » qui le dépasserait ? Le premier ferait référence à l'instant de la vie de l'homme et le second à l'essence de la vie et à la notion d'harmonie. C'est elle qu'évoque déjà Héraclite (550 av. J.-C.-480 av. J.-C.) en parlant d'assemblage : c'est une ordonnance visible, conçue comme une alliance de contraires pouvant être déclinée à différents niveaux, du particulier de l'objet, au général d'une création « artistique ». L'harmonie est aussi une question de rapport à l'unité et au nombre et ce sont les émules de Pythagore (570 av. J.-C.-480 av. J.-C.) qui nous apportent cette dimension en concevant un idéal de la proportion que certains pensent d'ailleurs devenir un idéal du beau. Avant l'œuvre, c'est le monde qu'interrogent les philosophes : alors le beau n'est-il qu'un idéal, isolé, supérieur, divin au sens non religieux qu'il avait dans la Grèce antique ; aussi inaccessible en quelque sorte que l'horizon ? Comment peut-il donc se présenter et se concrétiser dans une œuvre ? L'idée d'équilibre, infailliblement liée à celle d'harmonie parle aussi de tout autre chose que de stabilité. Si la raison peut tenter de définir le beau en soi, l'être humain n'en demeure pas moins victime plus que maître de ses sens et force lui est de reconnaître son émotion, son plaisir, face à la beauté de l'œuvre. « Dans la théorie démocratéenne²¹⁹, ce n'est pas la Muse qui parle par la bouche du poète ; l'émotion est exclusivement d'ordre corporel. L'on trouve du reste, chez ce penseur, des intuitions remarquables concernant la différence entre la beauté du corps et celle de l'âme²²⁰ ». Émergeait alors et déjà la question, que Nietzsche posera bien plus tard dans *La Naissance de la tragédie*, de la réelle connivence

²¹⁹ Démocrite 460 av. J.-C.-370 av. J.-C.

²²⁰ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.59.

entre le beau et la sagesse, entre ce qui sera devenu l'art et la mesure. Le réel de la vie connaît-il cette harmonie idéale et le beau, s'il est vérité, est-il séparé de la vie ? On sent ainsi que des pôles se définissent progressivement autour desquels se développera et s'agitera dorénavant la réflexion. Il y aura, encore et toujours, un balancement essentiel entre deux quêtes, l'une fixiste et continue et l'autre, toute de déséquilibre et de rupture. Ce lien à la vérité de la vie comme une porte d'entrée pour mieux comprendre l'idée tout comme le sentiment du beau, les sophistes²²¹ l'interrogent à leur tour. Ils tentent de proposer une définition de la beauté comme source d'agrément et qui questionne justement le plaisir qu'il nous procure. Ce sont en effet, selon eux, les impressions de la vue et de l'ouïe, la satisfaction de nos sens, qui agissent. Ils discernent donc, à côté du talent et de la technique, données qui paraissent plus objectivables, l'importance de l'illusion qui serait tout à la fois un propre de la perception et de la création.

On le voit, le philosophe peut bien s'acharner à connaître le monde, l'homme qu'il est encore et toujours dans sa propre expérience, apparaît de plus en plus. Cette émergence, plus précisément celle de l'individu dans son rapport à la société, c'est aussi le fil conducteur de la démonstration d'Élie Faure dans son « grand rythme ». Il en fait un principe d'explication pour « l'évolution du drame universel même, partant de la phase originelle où la nébuleuse se forme, pour aboutir à la phase finale où les soleils brisés et les planètes mortes rentrent dans la poussière des cieux, en passant par les étapes successives qui vont de la matière à la vie, de la vie à l'esprit, de l'esprit à la matière où il se perd et se retrempe, après qu'il l'a conçue et ordonnée un moment²²² ». Il le dit avec son éloquence sensible et d'un autre temps où l'on pouvait parler ainsi de théorie et utiliser des mots que l'on n'emploierait plus, notamment pour parler des ailleurs culturels. Mais si le parcours de ce questionnement est occidental, j'adhère à son idée que ce grand rythme, humain et donc social, humain parce que social, qui se traduit dans l'évolution de la création des hommes, puisse avoir une dimension universelle. Mais les exemples semblent encore à trouver dans les ailleurs pour le prouver. Pour ce qui nous intéresse, à savoir cette genèse de l'art qui n'est pas encore l'art dont nous parlons de nos jours, il compare l'évolution de « La statue » grecque à l'évolution du monde qui l'entoure. Dans la période archaïque (VIII^e siècle av.J-C.), « le mythe règne sans conteste. Il atteint même sa phase de pleine cristallisation. [...] C'est sur cette croyance seule que repose le principe moral unitaire sans qui ni la cité, ni la famille ne seraient. [...] Non seulement l'individu n'existe pas, mais son existence serait contraire à la conception même du foyer qui est peut-être le noyau, peut-être la contraction de la cité. [...] La société humaine entière plonge dans la divinité diffuse de la nature personnifiée par les dieux qui la rattachent à elle par les

²²¹ V^e siècle av. J-C.

²²² Élie Faure, *L'Esprit des formes*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, p.26.

mille liens du rite où la loi prend son appui. [...] L'univers moral est un bloc²²³ ». Le bloc est aussi celui de l'idole, Élie Faure réfère alors à la *Xoana* primitive, figures de bois grossièrement taillées, parfois habillées et porteuses d'armes, fortement marquées par la religion. Ce qui est étrange, c'est que dans son ouvrage, l'illustration, d'ailleurs présente dans plusieurs éditions et rééditions²²⁴ me paraît être la photo d'une idole cycladique²²⁵, en marbre, nettement plus ancienne. Je ne voudrais pas que ce constat soit une occasion de délégitimer sa démonstration comme ce fut l'objet des critiques de celui qui se présentait lui-même comme un autodidacte. Parlant de la Grèce dans l'introduction de son *Histoire de l'art antique* (1923), il disait sa difficulté à traduire aussi pleinement qu'il l'aurait voulu l'esprit de cette civilisation qu'il chérissait tant. Il regrettait les points de vues trop « finalistes » de ses premiers écrits mais il ne récusait pas les repentirs de sa pensée. Elle était humaniste et il nous disait que c'était le rôle de l'histoire de l'art. Elle avait un lyrisme qui peut paraître étonnant de nos jours mais sa dénonciation d'une confusion grandissante entre l'histoire de l'art et l'archéologie s'est peut-être confirmée.

Autant vaudrait confondre la littérature et la grammaire. Autre chose est de décrire les monuments que l'homme a laissés sur sa route par leurs caractères extérieurs, de les mesurer, d'en définir les fonctions et le style, de les situer dans l'espace et le temps, autre chose de tenter de dire par quelles racines secrètes ces monuments viennent plonger au cœur des races, comment ils en résument les désirs les plus essentiels, comment ils constituent le témoignage sensible des souffrances, des besoins, des illusions et des mirages qui ont creusé dans la chair de l'unanimité des morts et des vivants le passage sanglant de la sensation à l'esprit. C'est ainsi qu'en voulant écrire une histoire qui ne fût pas un catalogue sec des œuvres plastiques de l'homme, mais un récit aussi passionné que possible de la rencontre de sa curiosité et de son éducation avec les formes qu'il croise, j'ai pu commettre — j'ai commis — des erreurs archéologiques. Bien que j'en sache de pires, et que je n'aie pas non plus manqué d'en commettre, je n'irai pas jusqu'à dire que je ne les regrette pas²²⁶.

Je vois dans cette conscience, une anticipation éclairée du mouvement encore à l'œuvre qui recuse, y compris dans les sciences sociales, une approche sensible et intuitive pourtant essentielle dans la construction hypothétique elle-même. Je vois dans son expression une véritable finesse de l'auteur quant à sa conception du social et cela m'incite à accorder crédit aux propositions synthétiques qu'il nous fait. Elles relèvent d'une vision, il la revendique, c'est à son honneur et pourtant c'est sûrement la raison pour laquelle il est si souvent omis de nos jours dans les bibliographies des

²²³ Ibid., p.31-32.

²²⁴ L'édition originale, datant de 1927, présentait des illustrations et, même si l'auteur disparaît en 1937, l'éditeur ultérieur précise dans son avant-propos qu'il a scrupuleusement respecté les choix de Faure.

²²⁵ Il semblerait en effet qu'il s'agisse d'une figure féminine appartenant au type Chalandriani ou Spédos et réalisée dans l'île de Syros dans une période située entre 2800 et 2300 av. J-C. Pour cette proposition, toute personnelle, je me réfère à la présentation bien illustrée des collections cycladiques du musée du Louvre (Aile Denon - Entresol - Section 01a) sur le site <http://www.insecula.com/salle/MS00167.html>.

²²⁶ Élie Faure, « Préface de l'édition de 1921 », *Histoire de l'art : L'Art antique*, Paris, Denoël, 1985, p.21.

recherches, de plus en plus spécialisées, sur les thèmes qui nous intéressent. Cette petite remarque, en somme amusante mais pourtant révélatrice il me semble, me permet de revenir sur un autre constat que fait aussi Élie Faure dans *L'esprit des formes*. Il commence par s'excuser de ne pas avoir une meilleure connaissance de l'histoire égyptienne qui lui permettrait de mieux cerner les alternances qui marquent l'évolution de son art et notamment de sa statuaire. L'exemple qu'il prend alors lui permet de mettre en doute une lecture purement « progressiste » de la création artistique. Les œuvres qui sont demeurées jusqu'à nous sont comme la trace de l'évolution de la société au sein de laquelle elles ont été façonnées. « Telle statue que nous nous imaginions postérieure à telle autre plus archaïque d'aspect, lui est au contraire antérieure et de mille ou deux mille ans. L'uniformité de la statuaire égyptienne n'est qu'apparente. Une série de flux et de reflux en ravine la surface²²⁷ ». Ce qu'il dit lui manque pour comprendre pleinement ces œuvres dans leur relation, apparemment chaotique, c'est la connaissance des « variations de la doctrine, les mouvements sociaux à qui ces variations répondent, leurs échos dans la littérature, la morale, les mœurs²²⁸ ». N'y a-t-il pas dans le fait de reconnaître ces limites comme une légitimation *a contrario*, ou par « l'absence », du caractère éminemment social de ces traces ? Archaïque, la *xoana* de Sparte l'est donc sûrement encore plus que l'idole cycladique qui lui est antérieure. Mais toutes deux partagent une pureté symbolique et essentielle qui leur permet d'incarner pleinement et je dirais silencieusement²²⁹, le mythe tout entier. Élie Faure dit qu'elles appartiennent à l'architecture, celle qui structure la société tout autant qu'elle lui sert. J'ajouterais quant à moi que cela leur donne un caractère monumental qui n'a rien à voir directement avec leur taille mais tout avec leur intensité symbolique.

Il suit donc l'évolution de « la statue grecque » et note au fur et à mesure de ce parcours historique, les éclairantes relations qui l'associent à celle de la société, fortement liée à la pensée des philosophes que nous avons déjà évoqués. Progressivement les figures, tout en gardant leur dense unité formelle, laissent entrevoir une vie plus humaine et au temps d'Héraclite, qui interroge le monde changeant, arrivent les héros. Leurs figures dépassent du groupe et pourtant en participent pleinement, à l'instar des Cariatides de Cnide, intimement intégrées à l'architecture. « Le passage, encore rugueux, anime un peu les profils, fait onduler sourdement les surfaces. L'équilibre des masses s'ébauche, succédant à leur symétrie [...]. Le cylindre est vivant, les nœuds et les bourgeons affleurent, les branches vont pousser du tronc. Les écrivains du temps sont des poètes philosophes qui créent un système monde, un appareil monumental à peine ébauché, mais grandiose et circulaire, qui émerge péniblement du mythe sans vouloir ni pouvoir se séparer de lui. En pensée, en politique, comme dans

²²⁷ Ibid, p.97

²²⁸ Idem.

²²⁹ Pour m'accorder avec Rancière sur ce point.

l'idole elle-même, l'individu s'esquisse dans quelques cerveaux monstrueux²³⁰ » Puis, au moment où « Eschyle fait peser sur l'homme les lois impitoyables de la coutume et du destin²³¹ », certains, comme nous l'avons vu, questionnent les idées d'harmonie et d'équilibre. Alors la statue « entre, avec ses voisines, dans un organisme plus complexe, ondulations monumentales combinées où les formes, pourtant séparées, réalisent, par leur succession, une mélodie plastique dont les courbes se balancent. [...] On retrouve, dans la statue, toute l'harmonie de l'ensemble qui lui-même emprunte à la statue la loi de son autonomie²³² ». La statue s'est humanisée et porte en elle l'idée d'un individu toujours fortement situé dans un corps social qui ne le domine plus mais auquel il choisit d'appartenir et qui légitime son individualité, tout comme la statue s'intègre encore dans le plan de l'architecture. « Le plan, dans la technique sculpturale, n'est que la persistance nécessaire des lois religieuses et sociales que l'éveil décisif de la conscience individuelle unit au plan voisin par l'ondulation du passage et la ligne du profil. La tragédie et la sculpture vivent dans la forme harmonique de leurs éléments contrastés parce que, si l'homme s'affirme, le dieu n'a pas quitté l'homme et se confronte à lui par l'instinct et la conscience, par la sensualité et la raison, par l'idée et la réalité dans le cœur même du héros²³³ ». On sent alors poindre le débat des sophistes où s'allient aussi ces contraires mais où surtout l'œuvre atteint une autonomie, peut-être illusionniste, qui ne parle plus de la vérité du monde, même mythique, mais à l'être humain qui est fait à la fois de sens et d'esprit. On en arrive à la fin de la période classique, les statuts s'affirment, les auteurs, les philosophes et bientôt les sculpteurs, sont identifiés par leur talent personnel. Ils sont reconnus socialement et leurs œuvres, si elles parlent encore et d'abord du monde, portent maintenant leur facture originale et la revendiquent. Toutefois, pour les seconds, on ne parle pas encore d'artistes au sens d'une spécialisation, glorieuse bien sûr, de leur création qui ne viendra que bien plus tard. Tous sont justement comparables par leur talent et ils cohabitent avec une égale dignité qui devient d'ailleurs progressivement telle qu'elle peut être ressentie, par un dernier sursaut des vieux mythes, comme un danger pour la loi de la cité. Mais si Socrate meurt, sa mort entérine une stature de héros. Il n'incarne plus le mythe, il n'est plus même l'expression synthétique du monde, il est lui-même : un homme qui peut devenir colossal mais aussi instable parce que peut-être trop grand, comme la célèbre statue de Rhodes²³⁴. Mais c'est aller un peu trop vite et les figures héroïques de la fin de l'époque classique n'en sont pas encore à baliser par défaut, ou par excès, les fondements théoriques de l'art. Socrate, fidèle à sa méthode, questionne humainement ce beau dont on a tenté avant lui de définir les règles. À Hippias, il demande :

²³⁰ Élie Faure, *L'Esprit des formes*, op. cit., p.37.

²³¹ Ibid., p.41.

²³² Ibid., p.44.

²³³ Ibid., p.45.

²³⁴ Il est d'ailleurs curieux de se rappeler que le tremblement de terre qui mit littéralement à genoux le colosse de Rhodes était contemporain d'Épicure, chantre de la modération.

« Comment peux-tu savoir ce qui est le plus beau, alors que tu ignores ce qu'est le beau ? Or, si tu prends la question que je te pose véritablement au sérieux, il s'ensuit que ta vie entière en dépend, avec son contenu et son destin²³⁵ ! » Alors, le sophiste qui est dans la posture de celui qui sait, offre à celui qui doute de multiples exemples de belles choses qui sont mis en cause par l'argumentaire de Socrate. La règle du jeu, car c'en est un, et le but de la quête, sont résumés par Patočka : « La beauté doit résider dans quelque chose qui est commun à tous les degrés de comparaison et qui "rend" chaque chose belle, à la place qui lui appartient²³⁶ ». Au-delà de la manifestation de la beauté, c'est l'essence du beau qui doit donc être identifiée et la méthode suivie par Socrate est la réfutation progressive de propositions hypothétiques. Le beau serait ce qui sied, ce qui convient : mais la convenance fait-elle que les choses sont belles en elles-mêmes ? « Est beau ce qui convient à une fonction déterminée²³⁷ » et le critère d'utilité serait donc important mais l'instrumentalité sert pareillement à des fins positives et négatives. Il faudrait donc que l'instrumentalité soit appliquée à de bonnes choses et alors le beau serait-il père du bien ? Ou est-ce le contraire ? Il faudrait alors distinguer la cause de la finalité et la proposition du plaisir oblige à la même démarche. Comme on le voit, Socrate n'aboutit pas à une définition précise et la solution n'est pas là. C'est le croisement de ces dimensions qui construit la définition à produire et re-produire. L'apport socratique sera donc de confirmer l'idée d'une beauté qui ne réfère à rien d'absolu. Ainsi que le dit Patočka, le beau ne peut donc être défini qu'en lui-même. Mais le tenter, n'est-ce pas aussi se poser la question de la permanence de cette définition : le beau n'est-il pas circonstanciel alors que son sentiment, qui doit être démontré, est une émotion fondatrice de l'humain et pourtant unique ?

Et voici l'homme libre, tout au moins de se définir. Il l'a voulu. Il n'a pas le droit de se plaindre si progressivement le doute, l'inquiétude, l'angoisse l'envahissent [...]. Les grandes synthèses cosmiques sont oubliées ou négligées, l'homme étant rentré en lui-même et y entraînant avec lui le dieu diffus qui hier peuplait le monde et vivait sous tous ses visages où le poète primitif les cherchait ingénument. [...] Euripide, sur le théâtre, oublie ou provoque les dieux, fouille l'être réel pour lui ravir son secret. Socrate prétend apprendre à l'homme à se connaître et n'aperçoit rien dans le monde, hors de cette connaissance, qui le puisse intéresser. Aristophane a beau livrer Socrate et Euripide aux rires de la foule, il marche du même pas qu'eux, puisque la critique sociale monte sur les planches avec lui. La dialectique de Platon ramène à l'intérieur de l'être le principe de l'unité. Ce n'est pas par hasard que la démocratie triomphe à cause du besoin croissant d'égalité politique dont le citoyen émancipé réclame l'assouvissement. Voici que devient tyrannique l'arme qu'il a réclamée²³⁸.

On n'ignore pas que si Socrate nous parle par les mots de Platon, celui-ci avait des points de vue qui lui étaient propres. Ils se sont confirmés avec le temps, radicalisés pour un peu, et s'expriment

²³⁵ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.82.

²³⁶ Ibid., p.83.

²³⁷ Ibid., p.60.

²³⁸ Élie Faure, *L'esprit des formes*, op. cit., p.45-48.

à la fin de son œuvre dans des dialogues qui n'en sont presque plus. Platon juge ces représentations avec moins d'intérêt critique que Socrate car elles sont pour lui et comme on l'évoquait plus haut, l'apparence illusoire des choses, elles-mêmes illusives. L'exigence fondamentale qui se pose à l'homme est ailleurs pour lui, c'est ce qu'il appelle « se mouvoir soi-même ». « Ce dépassement de soi s'accomplit en direction de quelque chose qui n'a le caractère ni des choses ni des êtres automoteurs, qui "est" en dehors de ces deux modes d'être. Le dépassement de soi, la transcendance comme mouvement primordial de l'âme, est ce qui maintient l'âme au dessus de la sphère de tout ce qui est selon ces deux modes²³⁹ ». Cette idée traduit une tendance de la pensée qui ne se tarira jamais également et qui, au-delà du doute sur les conditions même du beau, et donc plus tard de l'art, mettra en cause sa superficialité trompeuse. Anne Cauquelin note que, pour Platon, le beau est, ou doit être, le visage du bien et de la vérité et cette triade est le principe d'ordre qui donne accès à l'intelligibilité sans lequel le monde ne serait que chaos. « Ce principe unique (et de l'unicité) qui donne sa consistance aux êtres ne peut être recherché dans le divers, le bariolé, le mélangé, le sensible, les phénomènes, ni bien sûr, dans l'art tel qu'il se pratique. Seul l'exercice de l'intellect peut le viser²⁴⁰ ». On pourrait alors penser qu'il est stoïcien avant l'heure et qu'il préfigure ces pensées essentialistes, notamment religieuses ou mystiques qui répudient l'image. On peut aussi se demander si l'on ne pourrait pas y voir les ferments de certaines théories esthétiques contemporaines qui, attachant plus d'importance à la réflexion de et sur l'art, désubstantialisent l'œuvre. Pour n'être pas proprement platoniciennes, l'amour de l'art qu'elles supposent me paraît bel et bien platonique.

Le mode de la connaissance, qui reconnaît l'homme en train d'interroger la réalité du monde, poursuit son chemin et se spécialise avec Aristote (384 av. J.-C.-322 av. J.-C.) qui semble demeurer le paradoxal et inaccessible exemple de son universalité. Comme le note Élie Faure, « l'enquête d'Aristote disperse à l'infini l'observation, la connaissance, le caractère de cet objet. Ce n'est pas non plus par hasard qu'il est le contemporain de Lysippe et que la science anatomique, qu'il fonde, apparaît à l'heure même où le modelé musculaire se substitue peu à peu au plan architectural²⁴¹ ». Elle influe donc une fois de plus sur la statue dont nous suivons l'évolution et sa « forme gagne en sensibilité ce qu'elle perd en énergie ». Le monde d'Aristote n'est pas double, il n'est pas surplombé par celui de l'idée comme celui de Platon, il est expérimentable et matériel mais cette matérialité n'est pas première car la nature de cet être, c'est sa forme. Et c'est ce propos qui me permet de penser, avec Michel Freitag que notre relation au monde est d'abord esthétique au sens générique de ce terme. C'est l'exemple de la statue que prend Aristote pour expliciter son raisonnement qui fait dépendre la forme

²³⁹ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.96.

²⁴⁰ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.18.

²⁴¹ Élie Faure, *L'esprit des formes*, op. cit., p.48.

de quatre causes²⁴² : matérielle, efficiente, formelle et finale. Sa cause matérielle, c'est entre autre le bloc de marbre extrait de sa carrière. La cause efficiente, ce sont les outils qui la sculptent. La cause formelle c'est le sujet qu'elle représente et la cause finale, c'est l'intention qui se réfère à l'idée qui dirige tous les choix de l'auteur. On le voit, cette méthode pour questionner le monde a toujours une pertinence. Mais c'est peut-être le regard sur le monde qui change alors puisque force nous est d'admettre que, par l'intention même qui guide son projet, l'homme contribue à créer le monde. Devenu créateur, là comme ailleurs, il peut en abuser ainsi que le remarque Faure. « Individualisée, [la statue] s'essaie aux gestes inédits, aux attitudes pensives. Au risque de la disloquer, ses éléments constitutifs étudient leur propre structure. Elle ne tardera pas à rencontrer Praxitèle qui éveillera tendrement en elle les centres de la volupté. Après, le passage psychologique va profiter de l'hésitation du plan et du flottement du profil pour empiéter sur leur domaine, brouiller, dans un confusionnisme grandissant, les rapports essentiels et simples qu'ils révélèrent dans l'objet, et par là s'éloigner des contacts vivifiants de cet objet avec le monde. L'individu n'est plus fonction du monde. C'est le monde qui devient fonction de l'individu²⁴³ ». Si Aristote s'intéresse à l'art, il est important de se souvenir que ce n'est pas dans le sens que nous donnons maintenant et le plus souvent au mot. Nous n'avons pas complètement oublié le sens premier du mot puisqu'il demeure utilisé pour qualifier certaines professions et l'on parle encore par exemple de l'art médical en évoquant d'abord un savoir faire. La démarche théorique d'Aristote étant taxinomique, il définit des genres et des espèces au sein du genre, ainsi l'art est une espèce du genre plus général de l'activité de production. C'est « une disposition à produire (*poiësis*) accompagnée de règles²⁴⁴ ». Parmi ces productions, il y a celles qui relèvent de l'art tel que nous le définissons maintenant et c'est alors, pour lui, « amener à l'existence une des choses qui sont susceptibles d'être ou de ne pas être, et dont le principe d'existence réside dans l'artiste²⁴⁵ ». C'est la volonté de l'homme qui est à l'œuvre pour créer dans le monde, dans la nature, un objet qui n'est ni la copie, ni la représentation de la réalité du monde, il a une existence propre : c'est la *mimesis* et elle n'est pas une imitation comme on le pense trop souvent. « La mimesis produit comme produit la nature, avec des moyens analogues, en vue de donner l'existence à un objet ou à un être : la différence tient à ce que cet objet sera un artefact, que cet être sera un être de fiction²⁴⁶ ». C'est le principe fondamental par lequel l'art véritable produit du réel. Mais il présente un écart avec le réel de la nature et du monde car ce qui est son souci n'est pas, comme dans la science, la vérité mais le vraisemblable. Cet écart permet l'idée même d'un possible laissé à l'imaginaire. L'espace de ce

²⁴² Aristote, *Métaphysique*, livre Δ, chap. 2, *Physique* Livre II, chap. 3.

²⁴³ Élie Faure, *L'esprit des formes*, op. cit., p.49.

²⁴⁴ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI, trad. Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2004, 2, 1139b.

²⁴⁵ Ibid., VI, 4, 1140a.

²⁴⁶ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p. 42.

possible relève alors de la *doxa*, opinion commune qui le cantonne et qui, repose sur le fait d'être crédible pour le plus grand nombre. Aristote nous dit : « Il faut préférer l'impossible vraisemblable au possible incroyable²⁴⁷ ». Car cette activité humaine se singularise dans le fait qu'elle produit en vue d'une fin extérieure à l'existence même du produit de l'action, qui la dépasse : la *catharsis*. Elle relève du plaisir, un plaisir que l'on pourrait dire thérapeutique puisqu'il s'agit d'abord d'un terme médical qui désigne une forme d'épuration du mal et qui soulage. Il y a donc, comme le note Anne Cauquelin, l'implicite d'une double dimension dans cette démonstration. D'une part, la virtualité de la fiction fait que l'art ajoute aux choses existantes et « achève la nature ». Et ensuite, le plaisir propre à l'art de la mimesis qui, notamment dans la tragédie, « consiste à suspendre un moment les affections de l'âme par où elle pâtit le plus souvent [...] rend, l'espace d'un moment, tout destin tragique à son illusion²⁴⁸ ». On sent bien alors que c'est un modèle qui se construit devant nous. « Dans ce modèle, les acteurs sont en place : l'artiste et sa liberté vis-à-vis de la réalité des faits, le public et ses attentes, la *doxa* qui contraint la fiction à respecter le vraisemblable, le vraisemblable lui-même et les moyens de son exercice, enfin la finalité de la mimésis qui est le plaisir, ou achèvement de l'œuvre dans la jouissance esthétique²⁴⁹ ». À la manière, évidemment logique, d'Aristote, il nous permet à la fois d'observer et d'espérer comprendre notre sujet. Ce qu'il définit finalement, ce sont les injonctions dans lesquelles pourront se situer les œuvres de l'art qui est lui-même encore à venir. On est alors dans les firmaments techniques et sensibles de la période hellénistique mais cet achèvement est aussi la fin d'une époque pour Faure. Son récit est la métaphore ou la synthèse brillante d'une évolution qui humanise la statue, la sculpture, en fait un être et donc le symbole de l'individu qui se construit, s'isole et constitue son rapport et sa distance avec le monde. Il note que la dissolution de l'unité citoyenne dans l'individualisme grandissant correspond à celle de l'énergie de cette création, maintenant pleinement (seulement ?) humaine.

Le centre d'attraction des masses n'est plus seulement perdu. Le sculpteur ne sait plus que ce centre existait jadis et qu'il déterminait la forme entière [...], la petite sensibilité et la sensation médiocre tentent de substituer leurs cris et leur emphase au puissant sentiment global qui unissait, dans la forme monumentale, la connaissance et l'amour de l'objet et la croyance que l'objet fait partie d'un ensemble saint dont la religion, la cité, la famille, la guerre, la paix, l'aliment, la naissance et la mort sont les manifestations solidaires. On dirait que les gesticulations et les grimaces de l'idole clament son unité perdue. Ce n'est d'ailleurs plus une idole, c'est un article de bazar²⁵⁰.

Ce qui est posé dans ces fondements ce sont quelques pôles qui paraissent consolider la matière instable de notre sujet. Bien que cette réflexion antique se concentre sur le beau et ne concerne pas ce

²⁴⁷ Aristote. 1997. *Poétique*. trad. Barbara Gernez. Paris : Les Belles Lettres, 24, 1460a.

²⁴⁸ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.47.

²⁴⁹ Ibid., p.48.

²⁵⁰ Élie Faure, *L'esprit des formes*, op. cit., p.54.

que nous appelons maintenant l'art puisque le mot n'avait pas encore ce sens, ils nous confirment qu'il est un des propres de l'homme et qu'il l'interroge tout autant que l'homme le questionne. Ils nous le situent déjà dans un certain type de rapport au monde et à sa connaissance en élaborant des distinctions qui s'affineront avec le temps. Ils essaient d'en préciser les enjeux grâce à des perspectives qui s'articulent en opposant et équilibrant les contraires : vérité et illusion, harmonie et dissonance... Ils personnalisent progressivement la figure du créateur et, corrélativement, ils s'interrogent sur les règles éventuelles de sa création. On pourrait noter d'autres dimensions mais ce qui me paraît réunir celles-ci c'est que, plutôt que de consolidation, il faudrait parler de concentration de questionnements hypothétiques qui font émerger ce que l'on pourrait appeler des lignes de force, même si elles se traduisent encore maintenant à l'interrogatif. Elles ouvrent des propositions de réponses et la lecture d'Élie Faure est l'une d'entre elles. Sa force se situe dans la perspective sociale qu'il lui donne et dans le fait qu'elle semble, ainsi qu'il le démontre ensuite pour d'autres époques de l'histoire de l'art, adaptée à l'évolution de la création. C'est une causalité constatée *a posteriori* et qui ne prouve rien d'autre que le fait que l'art n'est pas isolé, qu'il est dans le monde, qu'il en témoigne aussi bien qu'il contribue à le façonner.

On a dit que l'artiste se suffit à lui-même. Ce n'est pas vrai. L'artiste qui le dit est atteint d'un orgueil mauvais. L'artiste qui le croit n'est pas un artiste. S'il n'avait pas eu besoin du plus universel de nos langages, l'artiste ne l'aurait pas créé. Dans une île déserte, il bêcherait la terre pour faire pousser son pain. Nul n'a plus besoin que lui de la présence et de l'approbation des hommes. [...] L'artiste, à qui les hommes livrent tout, leur rend tout ce qu'il leur a pris²⁵¹.

2.2 La construction de la pensée sur l'art

De nos jours, même s'il en est d'autres, il me semble que s'il est un domaine où on ne peut que se sentir inconfortable, parce qu'instable, c'est bien celui de l'art. On s'essaie d'abord à prouver que notre mot et le concept qu'il désigne n'est pas aussi vieux qu'on le penserait. On tente de montrer qu'il est le fruit d'un processus d'émergence et quand on essaie de cerner les facteurs qui influencent son parcours, on en vient à retrouver l'image de la plante, de son développement, qui symbolise pour nous et depuis toujours la vie. Certains auteurs pensent qu'il est dangereux de confondre l'art et la vie et pour d'autres, cette confusion est la finalité absolue de l'art. Postuler même sa mort à un moment ou à un autre, n'est-ce pas surtout questionner sa vie ? Il me semble que c'est ce qu'entend Ilja Srubar quand, dans la préface de l'essai de Patočka, il tente de définir le projet de l'auteur. « Sa philosophie pratique ne veut pas seulement rendre manifestes les structures enfouies du monde de la vie. Elle veut

²⁵¹ Élie Faure, *L'Art antique*, op. cit., p.9.

aussi conserver à l'homme, dans le monde moderne, la possibilité d'une vie fondée. L'art offre l'une des chances d'une telle vie²⁵² ». Alors, si nous retournons à l'image de cette plante symbolique, on peut dire qu'elle est bien issue d'une graine semée dans un terreau fertile. On pourrait même objecter que c'est prendre le processus en cours et que l'aventure commence bien avant la graine. N'en vient-on pas à confirmer simplement une évidence, celle que la proto-histoire est déjà de l'histoire et que dans les créations du monde grec antique qu'évoquait Élie Faure, existaient les germes de l'art tout entier ou, pour être plus précis, tel que nous le concevons maintenant ? Mais une lecture rétrospective, aussi consciencieuse soit-elle, porte le danger de la recherche d'une cohérence, d'une linéarité, qui traduirait imparfaitement le mouvement de la construction observée. Elle n'est pas homogène, elle peut même être d'une certaine manière contradictoire et ce qui existe ne rend pas totalement compte de ce qui a existé. C'est à ce risque qu'il m'arrive encore de succomber parfois et il me semble que je ne fais alors que suivre les traces de Patočka qui, malgré sa clairvoyance et son érudition, nous dit aussi que « la vérité de l'art n'évolue pas en cessant d'être absolue pour devenir victime de la relativité. Loin de là, elle est une vérité absolue en mouvement, elle est le mouvement de la vérité absolue²⁵³ ». Il faut le répéter, en jouant sur les mots, la vérité absolue de l'art est relative à la modernité. Elle y est construite dans sa division épistémique catégorique du vrai, du juste et du beau, impliquant « l'oubli de l'Être », alors que la réflexion antique sur l'art se déploie encore dans le cadre ou dans le sillage d'une interrogation ontologique sur le Beau et que c'est à celle-ci qu'elle emprunte l'essentiel de ses concepts ou catégories. Cela reste vrai même pour l'esthétique d'Aristote, qui gravite autour de l'articulation entre le vrai et le vraisemblable, entre la contemplation et la création, tout cela soutenant ontologiquement sa conception de l'imitation, de la mimesis, et lui permettant d'ordonner ontologiquement et normativement les genres et les styles. Tout cela conduisant aussi, comme chez Platon, à subordonner l'art — qui reste « artifice » — à la connaissance métaphysique. Le nœud de cette compréhension reste donc l'identification ontologique de l'Être et du Bien, dont le Beau n'est qu'un aspect avec le Vrai et le Juste. Et c'est, comme le fait remarquer Michel Freitag, dans le concept de l'Eros que le rapport subjectif à cette unité reste réalisé de la manière la plus profonde et la plus synthétique. Parmi les nombreuses que nous lui connaissons, c'est à la figure mythologique proposée par Hésiode (VIII^e siècle av. J.-C.) dans sa *Théogonie* qu'il réfère : il y est, avec Kháos et Gaïa, l'une des trois divinités primordiales. Et Jean-Pierre Vernant remarque que « Kháos et Gaïa, quand ils produisent à la lumière d'autres entités cosmiques, n'ont personne à qui s'unir. [...] Éros pousse les unités primordiales à produire au jour ce qu'elles cachaient obscurément en leur sein. [...] n'est pas principe de l'union du couple, il ne réunit pas deux pour en faire un troisième ; il rend manifeste la

²⁵² Ilja Srubar, in Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.26.

²⁵³ Jan Patočka, *L'art et le temps*, *ibid.*, p.296-297.

dualité, la multiplicité, incluses dans l'unité²⁵⁴ ». C'est donc à travers lui que la figure du Beau prend prééminence sur celle du Vrai et du Juste dans l'accomplissement le plus authentique du rapport à l'Être qu'il soit donné à l'homme de réaliser subjectivement, un rapport qui dépasse alors ceux qui se réalisent dans la vérité et dans la justice. Car Eros tend non seulement vers une possession mais vers une fusion du sujet avec l'objet, et donc vise à retrouver l'unité perdue du sujet et de l'objet, à transcender leur séparation. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, Michel Freitag y trouve un enseignement face à l'hyper-exploitation du monde contemporain. C'est à un « amour du monde » qu'il nous (r)appelle. Pour lui, il n'est pas un sentiment platonique car « il est "consommé" dans l'interpénétration du monde sensible et du monde symbolique qui s'accomplit dans la culture ». C'est d'ailleurs aussi une manière de ne pas oublier, comme les usages administratifs nous y incitent du fait de leur prégnance mercantile contemporaine que le concept de culture a, lui aussi, une dimension infiniment plus essentielle. Car « toute culture objective, toute culture réellement vécue et partagée, transcende ainsi dans une unité plus originelle d'essence esthétique la tension où s'opposent la recherche de l'utilité et de la satisfaction immédiate et l'exigence de la norme, l'une répondant à l'autre dans un perpétuel affrontement qui reste en soi-même stérile, qui ne produit rien et ne crée rien par lui-même, mais qui aide seulement à transmettre ce qui a été produit dans la liberté de l'invention, de la découverte, de la création animée par l'amour (*eros*, encore). C'est dans ce sens que l'on peut dire, avec Fernand Dumont que "la culture est le lieu de l'homme", à la jointure et dans la fusion du monde abstrait de l'esprit et de la concrétude unique du monde sensible²⁵⁵ ».

C'est peut-être alors dans la restitution sensible des mouvements de la création humaine que, même si elle a un caractère un peu « visionnaire », l'explication d'Élie Faure trouve une certaine légitimité. Plus que d'histoire de l'art, son *Esprit des formes*, dont on pourrait dire qu'il est une synthèse de maturité, nous entretient « d'histoire des peuples et d'histoire de l'esprit ». Sa lecture, qui dans sa construction n'exclut ni la science ni la philosophie, nous offre l'idée d'un « grand rythme » qui permettrait de comprendre l'histoire ou tout au moins d'en mieux lire le parcours. Il va plus loin qu'en énoncer le principe, il prend le risque de le définir et il était déjà présent dans ces prémisses antiques exprimées synthétiquement dans le parcours de la statue grecque. On aura raison de penser que l'auteur préfère à l'évidence la force et la puissance concentrée des débuts. Il n'est pas religieux mais il révere le sacré d'une foi²⁵⁶ qui réunit les communautés. On sent alors que ses mots sont eux-mêmes portés par l'énergie qu'il attribue au caractère essentiel de l'œuvre. Nul doute qu'il voit déjà dans les classicismes et leurs plénitudes formelles, les déclinis du maniérisme qui menacent les plus

²⁵⁴ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, op. cit., p.154-155.

²⁵⁵ Michel Freitag, « Combien de temps le développement peut-il encore durer ? », loc. cit., p.128.

²⁵⁶ Il me semble que c'est d'ailleurs peut-être ce qui l'apparente à Patočka mais aussi à Hegel à sa façon.

grandes maîtrises. Il me semble qu'il fait partie des rares français de son temps qui ne se trompent pas sur le classicisme des XVII^e et XVIII^e siècles. Il considère cette époque comme une pause, due à la convergence circonstancielle d'un pouvoir concentré qui répond à une pensée que je dirais synthétiquement maîtrisée par la raison. Les arts et les artistes, y gagnent la consécration de leur statut mais dans une unité formelle qui contredit momentanément un mouvement à l'œuvre depuis l'épanouissement de la peinture vénitienne et ensuite celle de la Flandre de Rembrandt ou celle de l'Espagne de Vélasquez. Et pour Faure, ce mouvement est aussi celui qui anime la musique de Haendel ou de Bach quelques années après la mort de ces peintres. C'est un processus de dissociation qui se substitue à une « mystique collective » et il est temporairement aboli par « une construction intellectuelle ingénieuse mais peu durable, la raison devant trop vite aboutir au rationalisme, comme la foi, en d'autres temps, aboutit au dogmatisme²⁵⁷ ». Il y voit une tendance symphonique qui n'est pas seulement musicale. L'union n'est plus première, elle résulte de la réunion de parties, aussi brillantes soient-elles.

Quand le sentimentalisme de Rousseau a brisé le cartésianisme, quand l'individualisme de Voltaire a brisé la corporation, il n'y a plus une seule force, ni sociale ni spirituelle, qui soit capable de contraindre et de contenir l'individu. Il se rue à la découverte intégrale de lui-même. [...] La peinture romantique réalise en France, avec une ivresse splendide et des éléments nouveaux de drame, de pittoresque, d'émotion, la symphonie individuelle d'un seul coup. [...] On saisit ici sur le fait l'écartèlement que l'émancipation de l'homme inflige à la société en brisant l'organisme qu'exprime l'architecture, et aussi l'oppression qu'inflige cet organisme à l'homme en lui interdisant l'accès de l'unité miraculeuse que la polyphonie seule peut lui conquérir... je ne sais pas de plus saisissant témoignage de la puissance et de la cruauté du mythe, et en même temps de la grandeur solitaire et de l'impuissance du héros²⁵⁸.

Dans l'anticipation particulièrement fine du mouvement de fragmentation qui s'exprimera clairement plus tard, Faure dessine un mouvement que certains pourront recevoir comme des jugements de valeurs. Mais il me semble que ce serait trahir la proposition qui nous est faite. « Rien ne démontre mieux que ces silences périodiques la vivante réalité du grand rythme alternant qui chemine à l'intérieur même des arts. Quand l'architecture domine, l'anonymat est la règle. Quand la sculpture apparaît, quelques noms, d'abord légendaires, émergent. Dès que la peinture se montre, on connaît tous les noms des peintres auxquels tous les sculpteurs se joignent, souvent même les constructeurs. La musique, par les cortèges qu'elle règle, par la danse qu'elle réveille tend à faire rentrer l'individu dans la foule et le nom dans le secret²⁵⁹ ». Une de ses originalités est qu'elle propose ce que j'appellerais une forme d'organisation et non de classification dont le point culminant et la déliquescence associée ne s'expriment pas dans la seule abstraction formelle. Quand il évoque ces « mouvements disparus », il

²⁵⁷ Élie Faure, *L'esprit des formes*, op. cit., p.92

²⁵⁸ Ibid., p.94.

²⁵⁹ Ibid. p.111.

parle de « poèmes » et les fait référer aussi bien à l'idée, à la science qu'à l'art : n'est-ce pas dans l'acception qu'en donnait Aristote ? En l'opposant à la singularité de l'histoire, il donne à sa proposition une ambition d'universalité car elle doit trouver les mots justes pour décrire le monde. On voit alors l'espace d'un débat encore irrésolu, encore actuel et qui concerne l'art, même si son aire est plus large que la sienne. C'est celui de la fiction, celle que dénonce Platon, et de la vérité. Celui du singulier associé à la première et de l'universel associé à la seconde et, conséquemment, de la possibilité d'accéder ou non à la seconde par le moyen de la première. Chaque époque s'approprie l'espace de cette discussion sans hésiter parfois à trahir la pensée des pères fondateurs ainsi que le note Raymond Williams. « Thus platonism came to include a theory of art directly opposed to that of the *Republic*, arguing that the divinely inspired poet was able to reach the highest reality because he penetrated mere appearance, and embodied in his work the divine Idea. Aristotle's idea of universals, which in context reads primarily as the embodiment of general truths about human nature, became identified, in many minds, as the same doctrine : the universals were the divine Ideas, and the poet embodied them²⁶⁰ ». Ainsi, de la confusion entre les théories de Platon sur le beau et d'Aristote sur l'universel, émergent, durant la Renaissance, quatre doctrines concernant l'art. La première qui le définit comme une imitation de la réalité cachée, une révélation qui s'apparente à l'expression de l'esprit même de Dieu, favorise les approches ésotériques. La deuxième a les mêmes sources mais Williams dit qu'elle est « moins affectée par la pensée chrétienne ». Voyant l'art comme une double et perpétuelle imitation et concrétisation de « l'Idée de Beauté », elle permet et recommande de copier, en les interprétant, les œuvres antiques. Ce sont ses orientations qui seront l'influence majeure du futur classicisme. La troisième doctrine prolonge la pensée aristotélicienne de l'idéalisation de la nature en voulant présenter les choses non comme elles sont mais comme elles devraient être. Elle ouvre sur une importante descendance d'œuvres dont les tendances seront principalement morales et didactiques. C'est la quatrième qui permet le développement de l'idée de création telle que nous la connaissons et telle que nous l'associons à l'art. Elle voit, ainsi que le Tasse (1544–1595), la nature comme l'œuvre de Dieu et l'art comme une forme d'énergie qui rivalise avec la nature. « This purpose is a distinct form of creation. Nature is God's creation; art is man's creation. "There are two creators" Tasso wrote, "God and the poet"²⁶¹ ». Ces doctrines ne se sont pas imposées de manière isolée en s'excluant l'une l'autre, au contraire. Même si, à l'époque et encore pour quelques siècles, une présentation de l'artiste en tant que créateur dans une forme de rivalité avec Dieu était impossible et blasphématoire, la dimension humaniste était en germe. Une telle perspective permet à l'homme d'envisager sa création comme supérieure à la nature, tout comme elle le légitime dans sa volonté de la dominer. Elle serait en

²⁶⁰ Raymond Williams, *The Long Revolution*, Londres, Pelican, Penguin Books, 1965, p.21-22.

²⁶¹ *Ibid.*, p.22.

tout cas la création d'une « réalité supérieure » en ce qu'elle serait plus haute que toutes celles qui seraient accessibles aux autres facultés humaines. C'est ce que Williams identifie comme le passage de l'imitation à la création : « When imitation, the learning of reality, becomes creation, man making new reality, a critical stage in art and thought has been reached²⁶² ». Cependant, il serait un peu simpliste de comprendre ce passage comme une transition entre deux mondes : les notions cohabitent et cohabiteront. Pour mieux situer cette nouvelle perspective ouverte par l'idée de création, Williams cite Shelley dans sa *Defence of Poetry*²⁶³ où il dit en substance qu'il peut exister une mélodie propre à la nature, et pour cela il prend l'exemple de la lyre éolienne, mais que le travail du créateur, du musicien et du poète, relève de cet ajustement des sons qui permet et fait naître l'harmonie. Il appelle cet acte, humain et seulement humain : la « synthèse ». Pourtant, pour la création comme pour l'imitation, demeure la querelle première entre deux perspectives qui leur sont irréductiblement associées : réalité supérieure ou falsification et mensonge en sont les deux bornes. « Historically, this has been the general development, for the artist's claim that he is a creator of superior reality has been counterpointed, from the beginning, by a stress of the possible delusions of imagination and the misleading elements of fiction and romance²⁶⁴ ». Avant de poursuivre ce commentaire de l'analyse de Raymond Williams, j'aimerais noter que, bien qu'il s'ouvre aussi à d'autres disciplines, notamment la musique, ses références sont essentiellement littéraires et même surtout poétiques. Ses citations sont principalement des propos d'écrivains et sont puisées au moins autant au cœur des œuvres que dans des commentaires. On pourrait penser que notre auteur, usant lui-même de l'écrit comme moyen d'expression, choisit pragmatiquement – à l'anglaise, bien que Williams soit Gallois – les outils les mieux adaptés à sa pratique. Mais s'il y a quelque chose d'anglais dans ce choix, il me semble être ailleurs, dans le fait que les cultures nationales ont des connivences plus ou moins fortes avec tel ou tel art. Il me paraît assez clair que nous sommes, au-delà de nos proximités personnelles avec telle ou telle discipline, orientés dans nos choix par une certaine représentation du génie national qui nous est transmise, entre autre mais pas seulement, par le système éducatif. Cela laisserait entendre une fois de plus que si la culture peut être universelle s'agissant de l'art, elle peut être également conditionnée par des circonstances telles que l'époque et le lieu. On peut se demander alors, tout comme pour l'art, si ce n'est pas justement parce qu'elle peut être spécifique, qu'elle est universelle. Cette perspective me semble confirmée par la suite du raisonnement de Williams. Car, pour lui, le débat humaniste prend encore une autre dimension quand apparaît la psychologie qui suppose l'existence, au-delà de ce que l'on pourrait appeler la réalité propre de l'homme, expression de sa raison et de sa conscience, d'une autre réalité : l'inconscient. Pour Freud, le matériau de l'art devenait la fantaisie qu'il opposait

²⁶² Ibid. p.24.

²⁶³ Percy Bysshe Shelley (1792-1822), *Defence of Poetry*, publié en 1821.

²⁶⁴ Raymond Williams, *The Long Revolution*, op. cit., p.28.

justement à la réalité. Jung, de son côté, faisait une distinction entre deux types de création. L'une est « psychologique » et elle est liée à ce qui s'apparenterait à une intensification des matériaux de la conscience. L'autre est « visionnaire » et elle réfère aux profondeurs insondables de l'esprit humain. Et Jung poursuit cette perspective en nuancant la définition même du créateur. « He further distinguishes the private personality of the artist and the nature of his activity as an artist, which latter he sees as an "impersonal creative process". The creative activity in a general human process of which the artist is, in his art, the impersonal embodiment, taking us back to that level of experience at which it is the man who lives, and not the individual²⁶⁵ ». Si donc la réalité de référence pour la création n'est plus celle du monde et donc la nature, elle n'est peut-être même plus celle de l'artiste qui, consciemment ou inconsciemment, est à la recherche d'un autre réel. Cette idée amenant un retour inattendu de la question du singulier et de l'universel lié au fait que, dans sa démarche individuelle et par sa création, cherchée au plus profond de lui-même, c'est le fond générique de son humanité que l'artiste retrouve. Une tension supplémentaire est même amenée au débat par les théories de la perception qui incitent à penser que ce l'on nomme réalité n'est jamais extérieur à l'homme au sens d'une neutralité et d'une virginité première. En effet, l'œil, ne fonctionnant pas comme une caméra, ne voit ou ne reconnaît ce que nous appelons le réel qu'en fonction d'un processus éducatif nécessaire pour la conversion de l'image en signification. Avant même que n'intervienne l'ouvrage de l'artiste, la réalité de la nature est donc déjà humanisée et elle est le produit de la culture. C'est d'ailleurs si vrai que les anthropologues ont largement prouvé ces conclusions dans de nombreuses études. On en arrive alors à cette première conclusion que, si les concepts permettant de qualifier l'œuvre de l'artiste sont encore l'imitation ou la création, la polémique première initiée par la confrontation des idées de Platon et d'Aristote demeure féconde. « Art is the imitation of reality, and this may be valued as a form learning or record, or dismissed as a mere fiction — second-hand reproduction — or falsehood. Art is creation, and this may be valued as revelation and transcendence, or dismissed as mere fancy or phantasy²⁶⁶ ».

Cette déclaration confirme à nouveau que nous sommes, parlant et nous intéressant à l'art, sur un domaine où il sera difficile de ne pas reconnaître que les questions antiques sont encore actuelles. Ce qui est frappant, en refaisant ce parcours, c'est que si les réponses s'accumulent et qu'elles se voudraient souvent définitives, les questions demeurent. La difficulté que nous avons alors est de considérer qu'elles ne se posent pas comme un problème à résoudre mais comme une ouverture, stimulante et épuisante à la fois, où l'esprit s'agite entre des pôles opposés. Les propositions s'accumulent avec les siècles et elles nous parlent encore, tout comme elles nous sont souvent utiles pour parler de l'art. La matière grandit donc et on pourrait penser qu'elle pourrait faciliter la

²⁶⁵ Ibid., p.31.

²⁶⁶ Ibid., p.35.

construction de notre opinion mais ne contribue-t-elle pas plutôt à égarer nos choix ? Raymond Williams démontre que l'art appartient, tout comme la science, la politique, la religion ou d'autres institutions sociales et autant, à ce qu'il appelle le processus de communication. L'importance de cette déclaration tient au complément qu'il lui apporte dans le sens où, pour lui, ce processus de communication est en fait le processus de communauté qui s'établit sur le partage du sens qui détermine les activités et les perspectives communes. Alors, d'où vient qu'il semble qu'il soit plus acceptable de ne pas trouver d'accord sur l'art que pour chacune de ces autres institutions sociales ? C'est peut-être que ce sujet est socialement moins important que ces autres. C'est peut-être qu'il l'est devenu et que Rémy de Gourmont avait raison, contre Guyau et juste un peu après lui, quand il disait qu'il était « très probable que les prochaines civilisations, entièrement utilitaires, matérialistes, scientifiques et morales, se soucieront peu de jouer à faire des tableaux, des poèmes ou des dômes. Si elles admettent encore une sorte d'art, cela sera de l'art "social" pour que l'art soit nié sous son propre nom²⁶⁷ ». C'est peut-être, au contraire, que l'on a construit un espace qui, pour être social, ne concerne pas toute la société. Ainsi que nous le dit aussi Williams, c'est la reconnaissance de la spécificité du sujet qui l'a artificiellement séparé de cette communauté de sens. C'est aussi le constat de Patočka par rapport à ce moment essentiel de la Renaissance qui reconnaît le statut des arts libéraux et institue en même temps une pratique élitiste. « La Renaissance, sans transformer le monde réel, crée réellement un monde artistique ; le microcosme de la personnalité et de la communauté humaniste d'élite, le monde autonome de l'œuvre d'art. Elle intercale en quelque sorte, avant l'entrée dans l'activité réelle, un projet créateur des possibilités de cette activité, une esquisse, réalisée par les moyens de la poésie et des arts plastiques, qui ne s'identifie pas avec la finitude du travail dans les détails du réel. [...] La représentation intuitive est, de fait, le domaine d'élection des *arts* plastiques de la Renaissance, de ces disciplines qui, considérées jusque là comme de simples *artes mechanicae*, revendiquent désormais et obtiennent le statut d'*ars liberalis*²⁶⁸ ». Le désir même de l'identifier et de le spécifier, tout comme les questionnements particuliers qu'il induit, en étayant cette reconnaissance, institue l'art dans sa pleine identité sociale à mesure qu'il l'isole du fait de l'affirmation de sa rupture avec une perspective ontologique du Beau. L'art, tel qu'il se conçoit à partir de cette époque est une pratique — au sens premier du mot — qui se distingue du commun, que ce soit en termes de création que de consommation ou de dilection. Cette communauté d'élite et ce monde autonome comme les nomme Patočka ne manqueront pas de constater et d'affirmer une séparation dont les raisons et les fondements sont intellectuels mais les traductions directement sociales. Car à mesure qu'il se déploie et qu'il s'ouvre, l'espace qui se crée devient excluant et, par un retournement dont on a de nombreux autres

²⁶⁷ Rémy de Gourmont, « Fragments: IV. En réponse à une question : Sur le rôle de l'art », *Le chemin de velours: nouvelles dissociations d'idées*, Paris, Mercure de France, 1902, p.292.

²⁶⁸ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.119-120.

exemples, cette aliénation revendiquée par la population qui en est victime induit un principe de rejet, voire d'interdiction sociale de la pratique.

Admettons donc que la pratique est élitiste à défaut d'être savante et tout au moins à l'époque classique. Elle est l'affaire de ces « gens de lettres » qui firent l'Encyclopédie mais elle concerne aussi ceux que l'on pourrait appeler les gens lettrés. Pourtant déjà la discussion sur l'art, du moins telle qu'elle est proposée par Diderot, ne recueille pas tous les suffrages et il trouve utile de préciser son exigence. « Il est inutile de répondre ici à la critique injuste de quelques gens du monde qui, peu accoutumés sans doute à ce qui demande la plus légère attention, ont trouvé cet article ART trop raisonné et trop métaphysique, comme s'il était possible que cela fut autrement. Tout article qui a pour objet un terme abstrait et général, ne peut être bien traité sans remonter à des principes philosophiques toujours un peu difficiles pour ceux qui ne sont pas dans l'usage de réfléchir²⁶⁹ ». Pour situer les orientations du débat en cours, je reviendrai aussi rapidement sur la définition des « beaux-arts » que donnent les auteurs de l'Encyclopédie. Ils commencent par constater qu'ils appartiennent bien aux arts libéraux. Ils ont été qualifiés de beaux parce qu'ils se proposent l'imitation de la nature et qu'ils ont principalement l'agrément pour objet. Mais ils ont quelque chose qui les distingue surtout d'autres arts libéraux « plus nécessaires ou plus utiles comme la grammaire, la logique et la morale ». C'est que « ces derniers ont des règles fixes et arrêtées, que tout homme peut transmettre à un autre ; au lieu que la pratique des beaux Arts consiste principalement dans une invention qui ne prend guère ses lois que du génie : les règles qu'on a pu écrire sur ces Arts n'en sont proprement que la partie mécanique ; elles produisent à peu près l'effet du télescope, elles n'aident que ceux qui voient²⁷⁰ ». On remarque alors l'émergence ou la confirmation d'une posture qui, pour être cultivée n'en est pas moins condescendante. On sent que l'utilité des beaux arts y est aussi relative que leurs règles sont implicites, voire arbitraires. Elle n'est pas très étonnante chez les auteurs de l'Encyclopédie dont on sait que leurs intérêts pragmatiques vont au développement des arts mécaniques pour le bien de l'économie et du pays et elle deviendra vite un préjugé communément répandu chez celles et ceux qui font profession de sérieux. Cette critique indirecte se poursuit à un autre niveau quand ils s'emparent de la question du sentiment, tellement importante à l'époque. S'ils reconnaissent en effet que le mot s'applique à l'art, ils précisent qu'il convient de le distinguer de la conscience qui est le sentiment qui traite des « vérités de la morale » et qui relève de « l'évidence du cœur ». Pour celui qui concerne les beaux arts, la démonstration me paraît moins claire que la sentence indirecte qu'elle porte.

²⁶⁹ Denis Diderot, et Jean d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., p.XLIV-XLV.

²⁷⁰ Ibid., p.XIII.

L'autre espèce de sentiment est particulièrement affectée à l'imitation de la belle Nature et à ce qu'on appelle beautés d'expression. Il saisit avec transport les beautés sublimes et frappantes, démêle avec finesse les beautés cachées et proscriit ce qui n'en a que l'apparence. Souvent même il prononce des arrêts sévères sans se donner la peine d'en donner les motifs, parce que ces motifs dépendent d'une foule d'idées difficiles à développer sur le champ et plus encore à transmettre aux autres. C'est à cette espèce de sentiment que nous devons le goût et le génie, distingués l'un de l'autre en ce que le génie est le sentiment qui crée et le goût le sentiment qui juge²⁷¹.

Est-il alors possible au lecteur de l'Encyclopédie de considérer que ce sentiment là, quelle que soit l'importance de sa mission, n'appartient pas à l'incertain et qu'il pourrait justement être condamnable au nom de la raison. C'est une sorte d'opprobre intellectuel et moral qui s'abat sur lui et emporte à la fois le créateur et le spectateur puisqu'il les gouverne tous les deux. Pour qualifier les œuvres majeures, on parlera alors de « grande manière » ou de « grand goût » et j'en arrive à la conclusion que ces idées françaises ne sont pas claires. Un esprit malicieux pourrait se demander si cette incertitude n'est pas un peu voulue mais n'est-ce pas aussi qu'à mesure de son institutionnalisation via son concept moderne, on assisterait à une disparition progressive de l'évidence qui permettait de reconnaître et d'apprécier l'art.

2.3 La construction d'une philosophie de l'art

C'est vers l'Allemagne de la même époque qu'il convient maintenant de se tourner car c'est justement à ce moment que le nom « esthétique » est créé par le philosophe Alexander Baumgarten (1714-1762) quand il publie, entre 1750 et 1758, son ouvrage *Aesthetica* et nomme plutôt qu'il ne fonde une branche de la philosophie consacrée spécifiquement à l'étude du « Beau ». « L'esthétique (ou théorie des arts libéraux, *gnoséologie inférieure*, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison) est la science de la connaissance sensible²⁷² ». « Cette définition, Baumgarten la veut globale et capable de subsumer sous un même concept aussi bien la beauté et le goût que les beaux-arts et l'expérience sensible²⁷³ ». Mon but n'est pas ici de prendre la place du philosophe et je n'en aurais pas la compétence. Je ne suivrai donc pas précisément le parcours de cette discipline en train de se constituer. Ce qui m'intéresse d'abord, c'est de tenter de comprendre le pourquoi de ce que je ressens comme un mouvement crucial. Par ailleurs, je tenterai de réunir un ensemble d'éléments qui, en s'associant, entrent en discussion et contribuent à alimenter un discours plus large sur un sujet plus

²⁷¹ Ibid., p.XIV.

²⁷² Alexander G. Baumgarten, *Esthétique*, éd. et trad. fr. Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, p.121.

²⁷³ Fabienne Brugère, « Modernité esthétique et modernité de l'esthétique », 2006, citant Michel Jimenez dans l'article « esthétique » du *Vocabulaire européen des philosophies*. Texte disponible sur : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20052006/brugere5.html>.

clairement circonscrit à partir de cette époque. Savant ou non, ce discours ne m'apparaît pas seulement commentaire autour du sujet mais il participe à son évolution, à sa transformation, jusqu'à peut-être anticiper sa disparition. Ernst Cassirer nous dit que le projet de Baumgarten était « d'élaborer de manière claire et systématique une logique de l'imagination » mais il précise tout de suite que, même si la tentative « s'est révélée décisive et d'une portée inestimable, [elle] ne pouvait assurer à l'art une réelle valeur autonome²⁷⁴ ». En effet, la logique de l'imagination ne pourrait jamais aspirer au même statut que celle du pur intellect, c'était d'ailleurs la raison de la position subordonnée que lui donnaient les Grecs. On peut d'ailleurs anticiper les réflexions qui suivront Baumgarten pour noter que cette distinction conduira les modernes — Kant au premier chef — à leur radicale séparation de manière catégorique. En cela, elle préludera au renversement romantique, effectué avec une certaine révolte, où c'est la logique de l'imaginaire qui deviendra seule porteuse de l'accès effectif, authentique, à l'universel et à l'absolu. Mais alors aussi, l'universel et l'absolu auront leur source ontologique dans l'individu, et notamment dans son sentiment, un sentiment au fond duquel l'individu éprouve alors son propre enracinement sensible dans le monde, sa propre participation ontologique au monde, de manière désormais introvertie. Pour autant, et à ce moment au moins, l'art pouvait — encore ou aussi — être considéré comme la forme allégorique d'une vérité morale, ce qui le qualifierait d'une certaine manière et, en même temps récuserait pour lui l'idée d'une valeur autonome. Ainsi, comme le remarque Cassirer, dans l'approche philosophique de l'art, il existe la même tendance que dans celle du langage et elle relève d'une permanente oscillation entre un pôle objectif et un pôle subjectif sans qu'il ait été (ou qu'il soit) possible de trancher.

Si Kant, conteste l'idée de Baumgarten selon laquelle l'art participerait d'une recherche de connaissance, il postule pourtant que toutes nos aptitudes à une telle fin sont mobilisées dans et par la perception esthétique. Cependant, à ce niveau et c'est l'une des dimensions majeures des paradoxes kantien sur l'art : on peut connaître sans avoir besoin des outils de la connaissance. Le plaisir esthétique, ou l'attitude esthétique qui y mène, relèverait d'une présence au monde qui me paraît se concevoir comme une évidence sans qu'il y ait vraiment ou toujours besoin d'une méthode pour y parvenir. Pourtant, paradoxe dérivé de ce premier, avoir quelques outils théoriques pour s'y former ou pour y réfléchir n'est pas sans utilité. Le philosophe aurait-il entrepris son œuvre sans cet espoir ? Les réflexions théoriques qui se sont accumulées sur le sujet, celles qui traitent particulièrement de l'esthétique à partir du moment où le mot fut lancé, ont d'une certaine manière l'objectif d'y contribuer en y mettant de l'ordre. On peut alors remarquer que cet espoir supposait aussi un risque : celui que l'outil représenté par ces apports considérables se retournât contre sa mission avec la connivence de son usager. Une fois énoncées, les sentences kantien n'ont pas tardé à relever des évidences d'un

²⁷⁴ Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*; trad. Robert Massa, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p.197.

certain discours cultivé. Il en va d'ailleurs de même pour les mots du discours bourdieusien qui s'en fait la critique et cela me paraît en quelque sorte la rançon de la gloire intellectuelle. Quand Anne Cauquelin organise le plan de sa démonstration dans le cadre de sa synthèse sur les théories de l'art, elle évoque d'abord les théories « ambiantales », puis les théories « injonctives ». Selon ce point de vue, les premières ont tracé un « paysage où l'art a sa place » sans pour autant construire des règles propres au travail artistique, sa compréhension ou son jugement. « C'est un tout autre genre de théories qui va justement prendre en compte ces réquisits, théories que nous appellerons "injonctives", car elles visent une pratique, qu'elles s'emploient à expliciter, mettant en quelque sorte des conditions à l'exercice de l'art et donnant un ordre (au deux sens du terme) à la multitude des expressions, des techniques et des visées²⁷⁵ ». Cette formule est intéressante et me paraît l'être à double titre car elle qualifie très pertinemment la mission que Kant attribue à sa réflexion mais aussi parce que ses théories ne tardent pas à devenir elles-mêmes, d'une certaine façon, des injonctions. C'est le cas parce qu'elles sont devenues des références essentielles, comme un point focal autour duquel se définit ce qu'il y a à voir ou ce qu'il faut voir. En ce sens, le travail de Kant est devenu la pierre angulaire du « site de l'esthétique²⁷⁶ », y compris *a contrario* quand on en vient à déplorer sa potentielle dévastation présente comme on le verra plus loin. Il me semble par ailleurs que chacun de leurs auteurs avait l'espoir de produire une pensée que je dirais pleine et complète. Cela va au-delà d'une simple cohérence car certains envisagent que leurs efforts seront définitifs et cela me paraît relever d'un bien naturel espoir d'accomplissement. On peut d'ailleurs penser qu'eux-mêmes connaissent la vanité de leurs efforts pour une telle fin et se demander si ce n'est pas un processus majeur dans l'articulation de la pensée critique de Kant. À l'instar de nombreux autres commentateurs mais avec beaucoup d'efficacité, Josiane Boulad-Ayoub nous montre comment et pourquoi la troisième critique répond et résulte des deux premières et plus encore d'ailleurs de la séparation apparemment irréductible qu'elles induisent. Dans la *Critique de la raison pure* (1781), le projet de Kant était le dépassement de la métaphysique pour l'étude de la nature et conséquemment la fondation de la science sur le principe du déterminisme. Dans la *Critique de la raison pratique* (1785), l'objet est la morale et il montre qu'elle est gouvernée par le principe de liberté car le jugement moral de l'homme ne doit pas être contraint par les concepts scientifiques ni par la sensibilité. Josiane Boulad-Ayoub constate également qu'elles aboutissent *in fine* à un retour vers le terrain métaphysique. La *Critique de la faculté de juger* paraît en 1787 et pour Kant, « il s'agit, par conséquent, non pas de chercher à harmoniser, concilier ces deux domaines, mais il s'agit d'établir la possibilité d'une pensée réelle et concrète, d'une pensée proprement philosophique, qui ne soit pas en contradiction avec l'entendement et qui ne contredise pas, non plus, la liberté propre

²⁷⁵ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.37.

²⁷⁶ Ibid., p.48 sq.

à la vie morale²⁷⁷ ». Puisque c'est le propos de mon travail et bien que l'objet de la troisième critique soit plus large, je reviens à Patočka qui nous montre que c'est la beauté qui complète cette définition à la manière d'une conquête. Celle « de l'absolu, qui seule peut apaiser les remous causés par l'acte de Kant séparant les mécanismes de la nature d'un côté et l'héroïsme de la liberté, de l'autre, est ainsi abordée sous le signe du beau, à travers une réflexion sur l'art en tant que lieu propre de la réalisation du beau²⁷⁸ ». Pour une fois, je mettrais un peu en doute l'enthousiasme de Patočka ou, en tout cas, je le questionnerai car il me semble que l'on peut entrevoir un peu différemment ce que j'appellerais la position de cette troisième critique. Il me semble qu'il ne la présente pas comme la synthèse d'un raisonnement dialectique, puisque ce troisième mouvement ne me semble pas porter vraiment résolution de l'opposition des deux premiers. Je me demande si on ne peut pas aussi considérer cette disposition comme une sorte de repentir, à la manière de celui d'un peintre, comme un nécessaire amendement face à l'impossibilité d'une séparation radicale de la connaissance et de l'éthique dans le monde et la vie. Je ne me sens pas en position de critiquer une faiblesse argumentaire mais seulement de faire remarquer que la construction du raisonnement kantien a peut-être parfois les dimensions d'une gymnastique intellectuelle particulièrement virtuose. Pour en prendre un autre exemple, il n'est que de citer sa deuxième démonstration dans la troisième critique et donc, finalement, sa position sur la religion. Elle est exprimée aussi un peu plus tard dans son ouvrage *La religion dans les limites de la raison* qui paraît en 1793. Il y pose la question de la fin de la morale « car il est impossible que la raison demeure indifférente à la solution de cette question : que résultera-t-il de notre bonne conduite et quel but pouvons-nous, même s'il n'est pas tout à fait en notre puissance, assigner comme fin à notre activité [...] ?²⁷⁹ ». Il émet alors l'idée d'un « souverain bien » et aussi celle d'un « Être suprême moral, très saint et tout puissant » et on peut remarquer la connivence de date avec ce culte éphémère de l'Être suprême — et aussi de la raison — qui prenait place dans la France « déchristianisée » de la Révolution. La position de Kant est tout autre puisqu'elle s'avère une légitimation de la religion, une fois de plus sous l'égide d'une nécessité supérieure, celle de la réunion des parties séparées. La religion est, pour Kant, la résultante de l'exercice de la morale et non son fondement et « c'est là l'unique moyen de donner à la connexion pour nous indispensable de la finalité par la liberté et de la finalité naturelle, une réalité objectivement pratique²⁸⁰ [...] La morale conduit donc nécessairement à

²⁷⁷ Josiane Boulad-Ayoub, « Fiches pour l'étude de Kant », in *Cahiers de recherches et théories*, Collection Symbolique et idéologie, Département de philosophie, UQAM, 1990, p.88.

²⁷⁸ Ibid., p.162.

²⁷⁹ Emmanuel Kant, *La religion dans les limites de la raison*, traduction notes et avant-propos de A. Tremesaygues, préface de la première édition [1793], Paris, F. Alcan, 1913, p.3.

²⁸⁰ On peut y voir une reconnaissance par Kant de l'impossibilité de déduire des normes concrètes, effectives et donc particulières, à partir du fondement purement subjectif qu'il assigne à la moralité. Et l'on pourrait aussi, alors, faire un rapprochement – certes anachronique – mais éclairant pour le lecteur s'il est avoué comme tel –

la religion et s'élève ainsi à l'idée d'un législateur tout puissant en dehors de l'humanité²⁸¹ ». Cela implique aussi que le contenu substantiel des normes continue d'avoir une origine religieuse extrahumaine — ou encore une origine sociale purement contingente dans la tradition, l'impératif catégorique ne définissant en fin de compte que la forme spécifique de l'« attitude morale » subjective. Revenant maintenant précisément à la *Critique de la faculté de juger* et suivant le discours le plus répandu et aussi sa qualification par Anne Cauquelin au titre de théorie injonctive de l'art, on peut penser que l'art y occupe une place aussi éminente et pour des raisons comparables que celle de la religion.

Mais ce serait reproduire une approximation qui est très commune car c'est de la beauté que voudrait d'abord traiter l'auteur et elle se présente pour lui comme une illustration exemplaire. Cependant, Kant ne parvient à parler du beau qu'à travers son appréciation subjective : le jugement de goût. C'est la faculté qui « donne le concept qui opère la médiation entre les concepts de la nature et le concept de la liberté, et qui, en mettant à notre portée le concept d'une *finalité* de la nature, rend possible le passage de la raison pure théorique à la raison pure pratique, de la légalité selon la première au but final selon la seconde ; car par là est reconnue la possibilité du but final, qui seul dans la nature et en accord avec ses lois particulières peut devenir effectif²⁸² ». Ce que j'appellerais l'idée de beauté et l'idée de religion, mais aussi celle d'amour²⁸³, sont en effet associées dans une même démonstration. Elles relèvent toutes d'une même formule, le « *als ob* », un comme si que Kant se résout à utiliser car il est contraint d'admettre que certaines choses fonctionnent dans le monde comme si elles répondaient à des règles mais que les méthodes de la connaissance ne permettent pas d'y accéder. Pour la beauté ; étant objective, elle est donc en tant que telle hors de l'horizon phénoménal accessible à l'homme, elle appartient à l'en soi qui est pour lui inatteignable et de lui, « on ne peut parler ». S'ensuivent alors deux conséquences : la première tient à ce qu'à mon sens, si on ne peut les connaître, on a l'espoir de les reconnaître, la seconde est celle qui fonde la position de Patočka par rapport à son sujet : la foi. Alors oui, j'en arrive à penser comme Patočka que les dimensions qu'il assigne au sujet de sa démonstration relèvent bien de l'absolu.

Son intitulé reprend le vocable de Baumgarten, elle traite de la faculté de juger esthétique et, si on pourrait dire qu'elle comble un vide dans la démonstration d'ensemble de l'œuvre critique de Kant, elle en comble aussi un autre. Elle y contribue au moins et de si magistrale façon qu'on pourrait dire qu'elle fera et fait encore de l'ombre à nombre de celles qui suivront, s'inscrivant dans sa postérité et

avec Durkheim, pour qui la religion est l'expression détournée et sublimée de la société comprise comme cadre ontologique de toute vie humaine.

²⁸¹ Ibid., p.3-4.

²⁸² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger, introduction IX*, Paris, Gallimard Folio Essais, 2004, p.126.

²⁸³ Voir la *Métaphysique des mœurs, Doctrine de la vertu*, Paris, Garnier Flammarion, 1999, p.77-80.

aussi sa critique. Ce vide tient au fait que si l'on est parvenu progressivement à construire un concept moderne pour l'art et le statut qui l'accompagne pour l'artiste, il demeure bien difficile de l'identifier en l'articulant, raisonnablement, à un jugement de goût. Pour y parvenir, il s'intéresse d'abord à la notion du beau. Pour ce faire, il développe quatre « moments » qui construisent progressivement les énoncés d'une définition dont on verra ensuite qu'elle présente plusieurs fertiles ambiguïtés. « Analytique » comme il l'appelle, c'est en effet une forme d'analyse mais je la vois surtout comme une fine description de ce qui est à l'œuvre dans le questionnement des modalités du jugement de goût. Cela lui permet ensuite d'en déduire les éléments d'une définition progressive du beau qui se présente à son tour comme la résultante incontournable du raisonnement. Mais il s'agit là de l'intention du philosophe et on pourrait aussi dire, avec des mots simples, qu'il ne s'interroge pas sur un pourquoi mais un comment et cela reviendrait à penser, contradictoirement, que pour entrer pleinement dans le raisonnement, il faut un préalable, à savoir admettre que le beau existe et que ce sont en fait les conditions du jugement qui le reconnaissent. Pour cantonner l'espace de cette démonstration, il écrit : « Les Allemands sont les seuls qui emploient le mot Esthétique pour signifier ce que d'autres appellent la critique du goût. Cette dénomination est due à l'espérance trompée de l'excellent analyste Baumgarten qui crut pouvoir soumettre le jugement critique du beau à des principes rationnels et faire une science des règles de ce jugement critique. Peine perdue car ces règles ou *critères* sont purement empiriques, quant à leurs sources principales, et ne peuvent par conséquent jamais servir à établir des lois *a priori* propres à diriger notre jugement en matière de goût. C'est bien plutôt ce jugement qui est la pierre de touche propre à estimer la légitimité des principes²⁸⁴ ». Le philosophe le produit dans une forme d'organisation argumentaire autour de quatre « moments » qui accumulent progressivement leurs enseignements et résultent les uns des autres.

Le premier moment précise, pour l'intitulé de son premier paragraphe, que « le jugement de goût est esthétique²⁸⁵ » et cela veut dire aussi que, *a contrario*, l'esthétique réfère au jugement de goût. Il permet de distinguer si quelque chose est beau, ce qui relève de l'imagination et non de l'entendement, son principe déterminant est subjectif et provoque le sentiment de plaisir ou de déplaisir. C'est la satisfaction qui détermine le jugement de goût mais elle est indépendante de tout intérêt et il convient même que l'on ait en fait ce qu'il nomme de « l'indifférence concernant l'objet de cette représentation²⁸⁶ ». Cela est nécessaire pour que le jugement ne soit pas empreint de parti-pris et c'est ce qui « importe pour que je puisse dire qu'un tel objet est *beau* et que je puisse faire la preuve que j'ai du goût ». Cette dernière partie m'amène d'ailleurs à me demander si, en certains milieux ou

²⁸⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure, Esthétique transcendantale*, t.1, I, trad. Claude-Joseph Tissot, Paris, Ladrance, 1845, note 4, p.39.

²⁸⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger, Première partie*, op. cit., §1, p.129.

²⁸⁶ Ibid., §2, p.131.

certaines circonstances, ce faire preuve de goût ne relèverait pas d'un intérêt personnel. Mais alors, on ne manquerait pas de penser que l'appréciation de cette aptitude serait fautive au regard des énoncés de Kant puisque conditionnée par des critères socialement normatifs et de ce fait potentiellement victimes d'un parti-pris socialement conditionné. Le jugement de goût étant purement contemplatif, la satisfaction qui y préside est toute différente du sentiment de l'agréable qui serait lié à l'existence même de l'objet. Et c'est aussi cette dimension contemplative qui permet à l'auteur d'anticiper sur le deuxième moment de sa démonstration quand il précise que « cette contemplation elle-même n'est pas réglée par des concepts; car le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance (ni théorique, ni pratique), et il n'est donc pas fondé sur des concepts, pas plus qu'il ne *prend pour fin* des concepts²⁸⁷ ». Cette première étape est alors conclue par une sentence qui déduit du raisonnement une « définition du beau ». « Le goût est la faculté de juger et d'apprécier un objet ou un mode de représentation par une satisfaction ou un déplaisir, *indépendamment de tout intérêt*. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction²⁸⁸ ».

Dans le deuxième moment, le mouvement de la pensée est à nouveau circulaire avec un énoncé préalable qui fera l'objet de l'argumentation et auquel on revient en conclusion. « Le beau est ce qui est représenté sans concepts comme l'objet d'une satisfaction universelle²⁸⁹ » est donc ici le point de départ. Cela induit que ce qui est ressenti avec plaisir en dehors de tout intérêt par une personne est valable pour chacun et tous. L'appréciation du jugement de goût pouvant être partagée par tous, elle présente une ressemblance avec le jugement logique mais la différence se situe dans le fait que cette universalité « ne peut pas remonter à des concepts²⁹⁰ » qui la fonderaient et aussi l'expliciteraient. Cette dimension lui permet ensuite de revenir à la distinction entre le beau et l'agréable : plaisirs subjectifs l'un comme l'autre, l'universalité ne s'applique qu'au premier puisque l'agréable est un sentiment uniquement personnel. Pourtant, tout en étant catégorique, il note qu'on ne peut postuler une telle universalité mais seulement la « prêter à chacun²⁹¹ », ce qui amène le lecteur à se dire que cette démonstration repose sur un nouvel acte de foi ou un pari quant au partage de cette opinion. Comme pour répondre à cet argument, il précise que « toutes les facultés de connaissances sont mises en jeu par cette représentation²⁹² » même si ces connaissances ne sont pas celles de la logique. Elles ne reposent ni sur des règles, ni sur des concepts mais sur un « libre jeu des facultés représentatives au sein d'une représentation donnée dans la perspective d'une connaissance en général²⁹³ ». C'est donc

²⁸⁷ Ibid., §5, p.137.

²⁸⁸ Ibid., §5, p.139.

²⁸⁹ Ibid., §6, p.139.

²⁹⁰ Ibid., §6, p.140.

²⁹¹ Ibid., §8, p.146.

²⁹² Ibid., §9, p.147.

²⁹³ Idem.

ainsi qu'il peut déduire que le jugement esthétique, universellement communicable, précède le plaisir et non le contraire. La deuxième sentence résultant de cette argumentation se présente dans la formule suivante : « Est beau ce qui plaît universellement sans concepts²⁹⁴ ».

Le troisième moment, intitulé « des jugements de goût, eu égard à la “relation” des fins qui sont considérées en eux » est le plus long. Il commence par y faire la distinction « générale » entre finalité et fin. « On dira qu'une fin est l'objet d'un concept pour autant que ledit concept est considéré comme la cause de cet objet (comme le fondement réel de sa possibilité); et la causalité d'un *concept* relativement à son *objet* est la finalité²⁹⁵ ». Il précise ensuite que, dans ce cas, même si la fin n'est pas directement explicite, elle existe dans un but, organisé par une volonté. Pour ce qui est du beau, il en va autrement car l'existence de l'objet a sa finalité propre dans sa forme. « Il ne nous est pas toujours nécessaire de comprendre par la raison tout ce que nous observons (quant à sa possibilité). Ainsi pouvons-nous donc, à tout le moins, observer une finalité quant à la forme, même sans mettre à son fondement une fin, et remarquer cette finalité dans les objets, même si ce n'est que par la réflexion²⁹⁶ ». Cela revient à dire que la finalité est immanente à l'objet et que c'est précisément elle qui est l'objet de la reconnaissance esthétique. Dans ce raisonnement, le concept de « fin » se rapproche déjà, en un contraste mal analysé avec celui de « finalité », de celui de « but » purement subjectif qui se laisse atteindre de manière instrumentale. Il correspond donc déjà au concept wébérien de la « rationalité en finalité », qu'il comprend par opposition à la « finalité en valeur », de nature expressive. Pour Kant, l'objet possède en lui-même, dans sa forme particulière, sa propre « fin », sa propre raison d'être, et c'est justement pour cela qu'il peut être objet d'intuition et de contemplation. On passe donc ici la barre qui sépare l'en-soi du simple phénomène, et l'art se présente ainsi comme le (seul) lieu où s'effectue un tel passage vers l'en-soi. On peut remarquer que ce constat se décline encore dans l'idée, voire la nécessité, d'une gratuité, encore une fois attachée spécifiquement au jugement de goût dans le raisonnement kantien mais largement extrapolée ensuite. Poursuivant sur cette idée, il identifie ce qu'il entend par la notion d'un pur jugement de goût qui, une fois de plus, induit une hiérarchie dans ce que j'appellerais les différentes dimensions qui, participant à la forme, permettent son observation et son appréciation. « L'attrait des couleurs ou des sons agréables de l'instrument peut venir s'ajouter, mais ce sont le *dessin*, dans le premier cas, et la composition dans l'autre, qui constituent l'objet propre du pur jugement de goût²⁹⁷ ». Comme on le voit, cette forme est celle de l'objet d'art, même s'il veut situer plus largement son raisonnement sur le beau, et s'agissant de l'art, son appréciation, même s'il postule qu'elle ne saurait reposer sur des règles *a priori*, confirme

²⁹⁴ Ibid., p.150.

²⁹⁵ Ibid., §10, p.150-151.

²⁹⁶ Ibid., §10, p.151.

²⁹⁷ Ibid., §14, p.158.

les canons classiques. C'est le primat de l'essence sur la substance qui réduit la seconde, et bien que les débats sur le statut de la couleur soient déjà ouverts, à une fonction décorative proprement secondaire. Pourtant, même s'il me semble que cet exemple est moins pur de toute référence qu'il voudrait le penser, Kant éclaire ensuite la distinction entre beauté et perfection, ce qui lui permet d'ailleurs de revenir sur la tentative de Baumgarten. La beauté n'équivaut pas à la perfection car celle-ci ne peut s'apprécier qu'en fonction d'une fin à laquelle elle est parfaitement conforme. De ce fait, « chercher un principe du goût, qui fournirait le critérium universel du beau, au moyen de concepts déterminés, est une entreprise vaine, car cela est impossible et en soi-même contradictoire²⁹⁸ ». Il note cependant tout de suite après que cette quête est incontournable et ce n'est peut-être que l'idée qu'elle puisse aboutir qui est illusoire. « Cet archétype du goût qui repose, à vrai dire, sur l'Idée indéterminée qu'a la raison d'un maximum et qui, pourtant, ne peut pas être représenté par des concepts, mais seulement en une présentation singulière, mérite plutôt d'être appelé l'idéal du beau; et même si nous ne sommes pas en possession de ce dernier, nous tendons cependant à le produire en nous²⁹⁹ ». Et ceci l'amène, selon sa formulation à déduire de ce troisième moment la définition suivante du beau : « La beauté est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue dans cet objet *sans représentation d'une fin*³⁰⁰ ».

Le titre du quatrième moment est : « Du jugement de goût considéré selon la modalité de la satisfaction relative à l'objet ». On voit alors qu'il retourne à l'idée selon laquelle ce n'est pas le plaisir qui permet le jugement de goût mais le contraire, et il note que c'est comme si ce partage universel du beau relevait d'une nécessité par ailleurs impossible à prouver. A cela, sa proposition de réponse est celle d'un accord général des facultés de connaître qui puisse se produire en dehors des concepts, qui ne sont pas pertinents en l'espèce. « Comme cet accord lui-même doit pouvoir se communiquer universellement³⁰¹, et donc aussi par conséquent le sentiment de cet accord (pour une représentation donnée), et comme la communicabilité universelle d'un sentiment présuppose à son tour un sens commun, c'est donc avec raison qu'on pourra admettre l'existence de ce dernier³⁰² ». On sait que le débat autour de cette notion est ancien et les désaccords multiples mais, avant de poursuivre, il me semble nécessaire de préciser que l'universel — notion clef dans ce raisonnement — est pensé par

²⁹⁸ Ibid., §17, p.165.

²⁹⁹ Ibid., §17, p.166.

³⁰⁰ Ibid., p.171.

³⁰¹ Michel Freitag note que cette communicabilité universelle implique que cet accord ait une commune valeur *d'a priori* pour les membres de la communauté de communication et de représentation. C'est ce que les Grecs désignaient par l'*aidos* et par la *diké* qui soutenaient la participation des citoyens libres à leur cité. Voir à ce sujet ses réflexions de sur la nature du politique dans *L'oubli de la société*. Il note par ailleurs que le langage de la communication — celui qu'adopte par exemple aussi Habermas — est tout à fait inadéquat pour exprimer la nature *a priori* d'un tel partage et d'un tel consentement.

³⁰² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §21, p.174-175.

Kant comme un universel abstrait à partir d'une double référence au sujet individuel et à Dieu et qui ne comporte plus de médiation réelle³⁰³. Comme pour conjurer la critique cartésienne, Kant précise que le sens commun dont il parle diffère du bon sens (*sensus communis*) qui repose sur des principes, même s'ils demeurent obscurs, car celui qu'il invoque repose sur l'accord des sentiments. On ne manque pas alors, et peut-être plus encore parce que cette référence se situe dans le cadre d'une « analytique de la faculté de juger esthétique », de penser au *koine aisthesis* d'Aristote³⁰⁴. De manière évidemment réductrice, je dirais qu'il se présente comme un « sensible commun » sans être un sixième sens et j'ai du mal à ne pas imaginer qu'il repose sur un principe général et fondateur. Ce sentiment du beau partagé comme une référence commune pouvant ne pas être seulement associée à la régulation supérieure d'un dessein divin mais à la formation partagée par tous les membres d'une même communauté de vie, à travers leur éducation³⁰⁵. Ce quatrième moment est à nouveau conclu par une définition du beau venant compléter les précédentes : « Est *beau* de qui est connu sans concept comme objet d'une satisfaction *nécessaire*³⁰⁶ ».

Anne Cauquelin formule la réunion des « quatre moments du jugement de goût qui sont : la satisfaction sans intérêt, l'universalité sans concept, la nécessité libre et la finalité sans fin³⁰⁷ ». Comme on le remarque, elle en bouleverse un peu l'organisation mais ce n'est qu'un point de détail. Ce qu'elle montre c'est que ce sont des formes paradoxales, des oxymores et des injonctions à double contrainte et qu'ensuite, c'est un subtil basculement qui se produit. Cette troisième critique provoque ce qu'elle appelle « une conversion du regard : ce n'est plus l'œuvre qui porte les traits caractéristiques de l'art, c'est la réflexion à son sujet qui peut être dite esthétique. Le jugement, qui vise généralement un objet extérieur, se convertit lui aussi, se tourne sur lui-même et se regarde juger. C'est un jugement dit *réfléchissant*, non déterminé (causé) par son objet mais au contraire l'établissant comme œuvre. Cette stase, où la représentation prend conscience d'elle-même comme à la fois sujet et objet de sa

³⁰³ De là viennent ses apories que seules la religion et la foi comprise comme la foi en un Dieu unique et créateur universel peut encore résoudre, comme en arrière-fond. Mais, ainsi que Michel Freitag l'a fait maintes fois remarquer, il y a un autre concept concret — ou réalisé — de l'universel. Il est anthropologique et se réfère à ce qui est *a priori* donné à et partagé par tous les membres d'une communauté humaine, notamment et d'abord à travers la langue et la culture. L'universel n'a pas besoin d'y être substantifié et absolutisé — avec majuscule — puisqu'il est le moment dialectique toujours diffus et continu de la mise en commun, telle qu'elle peut avoir lieu dans le cadre de n'importe quel groupement particulier qui réalise pour ses membres et de manière concrète, particulière et contingente, leur inscription collective dans l'Universum.

³⁰⁴ Voir notamment : Georges-Elia Sarfati, « La sémantique : de l'énonciation au sens commun. Éléments d'une pragmatique topique », Mémoire d'HDR, Université Paris IV, 1996. Mise en ligne décembre 2004. Disponible sur : http://www.revue-texto.net/Inedits/Sarfati/Sarfati_Semantique.html.

³⁰⁵ Mais je pense aussi notamment aux intéressantes et trop méconnues propositions du biologiste Adolf Portmann (*La forme animale*, trad. Georges Rémy, Paris, Payot, 1961) que Michel Freitag m'a fait découvrir et qui ont aussi mobilisé l'attention de Hannah Arendt ou Cornelius Castoriadis. Bien que trop succinctement, je reviens plus loin sur ce thème.

³⁰⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p.176.

³⁰⁷ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.51.

représentation, est suspension, contemplation. Par ce biais, cependant, ce n'est pas seulement le jugement esthétique qui est fondé, statué, cerné dans ses limites et ses fonctions, c'est aussi l'œuvre qui reçoit des injonctions³⁰⁸ ». Il y a en effet comme une perfidie dans cette démonstration qui se laisse récupérer et trahir d'une certaine façon. Pourtant, cette récupération traduit une avidité du public, même celui des spécialistes qui seront de plus en plus nombreux, pour obtenir des réponses à leurs questions et des références théoriques leur permettant d'asseoir un jugement dont on peut penser qu'il est, par principe, tout autre que purement contemplatif comme devrait l'être un jugement de goût. Ces réappropriations fautives sont donc bien l'effet d'une « vulgate » comme dit Anne Cauquelin mais l'érosion liée à la vulgarisation commence au moment où la théorie quitte le champ proprement philosophique. Car il est alors facile d'oublier qu'elle se situe dans un œuvre et une démonstration. L'articulation même de sa troisième critique est significative, tant par rapport aux deux premières comme on l'a déjà vu mais aussi parce qu'elle présente la question de l'art comme un appendice d'une réflexion plus générale sur la beauté. Elle concerne en effet d'abord celle de la nature que le philosophe constate et que sa théorie de la connaissance est insuffisante à prouver.

La théorie kantienne suppose une rencontre : elle est nécessaire, indispensable même. L'objet en tant que forme, indépendamment du jugement que l'esprit porte sur lui n'est pas beau mais, réciproquement, l'esprit, sans le support de cet objet ne trouve pas la beauté qui permet de satisfaire au jugement de goût. La beauté est donc le résultat de la rencontre entre l'objet et l'esprit : elle ne peut ni être imposée par le premier, ni décrétée par le second sous la forme d'un quelconque principe. Cette rencontre libre et désintéressée liée à la contemplation esthétique s'applique d'abord aux choses de la nature dont elle révèle la beauté. Pourtant, ce n'est pas un produire puisque l'objet existait avant qu'un regard ne se pose sur lui. Il faut alors accepter à nouveau un « comme si » car, même si on parle d'un art de la nature, en toute logique comme dit Kant, il devrait relever d'une « production qui fait intervenir la liberté³⁰⁹ ». Il précise alors que l'on « distinguera l'art de la nature, comme un faire (*facere*) est distingué de l'agir ou de l'effectuer en général (*agere*), et les productions ou les résultats de l'art, considérés en tant qu'*œuvre* (*opus*), seront distincts des produits de la nature, considérés en tant qu'effet (*effectus*)³¹⁰ ». Par conséquence, l'idée de beauté s'applique aussi aux œuvres de l'homme et si « une beauté naturelle est une belle chose ; la beauté artistique est la belle représentation d'une chose³¹¹ ». Encore faut-il, à l'inverse, identifier quelles sont les conditions pour que nous soyons ou que nous sachions que nous sommes réellement confrontés à une œuvre d'art. Le premier critère

³⁰⁸ Ibid., p.54.

³⁰⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §43, p.256.

³¹⁰ Idem.

³¹¹ Ibid., p.266.

permettant d'en décider c'est que l'on soit confronté au produit d'un « libre arbitre dont les actions ont pour principe la raison³¹² ». Débute alors une série de distinctions qui permettent d'identifier l'art. Puisqu'il s'agit d'un produire, il nécessite une habileté mais celle-ci relève d'un savoir-faire et non d'un savoir, ce qui distingue l'art de la science comme une faculté pratique ou technique est distincte d'une faculté théorique. Il ne peut non plus se confondre avec l'artisanat qui est un travail potentiellement désagréable qui, même quand son but est de procurer de l'agrément, trouve sa légitimité principale dans le fait qu'il est « mercantile ». L'art procurant, quant à lui, du plaisir, doit relever du jeu : cette déclaration permettant à l'auteur une pondération immédiate sous la forme d'un nouveau « comme si », car il se montre conscient de la difficulté de la création artistique. Sa démonstration se poursuit ensuite par sa définition des « beaux-arts ». « Si l'art, approprié à la connaissance d'un objet en puissance, se contente d'entreprendre ce qu'il faut pour que cet objet soit en acte, c'est un art *mécanique* ; mais s'il vise immédiatement au sentiment de plaisir, c'est un art *esthétique*, et il s'agit alors soit d'un art d'*agrément*, soit des *beaux-arts*. L'art est d'agrément quand sa fin est que le plaisir accompagne des représentations en tant que simples *sensations*; les beaux-arts ont pour fin que le plaisir accompagne les représentations en tant que *modes de connaissance*³¹³ ». Je dirais alors plutôt qu'il s'agit de la progression convergente d'une réflexion qui privilégie toujours la connaissance pour compenser les limites d'un mode scientifique exclusif. Les beaux-arts sont en effet un mode de « représentation qui stimule la culture des facultés de l'âme en vue de la communication en société³¹⁴ ». C'est donc nécessairement un « plaisir de la réflexion et c'est ainsi que l'art esthétique, les beaux-arts, a pour critère, non la sensation, mais la faculté réfléchissante³¹⁵ ». De cette démonstration, je tire personnellement deux conséquences implicites. La première consacre une dimension sociale pour les beaux-arts et touche à la fois les œuvres et les artistes. La seconde tient au fait qu'elle porte une dimension intellectuelle, car qu'elle s'adresse à son agir, c'est-à-dire à l'objet représenté, à la représentation ou à ses modalités, elle interroge l'esprit dans et par la forme. On sent alors que le terrain est ainsi préparé à un questionnement de plus en plus narcissique du sujet pleinement identifié. Mais si les beaux-arts deviendront leur propre sujet de réflexion, celle de Kant est encore située dans une époque dans laquelle leur mission est la représentation de la nature. Elle suppose de ce fait un questionnement complémentaire car si c'est là un donner à voir, il y faut des conditions qui sont celles de l'« *exactitude* » qui, pour qu'elle soit totale, ne doit pas être « *laborieuse*³¹⁶ ». Pour y parvenir, même si des règles sont indispensables, elles sont insuffisantes car

³¹² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., § 43, p.256.

³¹³ Ibid., § 44, p.258-259.

³¹⁴ Ibid., § 44, p.259.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ Ibid., § 45, p.261.

ce qui importe c'est la manière de l'artiste et au grand art correspond cette grande manière exprimée sans plus de définition par les encyclopédistes. C'est alors que survient cette déclaration qui aura tant de poids dans les réappropriations ultérieures ; elle constitue le titre du paragraphe 46 : « Les beaux-arts sont les arts du génie ». Et Kant décline ensuite les conditions d'existence de ce génie. C'est d'abord un talent, don naturel ou faculté productive innée de l'artiste, qui « ressortit lui-même à la nature³¹⁷ ». Et s'il permet à l'artiste de trouver ces règles de la nature qui ne pourraient être déterminées et apprises, sa caractéristique première doit être l'originalité. Pourtant, comme il le constate, l'absurde peut aussi être original, ce qui fait que les productions du génie doivent également être exemplaires. De la double nécessité d'originalité et d'exemplarité, il déduit que l'œuvre s'apparente à un modèle, ce qui lui permet d'affirmer qu'une copie servile n'appartient pas à l'art et qu'existe aussi, dans l'excès, la potentielle dérive du maniérisme. Mais si le génie est indispensable à la création d'une œuvre d'art, il n'est pas suffisant car il doit être discipliné, faute de quoi il risquerait de tomber dans la sauvagerie ou se réduire à un simple jeu. « Le goût, comme la faculté de juger en général, est la discipline (ou le dressage) du génie; il lui rogne les ailes, le civilise et le polit³¹⁸ » et dans le paragraphe 47, Kant compare même le génie à un cheval sauvage, qui doit être domestiqué et transformé ainsi en cheval de manège. On est donc confronté à la confirmation de ce permanent « comme si » qui suppose l'impression du jeu mais le récuse en fait. On en arrive alors à un autre paradoxe puisque la liberté de l'artiste ne peut atteindre sa plénitude que par l'effet d'une contrainte, maîtrisée, dépassée peut-être, mais dont les éléments principaux sont la production même de l'œuvre et les conditions techniques pour y parvenir. Il y a là l'espace d'une interrogation, voire d'une critique qui s'apparente à celle qui est faite au principe de liberté qui gouverne la raison pratique dont on arrive à se demander s'il ne revient pas à assumer librement la contrainte de la normativité. Patočka voit dans la démonstration de la *Critique de la faculté de juger*, le moyen trouvé par Kant pour rejoindre philosophiquement le transcendant avec le plaisir esthétique pour moyen. Si la tâche essentielle de l'être humain doué de raison « ne consiste pas uniquement à connaître le monde, mais encore à agir en son sein de manière effectivement humaine, c'est-à-dire moralement, de façon conséquente et légale, à être, en agissant, un être véritablement libre [...], la liberté humaine est également, à ses yeux, le mystère dernier de la beauté. Kant est le premier à exprimer, dans des formules classiques, l'essence du plaisir esthétique à la différence des autres préoccupations humaines³¹⁹ ». Il me semble qu'il n'est pas illégitime alors de penser que cette démonstration entérine une limitation de la liberté puisqu'elle ne peut s'exprimer et s'exercer pleinement que dans cette relation. Par ailleurs, et même s'il est postulé que le caractère du beau peut se trouver à la fois dans la contemplation et la création de l'œuvre d'art,

³¹⁷ Ibid., § 46, p.261.

³¹⁸ Ibid., § 50, p.276.

³¹⁹ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.153.

on est aussi amené à se demander si la première n'a pas ultimement préséance sur la seconde. Précisant que le goût « n'est qu'une faculté de juger et non une capacité de création », Kant signifie qu'il peut y avoir du génie sans goût aussi bien que du goût sans génie. Une telle assertion entraîne évidemment un développement de légitimation qui me paraît à nouveau relever de l'acte de foi, d'autant plus qu'il donne un nom à ce qui fait cette différence : « l'âme ». « Au sens esthétique, l'*âme* désigne le principe qui insuffle sa vie à l'esprit³²⁰ », c'est donc ce principe qui permet à l'esprit d'approfondir sa réflexion qui constitue déjà sa mission et qui lui permet d'accéder au plaisir esthétique. Mais cette « âme », concerne-t-elle aussi — et comment — ce produire qui crée l'œuvre ? On est ainsi amené à penser que le raisonnement ignore en fait la dimension créative ou seulement comme un préalable qu'il est inutile d'approfondir.

Certains parleront d'incertitude, une de plus en fait, mais elles sont exprimées sous le couvert de l'évidence et dans une forme catégorique. Les mots utilisés sont si forts, leur sens tellement ouvert, qu'ils seront l'objet de multiples exploitations pour le pire et le meilleur. Les exemples de suites partiellement ou totalement contradictoires sont multiples, pour beaucoup on pourrait parler d'extrapolations, si ce n'est d'exploitations fautives. Quelques cent ans plus tard, en 1864, Victor Hugo, poète lui-même et donc artiste³²¹, introduisait son étude *William Shakespeare* et se faisait « philosophe » pour comparer l'artiste et le scientifique. Dira-t-on comme Guyau qu'il était plus « songeur » que « penseur³²² » ? Il est intéressant pourtant de voir combien la pensée de Kant résonne dans ses phrases et Guyau note cette proximité. « Notre incertitude spéculative, pour Hugo comme pour Kant, est la condition même de notre liberté morale. [...] Les disciples de Kant n'ont pas manqué de faire observer que Victor Hugo pose le problème exactement à leur manière. La science ne peut nous apprendre d'une façon certaine si le fond des choses est le bien, si l'espérance a raison ou tort; d'autre part, notre conscience nous commande de tendre au bien et d'espérer : de là la nécessité d'un libre "choix" entre deux thèses spéculativement incertaines. Hugo, dans l'obscurité de la nature, prend parti pour la clarté de la conscience³²³ ».

La beauté de toute chose ici-bas, c'est de pouvoir se perfectionner; tout est doué de cette propriété : croître, s'augmenter, se fortifier, gagner, avancer, valoir mieux aujourd'hui qu'hier; c'est à la fois la gloire et la vie. La beauté de l'art, c'est de n'être pas susceptible de perfectionnement. [...] Le progrès, but sans cesse déplacé, étape toujours renouvelée, a des

³²⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., § 49, p.269.

³²¹ Du moins si l'on se réfère à la classification hégélienne et si l'on veut bien admettre que l'on ne donne plus, en cette fin du XIX^e siècle, le même sens que les encyclopédistes à l'expression « gens de lettres ». Il faudra encore un peu attendre la pleine émancipation de l'écrivain en tant qu'artiste mais Hugo, en est déjà la préfiguration.

³²² Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 2^e partie, [1887] Paris, Félix Alcan, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 13^e édition, 1923, p.60.

³²³ Ibid. p.72.

changements d'horizon. L'idéal, point. Or le progrès est le moteur de la science; l'idéal est le générateur de l'art. Un savant fait oublier un savant; un poète ne fait pas oublier un poète. [...] Le relatif est dans la science ; le définitif est dans l'art. [...] Sublimité, c'est égalité. L'esprit humain, c'est l'infini possible. [...] Dans le poète et dans l'artiste, il y a de l'infini. C'est cet ingrédient, l'infini, qui donne à cette sorte de génie la grandeur irréductible. Cette quantité d'infini, qui est dans l'art, est extérieure au progrès. [...] Elle est le Beau, divers selon les génies, mais toujours égal à lui-même. Suprême. Telle est la loi, peu connue, de l'art³²⁴.

Il me semble que l'on pourrait mettre en débat avec les mêmes arguments, aussi bien la déclaration de Hugo que son commentaire par Guyau. C'est comme si, employant les mots et les idées utilisées par Kant pour établir son raisonnement ou sa proposition théorique, notamment ses réflexions autour de la perfection et de l'idéal, Hugo les radicalisait. Guyau parle d'incertitude spéculative et pourtant on sent combien ces pensées veulent être soutenues par un édifice solide, par des idées claires, organisées et définitives pour ne pas dire définitoires. De son côté, si Hugo s'exprime ainsi, on peut imaginer qu'il y a trois raisons qui le lui permettent ou qui le nécessitent. La première, c'est qu'il le peut parce qu'il est une figure d'autorité morale dans son temps et c'est donc peut-être aussi qu'il le doit à ce statut. La deuxième, c'est qu'il en a besoin, ou qu'il en a encore besoin en tant qu'artiste parce que, même s'il n'est pas directement concerné, la reconnaissance sociale de l'artiste n'est pas plénière alors. On peut d'ailleurs penser que cela n'a pas véritablement changé depuis et notamment s'agissant de la rivalité statutaire avec le scientifique³²⁵. La troisième raison me paraît être que c'est tout simplement possible du fait que l'on a pu très vite oublier que la réflexion kantienne est pleine de conditions et d'*a priori*, d'éléments qui sont pris comme des évidences ou des postulats pour faciliter la démonstration et celle de ses intentions. C'est à mon sens ce qui fait que l'on peut parler d'une proposition kantienne, c'est même ce qui fait son intérêt quand on la situe parmi d'autres, y compris pour admettre ses supériorités. Mais c'est aussi ce qui fait sa faiblesse quand on oublie ces prémices ou qu'on n'en a pas conscience.

Je l'ai déjà exprimé, on ressent ou du moins je ressens particulièrement la force d'une pensée théorique majeure et celle de son auteur qui appartient indéniablement à ces quelques géants de l'esprit qui marquent l'histoire de l'humanité, même si, une fois de plus, il se situe dans l'aire civilisationnelle occidentale. Ce sentiment provoque deux conséquences contradictoires. La première est positive et relève tout simplement du respect que l'on doit à un maître et un sage mais aussi, bien que cela n'ait plus trop cours aujourd'hui, à un ancien. La seconde est négative ou du moins inhibitrice car il s'avère particulièrement audacieux de s'aventurer sur le terrain d'une réelle discussion des attendus et des

³²⁴ Victor Hugo, « William Shakespeare », in *Œuvres complètes : Philosophie*, livre II, Paris, Hetzel, p.101-112.

³²⁵ Et on s'entend alors sur le fait que je ne parle pas ou plus seulement du scientifique découvreur que Hugo comparait à l'artiste créateur car, depuis, cette appellation rassemble l'ensemble très divers des acteurs d'un champ aux multiples spécialisations pourtant réunies sous la même légitimité experte.

conclusions de tels monuments. Car il y a une puissance particulière, une aura, quelque chose qui crée ou qui a créé la révérence face à des pensées et aussi des figures telles que celles de Kant, de Hegel et de quelques autres. Ce sont des pensées référentielles et celle de Kant me paraît même doublement référentielle. Il entérine l'évolution sociale et l'autonomisation de l'art et de l'artiste, la problématise ou en propose une problématization et, ce faisant, la radicalise. Il fait référence à l'esprit de son temps et ne s'empêche pas de considérer qu'il y a des évidences partagées qui n'ont pas besoin de démonstration, ce qui relève d'un *a priori* largement discutable. Il constitue d'autre part une référence car son approche marque le raisonnement de son époque, persiste et demeure et sa prise en considération du sujet crée une perspective dominante quand on veut l'aborder. Elle lui donne un caractère d'autant plus incontournable qu'elle s'insère dans un ensemble en contribuant à cette impression de cohérence logique qui a fait qu'il a pu conditionner notre approche du monde. Il me semble que c'est d'ailleurs la dimension tautologique que critique Michel Freitag et qu'il relève d'autant plus s'agissant de la réflexion esthétique kantienne et ses incidences sur notre relation à l'art dans la confusion qui s'établit à partir de cette époque entre ces deux questionnements reliés mais pourtant différents. Nous recevons d'autre part ces écrits comme des propos de spécialiste car ils ont pris progressivement l'autorité référentielle de la parole de l'expert en relation avec le statut que lui donne actuellement notre société mais aussi peut-être justement parce qu'ils ont contribué à produire, même à l'inverse de leurs intentions, une telle spécialisation du discours. Mais Kant, bien plus que Hegel d'ailleurs, et bien que leurs connaissances et leurs cultures soient encyclopédiques, n'est pas un spécialiste de l'art. Il me semble que l'on est même fondé à penser que sa réflexion esthétique s'intègre dans un propos plus vaste qu'elle sert à légitimer comme une clef de voûte permet à un arc de tenir en équilibrant les forces contraires qui s'exercent sur elle. Cela ne me paraît d'ailleurs pas vraiment spécifique à Kant en son temps. Comme on le verra plus loin, quelle que soit la profondeur et la pertinence de ces pensées, on en arrive à se demander si l'art ne s'avère pas une sorte d'alibi permettant d'approcher d'autres sujets comme par exemple la liberté.

Dans un prolongement malheureusement inédit de son article *La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne* Michel Freitag procède à une confrontation critique et synthétique des approches esthétiques de Kant et de Hegel³²⁶. Il situe d'abord le projet kantien et la place de la troisième critique dans cet ensemble. « Après avoir, dans la *Critique de la raison pure*, mis à jour le fondement transcendantal sur lequel l'entendement humain peut asseoir sa prétention à la vérité objective dans la science, puis avoir procédé de la même façon dans la *Critique de la raison pratique* s'agissant du fondement éthique de la normativité comprise comme devoir subjectivement assumé,

³²⁶ Sauf mention explicite, les citations qui vont suivre sont donc extraites de ce texte inédit.

Kant a entrepris, dans la *Critique de la faculté de juger*, de montrer qu'il existait également un fondement *a priori* à la prétention du jugement de goût esthétique à une validité générale ou à une portée universelle, prenant ainsi le contre-pied de l'adage antique et scolastique *de gustibus non disputandum*³²⁷ ». Mais on peut se demander si ce à quoi l'on aboutit n'est pas une situation — ou sa préfiguration — dans laquelle, à disputer du goût et d'abord du goût on ne peut plus — on n'est plus en mesure ou ce n'est plus la peine — de débattre de l'art au moins dans une dimension particulière et essentielle. Michel Freitag articule son argumentaire en réagissant à un article de Jacques Taminiaux sur le même thème. Il s'accorde avec lui pour relever que l'esthétique est directement le produit de son temps. « L'esthétique a son origine au XVIII^e siècle, c'est très exactement une théorie de cette modalité de la subjectivité qu'est la sensibilité, plus précisément la perception sensible en tant qu'elle s'accompagne d'un plaisir³²⁸ ». Cependant, il relève aussi que la redéfinition du beau à partir du jugement subjectif qu'elle porte, implique un double *a priori* de taille. Elle suppose en effet que l'on soustrait à la réflexion sur l'essence du beau, l'œuvre d'art elle-même, qui est postulée comme objet empirique supportant le jugement, ainsi que toute l'activité productive particulière qui la rend possible. « Kant inaugure ainsi, bien avant Jauss³²⁹, une pure esthétique de la réception, et cela est tout aussi vrai s'agissant de la reconnaissance kantienne — restée chez lui marginale et en quelque sorte “surajoutée” — du beau naturel, puisqu'en elle, c'est le sentiment que l'individu éprouve vis-à-vis de la nature qu'il s'agit encore en fin de compte de justifier. On pourrait alors à bon droit se demander si, sans le dire, Kant n'a pas avant Hegel déjà, non pas proclamé, mais défini la “mort de l'art” compris comme une réalité sociale objective ».

C'est une des dimensions aporétiques essentielles de cette théorie et des voies qu'elle ouvre. Car ce que l'on comprend, c'est que l'esthétisme kantien s'avère être une manifestation de la dissipation de la consistance objective de l'art en tant que réalité sociale spécifique. Il n'apparaît plus comme une forme effective de la pratique réalisant sa finalité dans son produit, ce qui veut dire dans la signification donnée socialement à ce produit. On peut alors aussi dire que Kant, s'il ne fait pas lui-même le constat de la mort de l'art fait déjà le deuil de son caractère social au sens où il s'adresse à chacun mais n'est plus en mesure de s'adresser à tous. Une telle perspective amène également à mettre en doute la courte formule de Patočka, commentant la place de Kant dans l'édifice qui lie l'art et le beau en faisant du premier le lieu propre de réalisation du second. En effet, si Kant permet de constater

³²⁷ « Pour la pensée traditionnelle en effet, la beauté est une dimension ontologique de la réalité objective, et c'est en tant que telle qu'elle peut être un objet d'interrogation philosophique, le jugement subjectif n'ayant alors, en ce qui concerne la nature même de la beauté, qu'une signification arbitraire (“les goûts et les couleurs !”) » [note de l'auteur]

³²⁸ Jacques Taminiaux, « Entre l'attitude esthétique et la mort de l'art », *Qu'est-ce que l'homme ?*, Faculté universitaire Saint-Louis, Bruxelles, 1982, p.403.

³²⁹ Hans Robert Jaus, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit.

la beauté en énonçant de manière progressive les modalités de sa reconnaissance, il ne s'intéresse pas directement aux préceptes qui permettraient de la produire. On en arrive ainsi à concevoir que ce n'est pas nécessaire ou même pas possible. Il me semble alors important de rappeler, justement parce que l'impact de la théorisation kantienne a renvoyé dans l'ombre ce que j'appellerais les étapes intermédiaires, que les réflexions esthétiques de la Renaissance comportaient encore directement un tel souci descriptif concret. Il témoignait encore du rattachement de l'art à l'artisanat et cela même si ce que l'on peut appeler anachroniquement la lutte de l'époque s'efforçait par ailleurs d'assurer aux arts de la représentation le statut des arts libéraux. En effet, celui-ci pouvait assurer aux « artistes » une indépendance et une reconnaissance sociale supérieures que celle que leur réservait l'appartenance de leur discipline aux arts mécaniques. L'âge classique énoncera ses préceptes de manière beaucoup plus abstraite, comme le fait aussi à la même époque le droit, la science et le politique, puisqu'ils s'adressent à des praticiens dont le statut s'est déjà élevé au niveau de l'universel, de la praxis commune et de ses normes. À partir de Kant, où l'individu comme tel est déjà devenu le seul sujet universel ontologique subsistant, cette distinction entre arts libéraux et arts mécaniques est en quelque sorte déjà sortie de l'horizon, en même temps que le côté pratique ou praxique de l'art, et toute la question de l'esthétique peut désormais se déplacer du côté radicalement subjectif du jugement de goût. Ce sont alors les concepts de génie et de spontanéité créatrice qui viendront s'inscrire dans la place qu'occupaient jusqu'alors les prescriptions normatives que la théorie de l'art adressait aux praticiens de l'art, qui restaient des sujets particuliers. On est en présence d'une double abstraction, tant du côté de l'objet que du sujet, et le domaine de l'art est désormais virtuellement ouvert à tous puisque toute sa spécificité a été reportée sur l'ordre du jugement subjectif et condensée en lui seul. L'art, en ses conditions idéales, échappe alors à ses conditions sociales et communes de production et donc d'existence. C'est par là, ou pour cela, qu'il peut désormais aussi assumer une fonction générale de sublimation servant de compensation à la prédominance croissante de la rationalité instrumentale dans le développement des sociétés modernes³³⁰.

Évoquant et recherchant un idéal du beau, qui nous anime ou qui anime notre quête, illusoire mais incontournable, on peut se demander à la manière de Platon si cette idée n'est pas supérieure à toute expression objective du beau. Plus encore, n'est-ce pas finalement sa possibilité qui s'évanouit et

³³⁰ Michel Freitag ne juge d'ailleurs pas seulement de manière négative cette fonction de compensation puisqu'elle va permettre de cristalliser ou catalyser le maintien d'une dimension de synthèse dans la constitution identitaire et normative des sociétés modernes. L'humanisme en sera porteur et elle survivra donc avec lui ou à travers lui dans l'univers de référence idéologique des sociétés modernes jusqu'au XX^e siècle. Elle se manifeste aussi bien dans la formation de leurs membres que dans la constitution et la légitimation de la nouvelle forme du pouvoir qui leur est propre, et qui est celle de l'État national, ce qui permet à celui-ci de maintenir cette valeur expressive que lui assurait antérieurement directement la religion. Voir à ce sujet le chapitre sur l'humanisme dans l'ouvrage à paraître, *L'abîme de la liberté*.

devient foncièrement inaccessible et on pourrait y voir l'anticipation ou la source de l'évolution du rapport contemporain à l'art. Car pose-t-il encore la question de la ou de sa beauté ? À l'évidence, elle n'est plus première et, pour le commenter, on est plutôt amené par exemple à user de qualificatifs témoignant une intellectualisation (intéressant, troublant, puissant...) d'une œuvre dont le statut et la finalité questionnent le spectateur. On peut juger qu'il y a une dimension anecdotique ou dérisoire à ce constat mais il montre que, notamment depuis Kant, sa place, ou celle de la réception de l'œuvre, du discours sur elle, prennent de plus en plus d'importance. Tout cela devient même constitutif et j'en arrive à me demander si le spectateur en espérait tant, aspirait à un si grand rôle. Car on peut penser que, depuis l'origine de ces évolutions, il persiste une demande sociale pour une théorie relative à la production de l'art. J'en veux pour preuve le fait que s'installe très vite un contresens dans la réception de la théorie kantienne de l'appréciation de l'art qui la transforme en théorie injonctive pour l'art lui-même. Cet usage erroné est si général, comme nous le dit Anne Cauquelin, que le sociologue peut voir ici un des points majeurs d'une évolution qui dépasse de loin l'approche purement philosophique de la question, et même si Kant l'insère dans un édifice critique qui la dépasse.

Kant a commencé par démarquer le jugement esthétique du jugement cognitif qui doit être neutre et impersonnel, ce qui garantit son objectivité. Cela induit donc que le jugement esthétique, se rapportant à la « pure liberté » de la subjectivité vis-à-vis d'elle-même, suppose la perte du rapport ontologique du sujet à l'être de l'objet exprimé dans et par sa forme. Comme le relève Michel Freitag, le jeu gratuit auquel doit s'apparenter cette relation délie donc « du même coup tous les rapports "nécessaires" que les hommes entretiennent collectivement avec le monde objectif de toute exigence d'une appréciation ou valorisation de la forme substantielle, appréhendée en tant que telle tant du côté du monde objectif que du côté de l'action humaine subjective ». Et cela l'amène à conclure qu'il « n'y a justement pas pour Kant de formes substantielles, existant en soi et pour soi avec leur beauté propre, inhérente à leur caractère particulier et contingent ». Ce qui se construit ou se confirme avec l'édification propre des trois critiques, c'est une séparation qui est aussi une remise en cause d'une synthèse première — ou originelle, ou ontologique — traduite pour l'art par ses pleines dimension et puissance symboliques. L'esthétique s'avère donc bien, dans l'édifice kantien, un reste ou une compensation, une médiation, au sens où il trouve ainsi une place en tant qu'exception à la première binarité de sa théorie mais ça l'est également puisqu'elle se présente comme la réminiscence d'une synthèse antérieure et dorénavant désarticulée. « Dès lors, si le politique réalise (idéalement) la synthèse entre l'individu et la société, comme l'art le fait (également idéalement) entre le sujet individuel et la nature objective, aucune synthèse n'existe plus formellement entre la société (et les forces de développement autonomisées qui sont "libérées en elles" notamment au niveau technique et économique) et la nature. La "nature" se trouve donc déchirée entre l'instrumentalisation à laquelle

elle est réduite d'un côté et l'idéalisation expressive dont elle fait l'objet de l'autre, sans qu'aucune médiation concrète n'assure plus l'unité de ces deux statuts objectifs ou ontologiques ».

Et si l'on doit faire le deuil de l'évidence de ce lien, on doit également admettre que le seul moment de synthèse qui demeure dans la doxa philosophique qui sert de légitimation aux révolutions opérées dans la science et dans l'ordre politico-normatif s'est replié dans les *a priori* purement formels du temps et de l'espace (pour la connaissance objective à caractère véridique, c'est-à-dire scientifique) et dans l'identité subjective transcendante de l'individu, fondée sur la liberté (dans l'ordre socio-normatif). Il s'agit là, haussés abstraitement au niveau de l'universalité, d'actes individuels d'un « sujet transcendantal solipsiste et socialement désincarné, alors que le monde socio-historique concret et objectif échappe de son côté à toute vérité intrinsèque (puisque dans ce qu'il a de spécifique, il appartient entièrement à l'ordre normatif du devoir-être) et que la "nature", comme objet de connaissance positive, doit abandonner ontologiquement toutes les formes particulières qui en constituent la réalité devant l'expérience humaine concrète ». Ainsi, comme le remarque encore Michel Freitag, le monde social concret est abandonné à sa fonctionnalité empirique immanente, et le monde naturel à la valeur instrumentale qu'il possède pour les sujets individuels. On pourrait alors dire que ces éléments de réflexion s'éloignent du sujet de cette étude, alors qu'au contraire ils m'apparaissent particulièrement éclairants car ils touchent à certaines interactions structurelles possédant une valeur explicative directe dans le domaine de l'art, tout particulièrement en ce qui concerne son procès historique d'autonomisation radicale dans la modernité occidentale. La formation de l'art en tant qu'art, ou de l'art pour l'art qui n'appartient plus ni au domaine de la nature objective ni à celui de la société régie par des normes contraignantes, s'y présente en effet comme une forme de compensation. C'est celle qui échoit à la production désintéressée des formes expressives dans une forme de société libre par ailleurs de s'abandonner, dans sa dimension empirique, à la seule poursuite des intérêts individuels puisque la dimension transcendante qui l'habitait s'est condensée dans le jugement moral de l'individu, et qu'elle ne possède plus aucun autre fondement transcendantal proprement social³³¹. Or, selon Michel Freitag, la séparation de l'art comme « domaine »

³³¹ Michel Freitag relève ici le contraste et la complémentarité entre les deux grandes traditions philosophiques modernes de l'empirisme et de l'idéalisme. La première rattache directement le fondement des normes sociales, et donc l'existence de la société, au libre jeu des intérêts individuels (voir Hobbes, Hume, Locke, Mill, Bentham, Smith). La seconde, essentiellement à partir de Kant, veut les dériver directement de la liberté humaine considérée comme un *a priori* transcendantal formel et universel sur lequel repose, exclusivement, toute la dignité de la personne humaine considérée en tant que telle. La modernité politique a consisté dans le projet de refonder de manière radicale l'ordre social tantôt sur l'une et tantôt sur l'autre de ces bases. Mais dans les deux cas, la légitimation du nouvel ordre social a exigé, par delà la rupture qui l'instituait, une refondation complémentaire dans la tradition. C'est ce que, depuis la Renaissance, l'humanisme a assuré de manière critique et cumulative en servant de base à la formation de l'« honnête homme » : ce que le sujet transcendantal de Kant aussi bien que le sujet empirique de Hobbes se devaient d'être, en surcroît de leurs définitions philosophiques, pour participer

incommensurable de la pratique et de l'expérience humaines — il est non seulement distinct, mais désormais formellement opposé à celui du « travail productif » — et sa radicale subjectivation, viennent en quelque sorte sceller cet abandon de l'unité ontologique du sujet et de l'objet dans l'expérience synthétique première de la réalité et de la vie sociale commune où elle s'exprimait dans l'indissociation de l'individu et de la société, notamment à travers son statut. En d'autres termes, ni la pratique, ni l'expérience sensible ne témoignent plus d'une *participation ontologique originelle* au monde et à la société, réalisée à travers la sensibilité et le symbolique. La formation d'un discours philosophique — et donc universaliste — sur l'esthétique (chez Baumgarten, puis chez Kant, etc.), vient donc consacrer le mouvement social-historique de constitution de l'art comme art puis de l'art pour l'art, de la Renaissance au classicisme pour s'épanouir finalement dans le romantisme. Mais ce que pose Michel Freitag, c'est qu'il n'est pas simplement la suite « logique » du même mouvement de refondation critique qui avait déjà assuré l'autonomie de la connaissance positive dans la science moderne et celle du sujet moral dans la refondation transcendantale du politique et du droit sur la liberté individuelle. Elle ne représente pas simplement son extension ou sa prolongation, à travers la philosophie, dans le dernier domaine d'une expérience existentielle qui se laisserait naturellement découper selon les catégories du vrai, du juste et du beau, ainsi qu'elles avaient déjà été reconnues dans l'Antiquité.

Le « reste » dont l'art va s'emparer sous la légitimation du discours esthétique, sous la forme du « beau », ce n'est pas une troisième part ou une troisième dimension de la réalité permanente de notre rapport concret au monde et à autrui : c'est plutôt le vide laissé par la séparation des deux autres. Il s'alimente du souvenir ou de la nostalgie de l'unité perdue du vrai et du juste, des dimensions cognitive et normative et de leur essentielle interpénétration épistémologique et ontologique dans l'expérience existentielle de la réalité naturelle et sociale, car c'est à cette unité originelle que correspondait l'idée du *bien*, dans sa coïncidence avec celle de l'*être*³³² et donc distincte du *juste*. Les catégories dissociées du *vrai*, du *juste* et du *beau* ne sont plus que des expressions abstraites et déracinées d'une synthèse originelle désormais rompue, et que le discours esthétique va tenter de recréer, mais seulement dans le domaine séparé de l'art et du « bon goût », où, précisément, elle ne possédera plus qu'un caractère subjectif et imaginaire. « Ce dont témoigne donc l'art pour l'art, et le discours esthétique qui le soutient et le justifie, c'est en somme de la *perte de la réalité*, et de l'unité transcendantale du sujet et de l'objet qui la fondait. Cela signifie que la double “découverte” moderne

pratiquement à la vie sociale et politique. Or ce sont précisément les arts, au sens moderne large incluant la littérature, qui ont représenté la substance même à laquelle se référait cette formation humaniste de l'homme moderne.

³³² Voir Platon et Aristote, sans parler des Présocratiques.

de la nature comme ordre de la nécessité et de celui de la subjectivité comme ordre de la liberté individuelle, est ontologiquement marquée d'une aporie, où le sujet déchiré entre une autonomie vide qui le rejette dans la solitude et un rêve de toute puissance qui le projette virtuellement vers le délire, reçoit la jouissance esthétique comme un prix de consolation !»

C'est sur la rupture de ce lien au monde et de ce lien aux autres, qui se maintenait à travers la tradition, que la science moderne comme le politique moderne étaient expressément fondés, alors que l'art seul, et plus généralement l'humanisme, depuis la Renaissance, l'avait reconnu et rétabli à travers le retour à l'Antiquité. L'inclusion de l'art dans le discours philosophique par Baumgarten et par Kant aura ainsi pour conséquence de l'y rompre également, en lui substituant le postulat purement formel de l'universalité purement subjective du « bon goût ». Ici aussi, ce qui se voulait être une fondation sur le terrain solide de la raison s'avèrera donc être plutôt l'amorce d'une autre rupture. C'est celle que l'art et les artistes post-romantiques se verront obligés de reproduire toujours et encore comme condition et preuve de leur propre activité véritablement créatrice. Alors la tradition artistique « classique », qui remontait aux Grecs et à leurs canons esthétiques concrets, tradition reconstruite dans laquelle l'art enracinait encore son identité épistémologique et sociale en tant qu'art, sera de plus en plus ressentie dans et par sa propre mise en débat philosophique comme un rapport de pure contrainte et que chaque artiste y verra une entrave personnelle à son génie créateur.

Dans la perspective d'une émancipation et d'un progrès qui rejoint désormais — au moins virtuellement — ceux qui définissent déjà l'horizon historique des développements scientifiques et politiques, la nostalgie sclérosante de la tradition esthétique devra donc désormais être combattue. Comme on le verra, cette mythique de la rupture deviendra progressivement un des thèmes majeurs de toute l'évolution de l'art qui suivra l'effervescence romantique et qui caractérisera alors formellement ce qui a été nommé l'art moderne. Par ailleurs, Michel Freitag relève que Lucien Goldmann écrit en commentant Kant que l'unité subjective du jugement de goût permet à l'homme d'être « tout entier dans ce jugement », il « n'exige pas l'existence réelle de l'objet³³³ ». De ce fait, « l'objet esthétique constitue lui aussi une totalité, un monde qui n'a plus et ne peut plus avoir aucun rapport avec d'autres objets qui lui seraient extérieurs³³⁴ ». Il devient ainsi un « objet imaginaire », et en lui conférant en tant que tel une valeur « objective » et non celle d'une simple « illusion », Kant inaugure ici ce qui deviendra la théorie philosophique de la réification³³⁵. On aboutit ainsi à une autre modalité de cette séparation radicale qui anticipe et rend possible le procès d'abstraction, de conceptualisation et de virtualisation de la création et de la production, notamment plastique.

³³³ Lucien Goldmann, *Introduction à la philosophie de Kant*, [1948], Paris, Gallimard, coll. Idées, 1967, p.247.

³³⁴ Ibid., p.248.

³³⁵ Ibid., p.245.

Le fait que ces incidences ne deviennent manifestes qu'avec un certain délai peut inciter à douter de ces causalités et il serait abusif de donner à l'œuvre de Kant une responsabilité exclusive. Elle s'inscrit bien entendu dans l'esprit d'un temps et un contexte intellectuel qui la dépassent mais il n'est pas faux de penser qu'elle constitue un des points de cristallisation majeurs, voire le plus influent, de l'histoire de l'art en Occident. Elle provoque d'ailleurs des réactions immédiates qui, même critiques, en sont des prolongements. Je citerai d'abord celle qui résulte de la prise de conscience de l'accord révélant toute synthèse profonde et qui semble ne pouvoir émerger réellement que dans le constat de sa disparition³³⁶. Les romantiques portent et sont portés par l'intuition de cette aporie et c'est elle qui entraîne leurs tentatives d'absolutisation tragique de l'art. On peut penser que leur nostalgie est aussi une réaction à l'exacerbation de l'intellectualisation du rapport de l'homme au monde porté par la pensée kantienne. Mais on peut aussi se dire qu'en identifiant, comme Kant, l'espace particulier et résistant du rapport à la nature, sa forme, sa beauté, mais en lui donnant une place toute différente que lui, ils aboutissent à une recherche idéalisante qui porte le risque de ne devenir que pure spéculation, illumination. Et il est alors frappant de remarquer, comme Jacques Taminiaux, que le « purisme » esthétique kantien aboutit au fait que lorsque le philosophe veut trouver des exemples dans la production artistique de son temps, il ne peut en trouver dans la peinture car elle était représentative ou figurative, ni dans les arts du langage ou dans l'architecture qui restaient par essence indissociables d'une certaine fonctionnalité. « Il ne peut en trouver que dans la musique pour autant qu'elle se rapproche d'une pure improvisation sans thème et sans texte et dans les marges extrêmes des arts plastiques, par exemples les volutes ou les rinceaux qui décoraient les papiers peints ou les motifs insignifiants qui décoraient les encadrements des tableaux...³³⁷ » Michel Freitag ajoute alors que la définition kantienne de l'esthétique correspond à un « art introuvable dans la réalité sociale de son temps³³⁸ ». Mais on peut penser que ces formes de sublimation, intellectuelle pour Kant, sensible et « naturelle » pour les romantiques, aboutissent comme on le verra ensuite au constat d'une impossible quête, au moins dans la perspective et les contraintes de la matérialité d'une œuvre.

La figure du « philosophe de Königsberg » est maintenant universellement connue et révérée : on comprend que, par cette formule, on désigne Emmanuel Kant. Ses concepts, tout comme la civilisation occidentale, ont maintenant un empire qui relève de ces évidences que l'on dit

³³⁶ Comme par exemple l'évidence de l'équilibre des pratiques traditionnelles de la société amérindienne ne se mesure pleinement que dans sa remise en cause.

³³⁷ Jacques Taminiaux, « Entre l'attitude esthétique et la mort de l'art », loc. cit., p.408.

³³⁸ Michel Freitag note également qu'on a bien souvent remarqué qu'il en va de même avec le fondement kantien de l'éthique dont on ne peut dériver aucune norme substantielle et qui ne concerne donc que l'attitude éthique pure du sujet face à des normes objectives « étrangères » qu'il se fait un « devoir » de respecter en les assumant dans sa liberté plutôt qu'en les subissant comme une contrainte qui lui aurait seulement été imposée par un pouvoir extérieur. Voir à ce sujet Jean-Ernest Joost, « L'éthique de l'invisibilité et les politiques de l'autorité », *Cahier du GIEP*, n°37, Séminaire du 2 février 1996.

incontournables³³⁹. Au milieu du XIX^e siècle, Heinrich Heine, avec *De l'Allemagne*, se donne la mission de la faire connaître, ainsi que son esprit et ses grands hommes, aux Français. Cela veut dire deux choses : la première que l'Allemagne n'existait pas encore en tant que telle à l'époque et que ces grands hommes et leurs grandes pensées n'étaient pas encore vraiment connues des français ! Pourquoi en aurait-il été autrement puisque le modeste et méthodique Kant attendit la soixantaine pour connaître une certaine célébrité dans son propre pays ? Avec sa simplicité pleine d'humour, Heine nous dit que « si les bourgeois de Königsberg avaient pressenti toute la portée de cette pensée, ils auraient éprouvé devant cet homme un frémissement bien plus horrible qu'à la vue d'un bourreau qui ne tue que des hommes... Mais les bonnes gens ne virent jamais en lui qu'un professeur de philosophie, et quand il passait à l'heure dite, ils le saluaient amicalement et réglait d'après lui leur montre³⁴⁰ ». Heine articule son propos principalement sur la *Critique de la raison pure* dont il fait l'ouvrage majeur du philosophe. Il s'attache plus à sa portée religieuse qu'épistémologique et son témoignage me paraît surtout important pour rendre compte de sa réception en son temps. On ne s'en occupa aucunement à sa sortie en 1781, il n'en parut que « deux annonces insignifiantes » et il fallut attendre des articles de Schütz, Schultz et Reinhold pour que le livre et son auteur acquièrent la célébrité. Mais en « l'an 1789, il ne fut plus question d'autre chose en Allemagne que de la philosophie de Kant, et elle eut alors, pour le fond et pour la forme, ses commentaires, chrestomathics, interprétations, appréciations, apologies, etc., etc. Il suffit de jeter un regard sur le premier catalogue philosophique venu : la foule innombrable des écrits dont Kant fut alors l'objet témoigne suffisamment du mouvement intellectuel auquel ce seul homme avait donné naissance³⁴¹ ». Pour expliquer cet accueil, il développe de plusieurs façons l'image de la révolution en comparant implicitement l'apport kantien à celui de la Révolution Française « L'Allemagne fut entraînée par Kant dans la voie philosophique, et la philosophie devint une cause nationale. Une belle troupe de grands penseurs surgit tout d'un coup du sol allemand comme évoquée par une formule magique. Si la philosophie allemande trouve un jour, comme la Révolution Française, son Thiers et son Mignet, cette histoire offrira une lecture aussi remarquable : l'Allemand la lira avec orgueil, et le Français avec admiration³⁴² ». C'est donc comme si ce qui allait devenir la nation allemande était entré en philosophie à l'instar d'une nation française entrée en République par la politique et cela se comprend par le caractère copernicien de cette révolution de la pensée. Deux courtes phrases suffirent à Heine pour l'exprimer : « Jadis la raison, comme le soleil, courait autour du monde des faits pour les éclairer de sa lumière. Mais Kant fait demeurer en place la raison, et le monde

³³⁹ Et la déclaration universelle des droits est bien celle de la personne, même si (et aussi parce que) elle est placée sous les auspices des Nations Unies.

³⁴⁰ Henri Heine, « De l'Allemagne », *Œuvres complètes de Henri Heine*, t.1, 3^e partie, Paris, Michel-Lévy frères, 1855, p.119-120.

³⁴¹ Ibid., p.132.

³⁴² Ibid., p.134.

des faits tourne autour et s'éclaire à mesure qu'il arrive à portée de ce soleil intellectuel³⁴³ ». Il pressent ainsi toute l'influence universelle de la pensée kantienne mais aussi la domination de plus en plus exclusive de la raison qu'elle provoque. Heine est donc fier et admiratif de son compatriote, il rend hommage à son exemple qui initia tant de vocations mais il ne s'empêche pas un regret à propos d'une des dimensions de cette audience. C'est le style de Kant qu'il critique et d'autant plus qu'à la lecture d'essais antérieurs, il « s'émerveille d'y rencontrer une manière excellente et souvent très spirituelle. Il a fredonné ces petits traités pendant qu'il ruminait son grand œuvre. Il me fait l'effet d'un soldat qui sourit s'armant tranquillement pour un combat où il se promet une victoire certaine³⁴⁴ ». L'image est belle et on a toute raison de la croire confirmée par la réalité. « Kant donna cette grande impulsion aux esprits, moins encore par le fond de ses écrits que par l'esprit critique qui y régnait, et qui s'introduisit dès lors dans toutes les sciences. Toutes les disciplines furent saisies; même la poésie ne fut pas à l'abri de cette influence. Schiller, par exemple, fut un puissant kantiste, et ses vues artistiques sont imprégnées de l'esprit de la philosophie de Kant. Les belles-lettres et les beaux-arts se ressentirent de la sécheresse abstraite de cette philosophie. Par bonheur, elle ne se mêla pas de la cuisine³⁴⁵ ». Cette remarque, à nouveau très fine, montre plusieurs choses. Tout d'abord que le moteur intellectuel ainsi mis en route entraîne différents niveaux, maintenant séparés, mais alors encore très interdépendants. Cela montre également que si le produire objectif de l'art n'est pas concerné par la pensée esthétique et sa concentration sur le jugement subjectif, la manière de l'œuvre elle-même, la substance objective de son texte est assimilée à l'importance épistémologique qui lui est accordée. Ce style devient alors aussi référentiel que les idées qu'il sert et on peut voir dans ces moments la source des frilosités contemporaines, y compris au sein des sciences humaines, à propos de formes jugées trop littéraires et de ce fait scientifiquement peu sérieuses. De ce point de vue, on ne saurait dire que Hegel soit hors de cause, encore qu'à le lire dans le texte et non seulement dans des extraits ou des commentaires de son œuvre, on se prend à trouver son écriture au moins efficace. Plus qu'en successeur, c'est en collègue qu'il débat avec Kant dans ses écrits. S'il s'accorde avec lui sur l'opposition entre sujet et objet et sa nécessaire résorption, il le critique pour n'avoir pas recherché la nature véritable de cette opposition qui, en fait et en elle-même, constitue la seule réalité vraie, car l'« unité de l'idée (*Begriff*) et de la réalité est la définition abstraite de l'idée véritable (*Idee*)³⁴⁶ ». Il y a donc une unité *a priori* des contraires et, comme le note Michel Freitag, c'est dans l'ordre esthétique qu'elle se manifeste originellement, subjectivement, dans le jugement, mais aussi objectivement, dans la vérité propre de la

³⁴³ Ibid., p.136.

³⁴⁴ Ibid., p.121.

³⁴⁵ Ibid., p.133-134.

³⁴⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, vol. I, [1835], trad. Charles Bénard, Paris, Hachette, 1840, p.81.

beauté où l'objet lui-même s'offre et irradie en quelque sorte d'une objectivité qui lui appartient en propre. Alors que Kant constate *a priori* que l'art existe et qu'il demeure toujours l'espace d'une synthèse dont on dirait qu'elle va se réduisant, Hegel verra dans le moment esthétique, caractéristique de l'art, le véritable moment de synthèse originel. C'est à partir de lui que les moments de la raison éthique et de la raison cognitive ont été ensuite abstraits et développés de manière réflexive. C'est pourquoi, il va s'intéresser, à l'inverse de Kant, à l'art lui-même et non au jugement de goût, mais aussi qu'il constate que ce moment de synthèse — symbolique et donc collective — est dépassé.

2.4 Après Kant

La lecture kantienne du jugement esthétique, qui concerne d'abord le regard porté sur l'art, entraîne évidemment la définition implicite des conditions de sa production comme une « attitude désintéressée » fondant et reposant à la fois sur la conviction d'un « absolu » possible. La porte est ouverte pour une évolution supplémentaire et Patočka le confirme quand il précise que « la création de toute une métaphysique du beau et de l'art, comme étape sur le chemin vers la saisie métaphysique de l'absolu, n'a donc rien de contingent. C'est Kant qui [...] en fournit les premiers présupposés³⁴⁷ ». Le « contenu métaphysique direct » n'était bien-sûr pas présent dans la troisième critique du philosophe de Königsberg mais il n'en demeure pas moins qu'il y définit « un recul qui "laisse être" les choses ce qu'elles sont dans un tout autre sens que les lois des sciences de la nature qui prétendent statuer ce qu'il en est des choses, mais dont les explications éclipsent entièrement celles-ci³⁴⁸ ». On pourrait donc dire que Kant, par l'art et comme l'art, éveille un questionnement sur la possibilité d'une forme de vérité supérieure à celle qui est « représentée par la nécessité des sciences de la nature, par la légalité mathématique des phénomènes empiriques³⁴⁹ ». Cette ouverture est offerte par l'idée d'une « âme » de et dans l'objet d'art véritable et Schiller poursuit ensuite cette réflexion en la désobjectivant. Il y a pour lui un « être » dans l'art qui relève d'une finalité immanente. Les œuvres, en tant que phénomènes, n'en sont pas séparées et elles se présentent comme les « réalisations géniales de l'unité et du donné, de la nécessité et de la liberté³⁵⁰ ».

De son côté, Schopenhauer (1788-1860) est kantien quand il considère que ce qui nous apparaît dans l'espace et le temps n'est pas le vrai monde mais une représentation subjective. Pourtant, il diffère de Kant quand il considère, prenant l'exemple de la connaissance immédiate que nous avons de

³⁴⁷ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.163.

³⁴⁸ Ibid., p.164.

³⁴⁹ Ibid., p.163.

³⁵⁰ Idem.

notre corps et de notre être intime, que nous pourrions peut-être saisir l'essence du monde. Il utilise une métaphore que je qualifierais d'ophtalmologiste pour qualifier l'apport des travaux de Kant et se situer dans son sillage. « L'effet qu'ils produisent sur un esprit qui s'en pénètre véritablement ne peuvent mieux se comparer [...] qu'à l'opération de la cataracte. Et pour continuer la comparaison, je dirai que tout mon but ici est de prouver que j'offre aux personnes délivrées de la cataracte par cette opération, des lunettes comme on en fait pour des gens dans leur cas et qui ne sauraient être utilisées, évidemment, avant l'opération même³⁵¹ ». Pour lui, l'être de l'homme se manifeste comme « volonté ». L'intellect n'est aucunement premier et c'est un « vouloir-vivre » tout différent du libre-arbitre puisque nous en sommes les esclaves. On sent alors que, bien qu'il lui paie tribut, il marque une notable distance avec les fondements de la pensée de Kant. Pour lui, c'est le désir qui mène l'être humain et le fait osciller entre la souffrance, quand il est insatisfait, et l'ennui après la satisfaction. Challemel-Lacour, pessimiste lui aussi mais autrement gai que le « bouddhiste » allemand, ne manque pas de rapporter le côté méphistophélesque du rentier solitaire discutant dans le cadre enfumé et bruyant de l'Hôtel d'Angleterre à Francfort, où il avait ses habitudes³⁵². Ses commentateurs disent de Schopenhauer qu'il réagit à la vague d'espoir qui emporta l'Europe éclairée du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Les œuvres de ces philosophes qui s'interrogent alors sur l'art sont aussi celles d'allemands qui vivent peu ou prou au même moment et réagissent aussi au monde qui les entoure. Ils peuvent également être rivaux, comme ce fut le cas de Schopenhauer vis-à-vis de Hegel. Leur condition sociale est également pleine d'influence et celle de Schopenhauer, confortable, lui permet plus facilement qu'à d'autres d'assumer le renoncement et l'ascétisme qu'il prône. C'est enfin un homme déçu qui, plutôt que douter, préfère la certitude fataliste d'une volonté tellement humaine qu'elle dépasse totalement l'homme sans pour autant reposer sur une idée divine³⁵³. Il me semble que l'on peut parler d'une dimension cathartique pour exprimer sa conception de la contemplation esthétique. Comme Kant, il lui donne un caractère désintéressé mais c'est justement pour lui une condition du renoncement au « vouloir-vivre » en ce sens qu'elle nous délivrerait de nos désirs. « C'est un fait très remarquable et très digne d'attention, que le but de toute haute poésie soit la représentation

³⁵¹ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, t.1, [1819], trad. Augauste Burdeau, Paris, F. Alcan, 1912, p.VIII.

³⁵² « Ses paroles lentes et monotones qui m'arrivaient à travers le bruit des verres et les éclats de gaieté de mes voisins, me causaient une sorte de malaise, comme si j'eusse senti passer sur moi un souffle glacé à travers la porte entr'ouverte du néant... Des vertiges inconnus me gagnaient... et il me sembla, longtemps après l'avoir quitté, être ballotté sur une mer houleuse, sillonnée d'horribles courants. » Extrait d'un article de Paul Armand Challemel-Lacour *Un bouddhiste contemporain en Allemagne: Arthur Schopenhauer*, paru dans *la Revue des Deux-Mondes* du 15 mars 1870, p.314-314.

³⁵³ On pourrait d'ailleurs dire de sa pensée qu'elle est contradictoirement métaphysique si l'on considère cet extrait : « Je ne connais rien de plus absurde que la plupart de ces systèmes métaphysiques qui expliquent le mal comme quelque chose de négatif ; lui seul au contraire est positif puisqu'il se fait sentir... Tout bien, tout bonheur, toute satisfaction sont négatifs, car ils ne font que supprimer un désir et terminer une peine ». Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, trad. Jean Bourdeau, Paris, F. Alcan, 1900, p.52.

du côté effrayant de la nature humaine, la douleur sans nom, les tourments des hommes, le triomphe de la méchanceté, la dimension ironique du hasard, l'irréparable chute de l'innocent : c'est là un signe remarquable de la constitution du monde et de l'existence. [...] Le vrai sens de la tragédie est cette vue profonde, que les fautes expiées par le héros ne sont pas ses fautes à lui, mais les fautes héréditaires, c'est-à-dire le crime même d'exister³⁵⁴ ». Ce grand art littéraire ne peut donc être la comédie et si l'art est désintéressé, la contemplation de Schopenhauer a un but semble-t-il : celui de la justification du drame insurpassable de la vie. Son analyse de la peinture et sa défense de l'intériorité des scènes de vie quotidienne des maîtres hollandais peut paraître plus sereine mais elle me semble porter les mêmes enjeux. Son commentaire est révélateur : « Son importance intérieure, c'est la vue profonde qu'elle nous ouvre sur l'essence même de l'humanité en mettant en pleine lumière certains côtés de cette nature souvent inaperçus. [...] Quelles que soient l'importance du but poursuivi et les conséquences de l'acte, le trait de nature peut rester le même : ainsi, par exemple, que des ministres penchés sur une carte se disputent des territoires et des peuples, ou bien que des paysans dans une auberge se querellent pour une partie de cartes ou un coup de dés, il n'importe guère³⁵⁵ ». Ces œuvres, même si elles ont une puissance propre, paraissent alors se poser en supports pour les exercices spirituels qu'il préconise. Patočka donne en une phrase un résumé fort et troublant de la position de Schopenhauer pour qui, voulant « transformer la philosophie des deux mondes en le vitalisme irrationnel de son vouloir-vivre, l'art demeurera pour la porte d'accès au salut, ce qui libère de l'emprise de la volonté aveugle, purifie et rachète sa culpabilité irrationnelle³⁵⁶ ». Est-ce le pratiquant de la musique, à tous les sens du terme qui parle alors ? Cet homme dont l'emploi du temps quotidien si réglé prévoyait un moment pour jouer de la flûte. On sent dans ses mots un apaisement et la sagesse qu'il évoque, associée au plaisir manifeste, est au-delà de toute raison, même « irrationnelle », et de tout savoir.

L'invention de la mélodie, la découverte de tous les secrets les plus profonds de la volonté et de la sensibilité humaine, c'est là l'œuvre du génie. L'action du génie y est plus visible que partout ailleurs, plus irréfléchie, plus libre de toute intention consciente, c'est une véritable inspiration. L'idée, c'est-à-dire la connaissance préconçue des choses abstraites et positives est ici, comme partout dans l'art, absolument stérile : le compositeur révèle l'essence la plus intime du monde et exprime la sagesse la plus profonde, dans une langue que sa raison ne comprend pas ; de même qu'une somnambule donne des réponses lumineuses sur des choses, dont, éveillée, elle n'a aucune connaissance³⁵⁷.

Sa présentation sensible de la musique semble l'expression d'une possession positive et j'oserais dire rédemptrice. La démonstration du philosophe de la souffrance paraît alors

³⁵⁴ Ibid., p.159.

³⁵⁵ Ibid. p.162.

³⁵⁶ Ibid. p.167.

³⁵⁷ Ibid. p.163.

involontairement renversée et Patočka ne s'y trompe pas. « La métaphysique schopenhauerienne de la musique, avec son irrationalisme dionysiaque et sa plongée dans le chaos du vouloir primordial qui dévore tout, accentue plutôt la magie de la musique que le caractère moral auquel s'attachent les analyses de Schiller et de Hegel³⁵⁸ ». On ressent ici le ferment majeur qu'il constituera pour Nietzsche et combien il y a dans ces parcours esthétiques allemands, de la raison bien-sûr mais aussi beaucoup de passion. Elle paraît filtrer parfois comme un inassouvi mais elle est aussi revendiquée par d'autres figures de l'époque.

Comme le dit si synthétiquement Patočka, « Schelling, en saisissant l'occasion de compléter le saut moral dans l'absolu, accompli par Fichte, par une philosophie de l'esprit inconscient qui se cherche dans la nature, trouve dans l'art un "organe de l'absolu" qui comprend l'échelle des êtres comme odyssée de l'esprit dans la nature. L'art et ses formes fournissent un nouveau fil conducteur, nécessaire à la spéculation métaphysique qui ne peut plus, comme à l'époque pré-kantienne, prendre appui sur les sciences de la nature, comprises désormais comme un champ purement phénoménal, dépourvu de toute portée métaphysique³⁵⁹ ». Fichte me paraît en effet poser la même question que Schopenhauer, insatisfait qu'il est de la condition faite à l'homme par la philosophie critique de Kant. L'artiste, génial par évidence au moment de l'œuvre et par l'œuvre, a foncièrement un caractère inhumain. Cela permet de sauvegarder le reste de l'édifice théorique tout en créant un espace pour des questionnements complémentaires. La question qui hante ces penseurs, au sens que Hugo donne à ce mot, est celle du plein accomplissement de l'homme qu'on résume le plus souvent à l'idée de liberté mais il me semble que c'est un peu réduire le propos. L'influence cartésienne est telle sur l'esprit français qu'il est difficile de concevoir les fondements de cette spiritualité, que je dirais déconsacrée, qui s'empare alors des réflexions philosophiques allemandes. C'est la conviction profonde qu'au-delà de la raison, parallèlement, complémentarément, la sensibilité définit également l'homme et son agir. L'art est donc un exemple essentiel de cette réconciliation mais l'esthétique a aussi, implicitement, une dimension qui la dépasse. C'est ce que me semble confirmer le parcours de la pensée de Fichte qui veut fonder la philosophie comme ce que certains appellent une « métascience ». Sa trace est celle d'une quête pleine d'accumulations et de reprises, sans cesse remise en cause et poursuivie de manière têtue où les interrogations me paraissent, au moins partiellement et comme souvent, plus pertinentes que les solutions proposées. Si Fichte avoue sa proximité avec la pensée de Kant, il relève néanmoins que le Moi, qui constitue le « point suprême » de la pensée transcendante, pose un problème non résolu chez Kant. La connaissance de soi étant impossible, le système kantien repose donc sur un sujet qui ne peut que rester obscur. Fichte rejette l'inconnaissable « chose en soi », tout comme la

³⁵⁸ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p. 174.

³⁵⁹ Ibid. p. 165.

dichotomie entre raison pratique et raison spéculative, ce qui explique l'importance qu'il accorde à la possibilité d'une « intuition intellectuelle », celle qui fait notamment que le « moi » se voit dans le miroir. On pourrait dire qu'il est pour lui une conscience de soi qui réunit immédiatement l'intuition de soi et la connaissance de soi, associant donc intuition et concept. Si Kant pensait le sujet comme une pure activité libre qui échappe à la conscience, Fichte au contraire essaie de penser le sujet comme un agir conscient de soi. C'est pourquoi il s'attachera tant à établir le rapport de la conscience au monde et à définir l'intersubjectivité. Par cet agir, l'*ego*, le « moi », s'affirme et va à la rencontre du « non-moi » qui est l'altérité mais pas forcément celle de l'*alter ego* car c'est le monde qui le confronte. La conscience est alors cette rencontre dynamique dans laquelle le « moi » et le monde se réalisent réciproquement. De plus, Fichte n'accepte pas les divorces prononcés par Kant entre raison pratique et raison théorique, vertu et bonheur, légalité et moralité. Pour lui, il n'y a pas de scission entre le rationnel et le raisonnable, entre une raison théorique qui pourrait être mise au service de fins passionnelles et égoïstes et une raison pratique désintéressée. On dirait qu'il ne peut pas non plus envisager une liberté pour le mal. Chez Kant, la liberté n'est pas la moralité mais la possibilité, reliée à la dimension morale de la conscience, d'agir ou de ne pas agir moralement. Au contraire son concept d'autodétermination ne requiert pas d'entremise et permet de concevoir un « moi » capable d'assumer le double rôle de déterminant et de déterminé. Il est l'un et l'autre, à la fois sujet et objet, ce qui met à mal le dualisme kantien. Sans perdre sa référence au devoir, la morale cesse d'être un impératif extérieur, pour être assumée par un je qui se sait indissociable d'un nous.

J'appelle société le rapport des êtres raisonnables entre eux. On ne peut avoir l'idée de société sans supposer qu'il y a réellement des êtres raisonnables en dehors de nous. [...] Si par *notre* action libre, dont nous avons conscience dans le sens indiqué, la manière d'agir de l'être qui nous est donnée dans le phénomène, est changée de telle sorte que cette manière d'agir ne puisse plus s'expliquer par *la* loi d'après laquelle elle se dirigeait auparavant, mais seulement par ce que *nous* avons posé pour fondement de notre *libre* action, et qui est opposée à la précédente, nous ne pouvons expliquer ce changement de détermination qu'en supposant que la cause de cet effet est raisonnable et libre. De là dérive ce qu'on peut appeler, suivant la terminologie de Kant, un *commerce d'après les idées*, une communauté ayant un but ; et c'est là ce que j'appelle société.³⁶⁰

Cette théorie de l'intersubjectivité est donc pour Fichte le fondement des rapports entre les hommes et la condition de la commune « sociabilité », selon ses propres termes. Elle est aussi la base d'une logique ou d'un système, notamment juridique, où l'État travaillerait à sa propre disparition³⁶¹

³⁶⁰ Johann Gottlieb Fichte, *De la destination du savant et de l'homme de lettres*, trad. Michel Nicolas, Paris, Ladrance, 1838, p. 31-32.

³⁶¹ Pour anticiper une mise en perspective de la pensée de Fichte dans les propositions de Schiller qui datent à peu près de la même époque et aussi parce que la phrase du second est plus légère que celle du premier, je propose ici la vision de Schiller sur la condition de cette dissolution de ce que l'un et l'autre nomment l'État : « On peut dire

dans le cadre d'un projet humaniste dans lequel c'est la société, en tant que libre interaction entre des individus libres, qui constitue le milieu éducatif. « L'instinct fondamental nous poussait à trouver des êtres raisonnables qui nous ressemblent ou des *hommes*. – L'idée de l'homme est une notion idéale, puisque le but de l'homme en tant qu'homme ne peut être atteint. [...] Dans cette lutte des esprits, celui-là triomphe toujours, qui est le plus élevé et le meilleur. Ainsi s'accomplit par la société le *perfectionnement de l'espèce* ; et en cela nous trouvons aussi la destination de la société³⁶² ». Cette conception dont on perçoit à l'évidence le caractère idéaliste, récuse une séparation entre la sphère de la moralité et celle de la culture. « Nous pouvons donc également dire que notre destination dans la société est le perfectionnement commun, perfectionnement de nous-mêmes par l'action librement reçue des autres sur nous, et perfectionnement des autres par notre réaction sur eux, comme sur des êtres libres. Pour remplir cette destination, et pour la remplir de plus en plus, nous avons besoin d'une habileté qui ne peut s'acquérir et s'accroître que par la culture³⁶³ ». À celle-ci, il donne le sens d'un foyer de connaissance, une sorte d'« actif » commun qui est l'autre face de cet absolu qu'est le savoir ou la science dans son autre dénomination³⁶⁴. Car, comme il le dit : « le savoir n'est pas l'Absolu, mais comme Savoir il est lui-même absolu³⁶⁵ ». Il m'apparaît alors que c'est là que se situe l'absolu dont parle Patočka, en dehors d'une logique divine — Fichte souffrira même dans sa carrière d'une accusation d'athéisme. Le savant, à l'image de Fichte, doit être un « précepteur de l'humanité » et c'est ainsi qu'il agit sur la société dans le respect de la morale et de la liberté. « Chaque individu doit y *juger librement* avec une conviction qui lui paraisse *suffisante* ; il doit pouvoir dans chacune de ses actions se considérer comme but, et être considéré par les autres de la même manière ; mais celui qui est trompé n'est considéré que comme un simple moyen. Le but absolu de chaque homme, comme celui de toute la société, et par conséquent aussi de tous les travaux que le savant entreprend pour elle, est l'ennoblissement moral de l'homme tout entier³⁶⁶ ». Dans cette réflexion, l'esthétique — mais on peut

que chaque homme individu porte virtuellement en lui le type d'un homme pur et idéal, et le grand problème de son existence est de rester d'accord avec l'immuable unité de ce type, au milieu de tous les changements. Cet homme idéal, qui se révèle d'une manière plus ou moins claire dans chaque sujet ou individu, est représenté par l'État, forme objective, normale si je puis dire, dans laquelle la diversité des sujets tend à s'identifier. Pour que l'homme du temps coïncide avec l'homme de l'idée, on peut concevoir deux moyens ; et c'est par deux moyens aussi que l'État peut se maintenir dans les individus ; ou bien, l'homme idéal supprime l'homme empirique, l'État absorbe les individus ; ou bien, l'individu devient l'État, l'homme du temps s'ennoblit jusqu'à devenir l'homme de l'idée. » Friedrich von Schiller, « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme » [1795], *Oeuvres, vol VIII, Esthétique de Schiller*, trad. Adolphe Régnier, Paris, Hachette, 1869-1873, p.195.

³⁶² Johann Gottlieb Fichte, *De la destination du savant et de l'homme de lettres*, op. cit., p.34.

³⁶³ *Ibid.*, p.40.

³⁶⁴ On perçoit alors toute la place qui est celle de la pensée allemande de cette époque dans la construction de l'idée de culture, les liens qui se tissent avec d'autres notions telles que celle d'éducation ou d'art mais aussi d'identité nationale.

³⁶⁵ Johann Gottlieb Fichte, *Doctrine de la science (1801-1802)*, t.1, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1987, p.48.

³⁶⁶ Johann Gottlieb Fichte, *De la destination du savant et de l'homme de lettres*, op. cit., p.78-79.

se demander si ce n'était pas comparable chez Kant — se présente comme une résultante. C'est dans *La Doctrine de la Science*, qu'il énonce la nécessité de fonder une nouvelle esthétique aux côtés des autres sciences. À la fin de son ouvrage, Fichte distingue quatre sciences : la philosophie théorique, la philosophie pratique, une philosophie des postulats qui comprend philosophie du droit et philosophie de la religion, et l'esthétique qu'il appelle aussi philosophie esthétique. Elle a sa place, toute singulière, car elle ne se confond notamment pas avec l'éthique ni ne dépend de la liberté. Pourtant sa mission est propédeutique au sens où elle n'est pas la vertu mais y prépare, où c'est par la beauté qu'on tend vers la liberté et où, plus fondamentalement, elle devient la condition de la philosophie. C'est en s'élevant au dessus de la conscience commune et de la vie qu'elle y parvient grâce à la notion centrale de l'esthétique fichtéenne : l'imagination productrice. Face à une théorie du beau, en fait centrée sur le goût, la proposition de Fichte ouvre sur une théorie de la production artistique.

Il était difficile de choisir un parti pour la restitution de ces pensées allemandes qui cohabitent dans un temps et sur un espace aussi retroints l'un que l'autre. Il était normal de commencer par Kant car il en est le doyen mais aussi parce que ses théories servent de référence, en pour ou en contre, pour ceux de son temps et au-delà. Il était plus difficile par contre d'ordonner la présentation de ceux dont il est trop rapide de dire qu'ils sont ses suiveurs. S'agissant de rendre compte des travaux de Fichte et de Schiller par exemple, sachant qu'ils ont été tout à fait contemporains, qu'ils furent collègues et que si leurs personnalités étaient très différentes, parties de leurs travaux se répondaient sur la longue période, l'articulation de leurs réflexions me questionnait. J'ai opté pour présenter d'abord la pensée fichtéenne et d'aborder ensuite succinctement les réflexions du poète et philosophe Friedrich von Schiller. La raison qui dominait mon choix était que la question de l'éducation pouvait être le lien entre leurs deux propositions. Pour le premier, elle était comme un aboutissement de son œuvre, pour le second elle constitue le fondement de sa théorie esthétique et c'est sur la base de ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*³⁶⁷ que j'articulerai mon propos. Dans sa partie introductive, Schiller rend grâce à Kant qui a mis en mots ce qu'il présente comme l'évidence commune par rapport à l'art. Il précise que cet apport était essentiel et que le travail était énorme. Son résultat ne peut donc être dépassé mais pourtant sa pensée peut et doit servir de base à des développements. Si d'aucuns présentent Schiller surtout comme l'un des poètes les plus influents dans la construction de ce que l'on appelle parfois curieusement le « paradigme romantique³⁶⁸ », c'est aussi le philosophe qui s'exprime

³⁶⁷ Première parution dans *Les heures*, en 1795.

³⁶⁸ L'expression peut se retrouver à de nombreux propos comme ce que j'appellerais un horizon de référence commune dont je me permets de penser qu'il offre l'avantage de ne pas obliger au détail de ses intentions. Elle est employée par exemple pour une présentation d'un des volets du généreux programme de Europalia 2001, *La culture polonaise en Europe* sous le titre *Les années quatre-vingt-dix dans le théâtre novateur en Pologne*. Elle est aussi employée par Stéphane Baquey dans la présentation d'un séminaire tenu à l'École Normale Supérieure en

dans le texte qui va m'intéresser. Il me faut pourtant noter dès maintenant que c'est également un homme révolté contre l'arbitraire et qui, déçu par les suites de la Révolution Française, souhaite contribuer à restaurer « l'humanité » même de l'homme et c'est à cette place que se situe à mon sens la réflexion esthétique. « Si dans l'État dynamique des droits, les hommes se rencontrent et se heurtent mutuellement comme forces, si dans l'État moral (éthique) des devoirs, l'homme oppose à l'homme la majesté des lois et enchaîne sa volonté : dans le domaine du beau, dans l'État esthétique, l'homme ne doit apparaître à l'homme que comme forme, que comme objet d'un libre jeu. Donner la liberté par la liberté est la loi de cet État³⁶⁹ ». À la lecture de ses pages enthousiastes, on se demande en effet si la « foi » qu'il invoque à son tour n'est pas plus politique que directement et seulement artistique. Pourtant, c'est aussi pleinement en artiste qu'il philosophe à la suite de Kant qui, ayant fermement posé l'indépendance de l'esthétique par rapport à la morale, a néanmoins maintenu un lien symbolique entre le beau et la moralité. Schiller veut lui donner un sens et une portée concrets car, selon lui, le beau³⁷⁰ produit un effet directement moral qui est aussi une nécessité fondatrice. « L'art est le fils de la liberté et il veut recevoir la loi, non de l'indigence de la matière, mais des conditions nécessaires de l'esprit. Aujourd'hui cependant c'est le besoin qui règne et qui courbe sous son joug tyrannique l'humanité déchue. L'utile est la grande idole de l'époque, toutes les formes s'emploient à son service [...]. Il n'est pas jusqu'à l'esprit d'investigation philosophique qui n'enlève à l'imagination une province après l'autre, et les bornes se rétrécissent à mesure que la science agrandit son domaine³⁷¹ ». En contrepoint, il fait un portrait idéalisé de l'art et de la société grecque et, comme Faure plus tard, il met en évidence la perte progressive de l'essence de ce que l'on pourrait appeler son ciment à mesure que la recherche de la perfection formelle s'exprimait dans des œuvres de plus en plus virtuoses. Sa démonstration repose sur le portrait d'une déchirure progressive qu'il ressent dans l'univers antique et aussi dans son temps. Elle est même encore accélérée par des circonstances nécessitant de refonder un espoir à la mesure de celui qui s'était emparé d'une certaine élite de la pensée européenne maintenant déçue par de nouveaux asservissements dont il anticipe avec clairvoyance la radicalité dissimulée. Le mot société n'est pas présent dans ces lettres comme il l'était dans les écrits de Fichte et l'éducation n'y a pas la même place que dans le projet fichtéen. Celui-ci reposait sur un fondement intersubjectif alors que Schiller s'attache au plein épanouissement de l'individu qui aura, par rebond, une influence sur le monde. C'est par une éducation esthétique que l'on y parvient et c'est avec cette idée qu'il

avril 2001 sur le thème : *Questionnements pour Michel Deguy sur la « raison poétique »*. C'est encore le cas dans l'appel à communications pour le prochain colloque de Cerisy (5-12 juin 2007) dont le titre sera *la Ville Mal Aimée*.

³⁶⁹ Friedrich von Schiller, « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », loc. cit., p.304

³⁷⁰ Encore est-il à nouveau possible de constater ici, dans le discours, une assimilation entre le beau et l'art et cela, bien que les réflexions de ces penseurs n'ignorent pas leur nécessaire distinction. Mais on doit bien reconnaître que la nuance est très souvent gommée, voire implicite.

³⁷¹ Ibid., p.188-189.

achève sa VIII^e lettre. « Ce n'est donc pas assez de dire que les lumières de l'intelligence ne méritent le respect qu'autant qu'elles régissent sur le caractère : c'est aussi, jusqu'à un certain point, du caractère qu'elles viennent ; car la route qui aboutit à la tête doit être frayée à travers le cœur. Faire l'éducation de la sensibilité est donc le besoin le plus pressant de l'époque ; parce que c'est un moyen, non pas seulement de rendre efficace dans la pratique l'amélioration des idées, mais encore de provoquer cette amélioration³⁷² ». Négliger la sensibilité, c'est nier l'homme ; il n'émerge pleinement que de la conciliation du sensible et de l'intelligible et sacrifier l'un au profit de l'autre serait insatisfaisant. Il trouve le fondement de cette conciliation dans l'idée kantienne de la liberté selon laquelle l'homme doit lui-même déterminer ses actions. Il différencie d'abord « l'homme sensitif » de « l'homme spirituel » et précise que la beauté agit comme un double révélateur. C'est par elle que le premier est amené à la forme et à la pensée et que le second est ramené à la matière et aux sens.

Il se questionne ensuite l'existence d'un « état moyen » — entre passivité et activité, entre matière et forme — qu'il récusé immédiatement en constatant la distance infinie qui subsistera toujours entre le sentiment et la pensée. Pourtant, malgré leur irréductible différence, il peut y avoir réunion par l'action de la beauté justement. Cette situation « dans laquelle l'âme n'est contrainte ni physiquement ni moralement, et toutefois active des deux façons mérite par excellence le nom de situation libre, et, si l'on nomme physique l'état de détermination sensible, et logique ou moral l'état de détermination rationnelle, on doit appeler *esthétique* cet état de détermination réelle et active³⁷³ ». On aboutit alors à un affinement de la définition de l'esthétique qui offre l'avantage de ressaisir une dimension que j'appellerais biologique de notre relation d'être vivant à son milieu. On peut aussi penser que la proposition relève d'un esprit bien idéaliste et qu'il peut y avoir une exacerbation de la dimension artistique dans sa démonstration. Pourtant, même s'il y a une cohérence entre ce propos et le souci politique de l'auteur, il ne manque pas non plus d'exprimer certaines de ses ambiguïtés. « Mais n'y aurait-il pas là un cercle vicieux ? La culture théorique doit amener la culture pratique, et néanmoins celle-ci doit être la condition de celle-là. Toute amélioration dans la sphère politique doit procéder de l'ennoblissement du caractère ; mais, soumis aux influences d'une constitution sociale encore barbare, comment le caractère peut-il s'ennoblir ? Il faudrait donc chercher pour cette fin un instrument que l'État ne fournit pas, ouvrir des sources qui se fussent conservées pures au sein de la corruption politique³⁷⁴ ». Puis, le raisonnement se referme, ou se renforce, autour de cette qualité essentielle de l'art ou de la beauté, comme de la science, et qui les rend « indépendants de la volonté arbitraire de l'homme » : la vérité qui les conditionne. « Le législateur politique peut mettre leur

³⁷² Ibid., p.213.

³⁷³ Ibid., p.265.

³⁷⁴ Ibid., p.214.

empire en interdit, mais il n'y peut régner. Il peut proscrire l'ami de la vérité, mais la vérité subsiste ; il peut avilir l'artiste, mais il ne peut altérer l'art³⁷⁵ ». Sa place n'est donc pas faite et c'est tout l'enjeu de son plaidoyer pour suivre une « voie transcendante » qui permet à l'individu d'accéder à sa pleine humanité dans le cadre de la société. « Il faudrait que le beau se présentât comme une condition nécessaire de l'humanité. [...] Et, comme l'expérience ne nous montre que des individus dans des états particuliers, et jamais l'humanité, il faut que nous cherchions à découvrir dans leurs manières d'être et de paraître, individuelles et variables, l'absolu et le permanent, et à saisir, supprimant toutes les limites accidentelles, les conditions nécessaires de leur existence³⁷⁶ ». La liberté dont il est question peut alors trouver sa dimension réelle dans le choix qui est ouvert à l'homme d'être pleinement humain. « Par la culture esthétique, la valeur personnelle d'un homme ou sa dignité, en tant qu'elle peut dépendre de lui-même, reste donc complètement indéterminée, et le seul résultat obtenu, c'est que, *de par la nature*, il lui est devenu possible de faire de lui ce qu'il veut, que la liberté d'être ce qu'il doit être lui est complètement rendue³⁷⁷ ». Car la nature à laquelle Schiller fait référence est une fusion absolue entre la nature humaine et « notre première créatrice, la nature, qui de même ne nous a donné l'humanité qu'en puissance et a livré l'exercice de cette puissance à la libre détermination de notre volonté³⁷⁸ ». C'est là qu'est la justification de l'auteur qui nous dit qu'« il n'est donc pas seulement poétiquement permis, mais encore philosophiquement exact, de nommer le beau notre second créateur³⁷⁹ » et c'est par l'effet d'un processus ou d'un mouvement qui réfère au « principe transcendantal » que ce nécessaire est rendu possible. C'est ce qu'il appelle « l'instinct de jeu » : principe de vie créateur de la « forme vivante » : « La raison exige qu'il y ait communion entre l'instinct formel et l'instinct matériel, c'est-à-dire qu'il y ait un instinct de jeu, parce que l'idée de l'humanité n'est consommée que par l'unité de la réalité et de la forme, de la contingence et de la nécessité, de la passivité et de la liberté³⁸⁰ ». Ce sont enfin dans les dernières pages de ces lettres que la dimension sociale et politique est directement abordée, encore l'est-elle plus avec les mots du poète que ceux du philosophe. Ils sont pourtant, avec et par leurs envolées mêmes, totalement représentatifs de la fièvre d'un temps qui répugnait aussi bien à la mesure de la raison qu'à la force de l'arbitraire. Il y reprend la distinction kantienne en relevant les limites de sa mise en œuvre : « L'État dynamique ne peut que rendre la société simplement possible, en domptant la nature par la nature ; l'État moral (éthique) ne peut que la rendre moralement nécessaire en soumettant la volonté individuelle à la volonté générale ; seul, l'État esthétique peut la rendre réelle, parce qu'il exécute par la nature de l'individu la volonté de

³⁷⁵ Idem.

³⁷⁶ Ibid., p.223.

³⁷⁷ Ibid., p.267.

³⁷⁸ Ibid., p.268.

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ Ibid., p.242.

l'ensemble³⁸¹ ». Car la beauté porte un caractère social qui fait que l'on entre en harmonie avec les autres, non plus parce que c'est nécessaire ou raisonnable. « Dans l'État esthétique, chacun, jusqu'à l'instrument subordonné, jusqu'au serviteur, est libre citoyen, ayant les mêmes droits que le plus noble, et l'intelligence, qui ailleurs courbe violemment sous son joug la masse patiente pour la faire servir à ses fins, doit ici demander son assentiment. Ici donc, dans la sphère de l'apparence esthétique, est accompli cet idéal d'égalité que le rêveur enthousiaste aimerait tant à voir réaliser aussi dans le domaine des faits³⁸² ».

D'éducation esthétique, on admettra qu'il n'en a pas été directement question et ces lettres ne se présentent pas sous une forme proprement théorique. Elles illustrent néanmoins certains des rapides glissements provoqués, mais aussi rendus possibles, par la pensée kantienne. Sans plus détailler leurs aires, il est possible de voir qu'ils se situent et se situeront dans un permanent souci de combler l'espace de leurs paradoxes constitutifs. Il me semble aussi que l'évidence nous commande de reconnaître que la réflexion autour de l'art, aussi essentielle et intemporelle qu'elle veuille être, illustre les questions de son temps, résonne de ses urgences, choisit souvent ce thème pour en toucher bien d'autres. Ces liens irréductibles, bien souvent désordonnés mais têtus, demeurent encore, quel que soit l'état de l'art du temps.

2.5 Penser l'art et/pour construire une culture, une identité

Ces différentes réflexions trop rapidement présentées sont autant de propositions qui s'articulent, se rencontrent, s'opposent, se confirment, se complètent comme s'il s'agissait d'une conversation. Le débat paraît alors comme un mode de construction de la pensée de chacun des acteurs et si le recul du temps nous le fait souvent oublier, il est important de noter que ces penseurs expérimentent directement ce que j'appellerais leur coprésence. Ils partagent l'espace et le temps : ils portent tout l'esprit de leur temps mais aussi toutes les conditions qui le font advenir. Ils sont déjà européens puisqu'ils appartiennent à cette élite qui voyage, s'informe et échange bien plus que l'on pourrait le penser. Ils le sont également par leur redécouverte idéalisée de l'essence antique de la civilisation européenne. Allemands, ils le sont ou ils sont en train de le devenir par la culture et la langue mais ils ne le sont pas encore par la nation. Francophiles, ils le demeurent et les bases de l'*Aufklärung* sont les mêmes que celles des Lumières encore que le sens du mot allemand porte, plus que le mot français, l'idée d'un processus. On peut d'ailleurs voir dans cette nuance une des raisons

³⁸¹ Ibid., p.304.

³⁸² Ibid., p.306.

pour lesquelles les intellectuels allemands ne pouvaient pas ressentir la Révolution Française comme un accomplissement, au moins symbolique des Lumières. Mais ce lien mêlé de méfiance s'explique d'abord par une certaine arrogance française de l'époque. La France n'est pas encore impériale mais, pour un Français, il ne fait pas de doute que l'esprit, et ce que l'on appellera plus tard la culture, est son empire. Si les philosophes français critiquent les institutions et la société françaises, ils ne se privent pas de donner des leçons ailleurs. S'ils trouvent souvent un exil doré hors d'atteinte d'un pouvoir qui les menace, c'est auprès de monarques qui, pour partager leurs questionnements et pour être éclairés, n'en demeurent pas moins des despotes. Avant le capitalisme, l'absolutisme trouvait-il déjà dans sa critique des ferments pour se renouveler ? Le français était la langue de l'aristocratie européenne, de la diplomatie, des personnes bien nées et bien éduquées. Mais pratiquer le français ne portait pas que ce symbole de distinction au sens bourdieusien de ce terme : cela voulait dire aussi penser français et selon cet esprit. Il faut donc voir dans la reconquête de la langue allemande plus que la résurgence d'un *Grund* profond et légendaire. Il est bien sûr présent à la manière d'un inconscient collectif mais, au tournant du XIX^e siècle, ce sont les lettres allemandes et les esprits qui s'émancipent dans l'affirmation de leur identité. Pourquoi donc s'étonner que ce soit de plus au prix d'un questionnement sur les fondements universels de l'être de l'homme ? Au-delà des seuls philosophes, qui sont aussi et souvent des artistes eux-mêmes, et parce que cette émancipation fait de l'art, ou de l'interrogation sur son sens, l'un de ses vecteurs favoris, ce mouvement entraîne la plupart des créateurs. « L'art n'est pas moins conscient que la philosophie des moyens qu'il emploie pour assouvir ses besoins. Le poète, en fin de compte, est le réalisateur de la somme des énergies supérieures créées par les humbles efforts de la multitude des hommes pour gagner leur pain, et dont seul il exprime – mieux que le philosophe qui l'explique – l'aspect général. Il est la conscience aussitôt éteinte de la vie qui se réalise³⁸³ ». Parmi ceux qui nous sont demeurés, il est aussi des musiciens et comme l'écrivait Carl Dahlhaus³⁸⁴ qui s'est beaucoup intéressé à Ludwig van Beethoven : « Le passé, c'est ce qui a survécu du passé, c'est donc une partie du présent ». Il en est ainsi de certaines œuvres qui ne font pas que survivre mais aussi des traces des hommes qui les ont conçues. Pourtant, il est nécessaire de les interroger pour éclairer pleinement leur signification et les raisons pour lesquelles elles peuvent partiellement trahir leur origine.

On sait quelle est la fortune de la musique et de la figure de Beethoven (1770-1827) dès le XIX^e siècle. Comme Mozart, l'homme porte le destin d'un artiste romantique : génie isolé et malheureux. La

³⁸³ Élie Faure, *L'esprit des formes*, op. cit., p.307-308

³⁸⁴ Cité par Laurent Feneyrou, « Beethoven et le Griechentum : Notes sur le livre d'Elisabeth Brisson, *Le Sacre du musicien, la référence à l'Antiquité chez Beethoven* », *Samedi d'Entretiens*, Ircam, Paris, 19 mai 2001, disponible sur le site <http://www.entretiens.asso.fr/Samedis>.

pauvreté ne suffit pas pour camper le tableau de sa misère ; l'artiste est consacré dans son caractère exceptionnel par la surdité qui empêche son accès au monde et à sa propre musique. C'est comme s'il devenait un héros en raison de son incapacité à communiquer autrement que par sa musique³⁸⁵. Le romantisme se crée ainsi un Olympe, faute peut-être de trouver l'absolu qui motivait sa quête première. C'est cette lecture héroïque que l'on fait souvent de ce que l'on appelle le « Testament d'Heiligenstadt³⁸⁶ ». Face à l'arrivée de la surdité et à la tentation du suicide, il dit qu'il choisit de vivre et pourtant ses dernières lignes sont souvent lues comme un signe de son retrait du monde³⁸⁷.

Ainsi je prends congé de vous — et avec tristesse en vérité — cher espoir — espoir que je portais en moi, en venant ici, d'obtenir du moins jusqu'à un certain point ma guérison — cet espoir doit à présent m'abandonner complètement. Comme tombent les feuilles d'automne qui sont fanées — cet espoir lui aussi pour moi s'est atrophié. A peu près tel que je suis venu ici — je m'en retourne — Le grand courage — qui m'inspira souvent au cours de ces belles journées d'été — a disparu — Ô Providence — fais apparaître une seule fois à mes yeux un jour de joie sans mélange — Depuis si longtemps l'écho de la vraie joie est absent de mon cœur — Quand donc — ô Dieu — pourrai-je de nouveau le sentir dans le temple de la Nature et dans le contact avec l'humanité — Jamais plus ? Non ! — Oh ! Ce serait trop dur³⁸⁸.

Au contraire, ou plutôt complémentaiement, Peter Schleuning introduit avec cette dernière phrase, le propos de son étude intitulée *Die Sprache der Natur, Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*³⁸⁹. Il situe cette invocation dans un contexte qui relativise la dimension personnelle du drame du compositeur en rappelant que la dimension sacrée de la nature est une référence constante de l'époque et c'est aussi à ce titre qu'elle colore les propos de l'artiste. Dans un autre texte³⁹⁰, il résume de manière assez magistrale les conditions plus générales, sociales et économiques, qui influencent le statut des musiciens en relation avec la production et la diffusion de leurs œuvres. On est alors à l'époque de « l'affranchissement » du compositeur, et plus largement du musicien, asservi qu'il était par son statut de domestique des princes – aristocrates et religieux – du temps. Les plus grands pouvaient goûter une certaine forme de liberté, il n'empêche qu'ils demeuraient tributaires de la

³⁸⁵ C'est cette représentation qui est sensible dans les différentes images qui nous sont parvenues de lui. Les peintres et les sculpteurs — comme par exemple le français Bourdelle — en viennent à ne plus composer le portrait de l'homme mais l'icône de l'artiste héroïque qu'il est peu à peu devenu.

³⁸⁶ Il s'agit d'une lettre que Beethoven rédigea dans cette ville à l'issue d'un séjour estival, les 6 et 10 octobre 1802. Il adresse ce courrier à ses frères et pourtant ne le leur enverra jamais. On le trouva sur lui à son décès, bien des années plus tard.

³⁸⁷ Peut-être aussi une « entrée en musique », comme on « entre en religion » en prononçant des vœux définitifs pour certains ordres monastiques cloîtrés.

³⁸⁸ In Jean et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, Paris, Fayard, 1988, p. 112-114.

³⁸⁹ Peter Schleuning, *Die Sprache der Natur, Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart – Weimar, J.B. Metzler, 1998.

³⁹⁰ Peter Schleuning, *Changes in the conditions, aims and effects of composing from the early eighteenth to the early nineteenth centuries*, trad. Gwendolyn V. Tietze, 2002. Disponible sur le site de l'European Science Foundation : URL : <http://www.esf.org/activities/research-networking-programmes/humanities-sch/completed-rmps-in-humanities/musical-life-in-europe-1600-1900/more-information/authors-texts-related-to-mle-topics/translation.html>.

protection de leurs mécènes³⁹¹, dédicataires obligés de leurs œuvres ou « élèves » rémunérateurs bien que, parfois aussi, curieux et connaisseurs eux-mêmes. La liberté avait un prix et il était d'autant plus important que ce que l'on pourrait déjà appeler le marché de la musique était précaire bien qu'en pleine réforme. Les audiences musicales, celles de la musique dite « sérieuse » au moins, s'élargissent et débordent les murs des palais. Schleuning souligne d'ailleurs que « l'évolution du public sollicité par le marché, en tant que consommateur passif ou actif (simple auditeur mélomane ou musicien lui-même), a sans doute joué un rôle déterminant dans l'affranchissement progressif du compositeur ». Pour faire face à ces enjeux, Beethoven, malgré sa figure idéalisée, s'intéresse de près à la commercialisation et à la diffusion de ses œuvres. C'est d'autant plus important pour lui que l'on assiste aussi aux débuts d'une internationalisation des carrières. Il « n'avait pas hésité à éreinter par voie de presse les éditions pirates, quelles qu'elles fussent, en publiant la liste des erreurs de gravure et dénonçant que ses œuvres avaient été publiées sans son autorisation. En 1801, Beethoven formula d'ailleurs l'idée de créer dans les pays germaniques une sorte de « maison d'éditeur des auteurs » sur le modèle du « fournisseur public » créé à Paris au lendemain de la Révolution Française. La formalisation et la rémunération des éditions, sous forme d'honoraires, devenaient le propos d'après négociations et c'est le cas de la Troisième Symphonie³⁹² de Beethoven qui sera le fil rouge de mon propos. Ce marché, qui s'ouvre et entraîne le musicien tout autant qu'il est entraîné par l'évolution de son statut, induit une variation dans les formes de la composition liée à la standardisation des genres musicaux. La dénomination précise, et internationale, donne à l'amateur, consommateur de musique sous forme de concerts ou de partitions, des indications sur la succession des mouvements et leur structure. On peut même dire que se développent des effets de marques et, comme le relève Peter Schleuning : « Le nom de Beethoven associé à celui de "symphonie" forme ainsi vers 1815 un concept global, au rayonnement européen ». De même, on note que les compositeurs orientent leur production en fonction de la mode en faisant, avant l'heure, d'implicites études de marché. Ces mutations touchent également le rôle et la place du musicien qui exécutait. On pourrait dire que de traducteur, relativement libre, d'une idée musicale, il devient interprète fidèle d'un texte dont l'universalité de son langage contraint rigoureusement sa forme. On peut alors penser que, outre que l'on exécute

³⁹¹ Comme on le voit, le terme n'a pas changé de nos jours, même si la pratique du mécénat est maintenant annoncée comme relevant de tout autres règles. Pourtant, les entreprises ne représentent-elles pas les « grands » de notre époque ? Et cette question n'est-elle pas encore plus pertinente quand on suit le raisonnement de nombre de conseillers en *fundraising* qui ne manquent pas de préciser que le mécénat peut se comparer à ce que l'on appelle familièrement « la danseuse du patron ». Une analyse, même rapide, des stratégies de communication liées à ces décisions ne manque pas non plus de très souvent montrer une dimension « irrationnelle », en tout cas très personnalisée, dans les choix.

³⁹² Peter Schleuning démontre, chiffres à l'appui, que, de la dédicace de l'œuvre au Prince de Lobkowitz, à la rémunération des exécutions publiques et celle de la diffusion de ses éditions, il y avait une dimension commerciale, fortement négociée par le musicien lui-même.

dorénavant une symphonie, c'est aussi « du Beethoven » et plus seulement de la musique. Géniale, la figure du compositeur se devait de l'être, conformément aux impératifs kantien, et elle s'hypertrophie progressivement pour en faire le maître absolu du matériau sonore. Cédant la direction au chef d'orchestre, il quitte la pratique directe pour devenir un magicien de coulisse, un *deus ex machina*. Il accède ainsi au statut de l'artiste tel que nous le connaissons et cette confirmation intervient même si les formes de son exercice deviennent plus cantonnées. Le *Sturm und Drang*, notamment, qui a conduit à la radicalisation de la langue des affects, a fait émerger la nécessité pour le compositeur de livrer le plus profond de sa sensibilité et d'en faire le point de mire de son œuvre. Jadis, objet du divertissement du public, l'œuvre exécutée, en tant que représentant de son créateur, va devenir pleinement sujet et l'auditeur objet d'une relation dans laquelle il essaie de l'approcher et de la comprendre. Désormais l'écoute d'une œuvre musicale relève d'un culte, on n'a plus le choix que de s'abandonner à l'œuvre ou s'en détourner. Franz Liszt (1811-1886), musicien, concertiste célèbre et idole internationale avant même que cette dimension devienne une des composantes de la représentation sociale de l'artiste, prend aussi la plume pour parler de son art et de celui de ses pairs. Dans son essai paru en 1855, *Berlioz und seine Harold Symphonie*, il prend la défense du compositeur français et y développe sa conception de la musique. En digne héritier des premiers romantiques, il en fait l'art par excellence du sentiment et de l'infini, sublimant même peut-être et directement les paradoxes de Kant. « Si la musique possède un avantage par rapport aux autres moyens dont dispose l'homme pour traduire les impressions de son âme, elle le doit à cette suprême qualité de pouvoir communiquer chaque vibration intérieure sans avoir recours aux formes si diverses et pourtant si limitées de la raison, ce que ces dernières ne font que rendre possible en confirmant ou en décrivant nos affects [...] Sur les ailes de l'art infini, il nous entraîne vers des régions dans lesquelles seul lui a le droit de pénétrer, où, dans un air épuré, le cœur peut se déployer et intuitivement participer à l'essence d'une vie spirituelle sans enveloppe corporelle³⁹³ » Pour lui, elle est donc bien cette forme suprême des activités de l'esprit où on reconnaît des échos de la consolation de Schopenhauer et l'artiste qui l'incarne (à tous les sens du mot) en est lui-même transcendé. De manière complémentaire, et donc partiellement contradictoire, les questionnements, notamment allemands, sur l'art en général à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle auront contribué, dans leurs formes mêmes, à l'effacement des frontières entre les arts. La musique, expression de l'inconscient, s'apparente de plus en plus à l'énoncé discursif. Au-delà du cadre formel ou disciplinaire de la composition elle-même, on pourrait dire que le compositeur devient ainsi écrivain à sa façon et s'inscrit, directement ou non, dans l'intellectualité de son temps. Car l'exaltation de la figure individuelle de l'artiste participe par toutes ses dimensions du *Zeitgeist*. Pour

³⁹³ Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, vol.IV, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, p.107-110. Cité par Mathieu Schneider, *Destins croisés, Du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler et Richard Strauss*, Waldkirch, Éditions Gorz, 2005, p.85-87.

traduire cette expression en français, on dira volontiers l'esprit du temps. On ne se trompe pas vraiment mais il me paraît utile de noter que l'on risque cependant de ne pas ressentir toute l'épaisseur du terme original. Le *Geist* est bien l'esprit mais au sens de l'âme, du génie, voire du fantôme. Sa perspective n'est donc pas rationnelle et me paraît particulièrement adaptée à une époque et des êtres aux prises avec ce qui peut paraître de multiples contradictions. Selon Schleuning, Beethoven est un prototype, au sens d'un type avant l'heure, de « l'artiste bourgeois » en voie d'émergence. Libéré, il exerce les droits et les devoirs, les risques et les contraintes d'une profession libérale. Pourtant, et tout aussi vraie sûrement, demeure l'image du combat héroïque de l'homme et la dimension géniale du créateur. Comme pour bien d'autres, ce sont des codes de lecture qui devraient s'associer pour rendre compte de la réalité biographique.

Influencé par l'esprit de son temps, Beethoven l'est certainement et c'est également vrai au plan politique. Même si son enfance à Bonn fut difficile et si son éducation fut sommaire, il fréquenta les cercles progressistes de sa ville natale. Il y conçut une sensibilité « libérale » encombrante en terre d'Empire et, comme nombre de ses relations, une réelle admiration pour les idéaux révolutionnaires. Vienne, où il s'installe à partir de 1792, est la capitale de ce qui demeure le Saint Empire et la ville germanique où il est possible d'imaginer « faire carrière ». Si Napoléon va le décevoir, il est avéré que le « libéral » Beethoven admire Bonaparte et c'est à celui qui est alors Premier Consul qu'il pense d'abord dédier sa Troisième Symphonie. La campagne d'Italie, semblait confirmer la force du mouvement dont Bonaparte devenait le héraut et le compositeur vibrait comme beaucoup aux accents des jacobins italiens qui, à la suite de Vincenzo Monti³⁹⁴, le comparaient à un nouveau Prométhée. Beethoven devait également connaître le *Prometheus* de Goethe, écrit en 1774, où l'homme doit affirmer sa propre puissance créatrice, sa part de divinité, en acceptant sa condition de mortel et en ignorant les Dieux qui ne peuvent rien pour lui. Ce n'est donc pas un pur hasard si le jeune musicien reconnu qu'il est alors, accepte en 1801 la proposition du chorégraphe Salvatore Viganò³⁹⁵. Adeptes des théories de Noverre³⁹⁶, il veut monter à Vienne un spectacle qui rompe avec la tradition du ballet de simple divertissement pour y exprimer ses idéaux humanistes. Il choisit un sujet d'inspiration hellénistique : *Les Créatures de Prométhée*, « ballet héroïque et allégorique ». Pour de nombreuses raisons la commande est prestigieuse et elle connaît un grand succès avec vingt-trois représentations consécutives. Cette illustration musicale, philosophique et politique du mythe de Prométhée trouvera

³⁹⁴ C'est en 1797, en effet que Vincenzo Monti publiait son *Il Prometeo*, dans lequel il faisait de Bonaparte le libérateur de l'Italie.

³⁹⁵ Salvatore Viganò (1769-1821), maître de ballet de la cour impériale de 1799 jusqu'à son départ pour la Scala de Milan en 1812.

³⁹⁶ Jean-Georges Noverre (1727-1810), maître de ballet français, publie en 1760 ses *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, qui seront traduites en allemand dès 1769.

son plein aboutissement quelques années plus tard dans le finale de la Troisième Symphonie qui reprend le thème du ballet montrant l'humanité libérée et heureuse. Si le mythe appartient aux questionnements de l'époque, l'allusion politique est assez claire comme l'était celle qui guidait l'invocation de Bonaparte pour l'œuvre dont il débute la composition en 1802. C'est aussi l'année du Testament d'Heiligenstadt et le moment où Beethoven ressent qu'il est lui-même livré à un destin prométhéen. Cette Troisième Symphonie nous est maintenant connue comme l'Héroïque, conçue « *per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo* » et il n'est pas interdit de se demander si ce n'est pas celui d'un Bonaparte dont la mémoire est oblitérée par celle de Napoléon. Mais si l'Héroïque est révolutionnaire, c'est surtout d'un point de vue musical car tout concourt à la plus forte novation formelle. Cependant, l'évolution artistique qu'elle initie réside aussi dans le fait qu'avec elle la symphonie n'est plus seulement spectacle sonore ; dorénavant elle peut célébrer un principe, une idée. « La marche funèbre de la Troisième symphonie de Beethoven célèbre la mort d'un personnage mythifié et la survivance du héros rendu sublime par la transfiguration esthétique. [...] Beethoven a posé un questionnement artistique et esthétique qui a laissé une trace indélébile dans la tradition occidentale. Après lui, les compositeurs doués d'une conscience éthique sont appelés à prendre une position esthétique face aux misères et aux noblesses de l'humanité, transformant les misères en beauté et la beauté en "philia"³⁹⁷ ».

La conclusion de Vinay mérite sûrement débat mais il est certain que c'est par les idées que Beethoven se rattache à un *Zeitgeist* où l'art et la création doivent assumer de plus en plus un questionnement sur le monde, la société et l'homme. En effet l'artiste et son œuvre, tout comme l'individu, voire le personnage, participent à et d'un contexte intellectuel et culturel. C'est lisible dans un lien supplémentaire qu'Élisabeth Brisson a bien mis en évidence : le *Griechentum*. On pourrait penser que cette "grécité" s'apparente à un effet de mode et il ne serait que de considérer les transparences des drapés à la grecque des nouvelles *korés* qui envahissent les jardins publics parisiens à la même époque pour s'en convaincre. Il est alors de bon ton de citer les textes d'Homère, Aristote, Euripide, Cicéron, Horace, Virgile, Ovide ou Tacite. Bien que sa connaissance des langues anciennes soit limitée, ils font partie donc partie des lectures du compositeur mais, comme le dit Élisabeth Brisson, les citations qu'il en extrait « sont utilisées comme des formules toutes faites et fonctionnent souvent comme des injonctions³⁹⁸ ». Il ne faudrait pas s'en étonner outre mesure car il en va souvent des conversations et des références littéraires comme du costume. Pourtant, Laurent Feneyrou³⁹⁹, pour introduire son commentaire de cette étude, cite un passage d'une lettre que Beethoven écrit à Franz

³⁹⁷ Gianfranco Vinay, « Esthétique et politique », *Cité musiques*, n°47, janvier-mars 2005, p.18-19.

³⁹⁸ Élisabeth Brisson, *Le Sacre du musicien, la référence à l'Antiquité chez Beethoven*, Paris, CNRS, 2000, p.62.

³⁹⁹ Laurent Feneyrou, « Beethoven et le Griechentum », loc. cit.

Wegeler le 29 juin 1801 : « Plutarque m'a conduit à la résignation. Pourtant, s'il est possible, je veux braver mon Destin ». L'analyse pourrait s'arrêter à une approche assez superficielle mais on sent dans cette phrase une double intensité qui me paraît, au moins partiellement, contradictoire. Elle actualise encore la lecture du Testament d'Heilingenstadt et pourrait sembler exacerber une vision héroïque : le destin qu'il évoque ne pouvant être que le service de son art, quelles que soient les douleurs de l'homme. Toute l'œuvre qui s'ensuit mérite bien cette dimension apologétique mais, une fois encore, l'artiste est un homme de son temps et en subit les influences, croisées pourrait-on ajouter. On évoque alors bien entendu celle du romain Metastasio (1698-1782), poète de la cour impériale de 1729 à sa mort. Comme le notent nos historiens de la musique, il apporte à Vienne sa vision de l'Antiquité qui se traduit en un « code de valeurs lié à une société de cour et lieu d'expression des passions humaines, tout autant que lieu d'élaboration des valeurs nouvelles⁴⁰⁰ ». À celles-ci réfère l'image du bon prince et de son action marquée par la tempérance, la paix, la justice, l'abondance, la protection des sciences et des arts. Elles s'expriment dans la formalisation d'un nouveau genre musical, l'*opera seria* dont Metastasio définit les fondements. Par ce que l'on appelle le plus souvent un programme de purification, il aboutit principalement à la séparation des genres tragique et comique, à la simplification et à la moralisation des intrigues ainsi qu'à une codification de la dramaturgie qui oriente la conception et l'articulation des tableaux. Il fallait bannir le merveilleux au profit d'un thème moral avec ce *lieto fine*, principe qui voulait une fin heureuse traduisant le triomphe de la raison sur les passions dans un monde où des princes éclairés conduisent les peuples vers le bonheur universel. Cette vision idyllique, arcadienne dirons-nous, laisse transparaître toute la place laissée au livret qui devient une œuvre littéraire majeure de l'époque. Cependant, si le programme des *opera seria* se poursuit au long du XIX^e siècle, on pourrait dire qu'il est déjà mis en cause par Mozart dont on connaît pourtant tout l'intérêt pour les thèmes et les livrets de ses œuvres. Il fit bien sûr, comme d'autres à même époque, de *La clémence de Titus*, écrite par Metastasio en 1734, son dernier opéra⁴⁰¹ mais on connaît aussi son goût pour la farce et l'opéra bouffé. Il l'avait prouvé neuf ans plus tôt avec *L'enlèvement au sérail*, *Singspiel* où se mélangent les rôles parlés et chantés en allemand et où règnent la turquerie et le merveilleux. Cela se passait dans un théâtre dont le nom avait été changé par Joseph II en 1776. À l'exemple de Hambourg, le Burgtheater de Vienne était devenu le Nationaltheater en suivant l'inspiration de G.E. Lessing (1729-1781) dont Madame de Staël, chantre des débuts du romantisme allemand, analyse l'importance dans son ouvrage si longtemps refusé en France.

⁴⁰⁰ Elisabeth Brisson, *Le Sacre du musicien, la référence à l'Antiquité chez Beethoven*, op cit., p.73.

⁴⁰¹ La première eu lieu au Théâtre National de Prague, le 6 septembre 1791, à l'occasion des fêtes du couronnement de Léopold II en tant que roi de Bohême. Si l'œuvre s'inscrit bien dans la lignée de l'*opera seria*, goût impérial oblige, le livret d'origine est fortement remanié.

La littérature allemande est peut-être la seule qui ait commencé par la critique; partout ailleurs la critique est venue après les chefs-d'œuvre; mais en Allemagne elle les a produits. L'époque où les lettres y ont eu le plus d'éclat est cause de cette différence. Diverses nations s'étant illustrées depuis plusieurs siècles dans l'art d'écrire, les Allemands arrivèrent après toutes les autres, et crurent n'avoir rien de mieux à faire que de suivre la route déjà tracée; il fallait donc que la critique écartât d'abord l'imitation pour faire place à l'originalité. [...] Ce qui importe à l'histoire de la littérature, c'est qu'un Allemand ait eu le courage de critiquer un grand écrivain français, et de plaisanter avec esprit le prince des moqueurs, Voltaire lui-même. C'était beaucoup pour une nation sous le poids de l'anathème qui lui refusait le goût et la grâce, de s'entendre dire qu'il existait dans chaque pays un goût national, une grâce naturelle, et que la gloire littéraire pouvait s'acquérir par des chemins divers. Les écrits de Lessing donnèrent une impulsion nouvelle; on lut Shakespeare, on osa se dire Allemand en Allemagne, et les droits de l'originalité s'établirent à la place du joug de la correction. Lessing a composé des pièces de théâtre et des ouvrages philosophiques qui méritent d'être examinés à part; il faut toujours considérer les auteurs allemands sous plusieurs points de vue. Comme ils sont encore plus distingués par la faculté de penser que par le talent, ils ne se vouent point exclusivement à tel ou tel genre; la réflexion les attire successivement dans des carrières différentes.⁴⁰²

Ce mélange est aussi présent dans l'œuvre de Winckelmann que je traite par ailleurs et dont le même témoin pertinent nous dit : « des poètes, [avant lui], avaient étudié les tragédies des Grecs pour les adapter à nos théâtres. On connaissait des érudits qu'on pouvait consulter comme des livres; mais personne ne s'était fait pour ainsi dire un païen pour pénétrer l'antiquité⁴⁰³ ». Il y a, à leur suite, dans les œuvres musicales qui se libèrent à la fois de la tragédie française et du modèle italien, le désir de retrouver les sources et l'esprit du théâtre grec. Mais, ainsi que le note Élisabeth Brisson, il en ressort « une image de la Grèce à l'usage d'un art allemand auquel il s'agissait de trouver des origines, et auquel il fallait offrir un élan, une dynamique, plus que des modèles à imiter⁴⁰⁴ ». C'est ce que Feneyrou nomme justement une « hellade idéologique » qui emporte Beethoven et ses contemporains. Il y a aussi un cheminement progressif des esprits de l'heure qui porte un sens de l'éloignement du Dieu, de la *Gottferne*. Ainsi que le note Laurent Feneyrou dans son même commentaire, Beethoven « s'inscrit dans la religion de l'art de Schelling, où l'artiste, rédempteur, luttant contre la dissolution des valeurs issue de la sécularisation, médiatise, à l'aune de ses propres tourments et de son propre sacrifice, le lien entre humanité et absolu ». C'est donc ainsi que l'on peut lire la dernière incantation du Testament d'Heiligenstadt et c'est en cela qu'il s'inscrit dans l'esprit de son temps. Pouvait-on alors être allemand, au plein sens du terme, sans associer indistinctement des questionnements sur la nature, l'absolu, l'individu, l'idéal, la liberté, les arts et la philosophie ? Germaine de Staël accorde à Winckelmann une influence peut-être trop considérable sur les causes de ce *Zeitgeist* mais elle en décrit puissamment les effets :

⁴⁰² Germaine de Staël, « De l'Allemagne », in *Œuvres complètes*, vol.2, Paris, Firmin Didot, 1871, p.52.

⁴⁰³ Idem.

⁴⁰⁴ Élisabeth Brisson, *Le Sacre du musicien, la référence à l'Antiquité chez Beethoven*, op cit., p.47.

Winckelmann a développé les vrais principes admis maintenant dans les arts sur l'idéal, sur cette nature perfectionnée dont le type est dans notre imagination, et non au-dehors de nous. L'application de ces principes à la littérature est singulièrement féconde. La poétique de tous les arts est rassemblée sous un même point de vue dans les écrits de Winckelmann, et tous y ont gagné. [...] La métaphysique idéaliste, chez les Allemands comme chez les Grecs, a pour origine le culte de la beauté par excellence, que notre âme seule peut concevoir et reconnaître; c'est un souvenir du ciel, notre ancienne patrie, que cette beauté merveilleuse; les chefs-d'œuvre de Phidias, les tragédies de Sophocle et la doctrine de Platon s'accordent pour nous en donner la même idée sous des formes différentes.

CHAPITRE III

ACHÈVEMENTS D'UN PARCOURS ALLEMAND

S'il y a un *Zeitgeist* de ce début du XIX^e siècle, il y a également un génie national qui est en train de se forger, idéologiquement dans l'Europe entière, pratiquement en Allemagne et bien après la France. Dans son *Essai sur la nationalité des philosophies* qui précède sa traduction du *Jugement de M. de Schelling sur la philosophie de M. Cousin*⁴⁰⁵, Joseph Willm développe l'image d'une philosophie européenne qui, après avoir été unifiée par l'usage commun du latin puis du français, se morcelle à partir du XVIII^e siècle. Il y voit l'effet de l'usage des langues vulgaires qui permet l'isolement des différents courants, voire leur relative ignorance réciproque, et qui cristalliserait leurs divergences. Même s'il place Victor Cousin (1792-1867) auprès des plus grandes références de la philosophie française⁴⁰⁶, je ne résiste pas à exprimer l'idée que sa vision s'oppose de manière assez évidente à celle de Cousin. Dans son *Cours d'histoire de la philosophie morale au dix-huitième siècle*, celui-ci ne fait-il pas, en plus d'une apologie de la méthode inductive en philosophie comme en science physique, une lecture tout autre de la philosophie européenne, alors contemporaine ou à peu près ? C'est pour lui, justement du fait de l'émergence de philosophies nationales, que l'on pourrait dire isolées dans le propre de leur langue, et parce qu'elles s'attachent de manière privilégiée à l'un ou l'autre des quatre systèmes principaux⁴⁰⁷ qu'il identifie, qu'elles constituent ensemble, dans leurs divergences en fait, une philosophie vraiment européenne. On voit ainsi poindre un débat qui fait

⁴⁰⁵ Friedrich W.J. von Schelling, *Jugement de M. de Schelling sur la philosophie de M. Cousin*, trad. Joseph Willm, Paris, Levrault, 1835.

⁴⁰⁶ On pourrait d'ailleurs perfidement penser que son poste d'inspecteur d'académie pouvait inciter à une certaine révérence en faveur de celui qui était, au-delà du philosophe, un supérieur éminent dans une administration qui se constituait.

⁴⁰⁷ « Messieurs, l'analyse de l'esprit humain nous a démontré que dans son développement naturel il aboutit et ne peut pas ne pas aboutir à quatre points de vue fondamentaux qui le mesurent et le représentent tout entier. Ces quatre points de vue, dans leur expression scientifique, donnent quatre systèmes élémentaires, savoir : le sensualisme, l'idéalisme, le scepticisme, et le mysticisme. Or, comme l'histoire de la philosophie n'est et ne peut être autre chose que la manifestation de l'esprit humain dans le temps, il implique qu'il n'y ait point dans l'histoire tout ce qui est dans l'esprit humain, et qu'il y ait dans l'histoire plus qu'il y a dans l'esprit humain ; aussi, d'avance, n'avons-nous pas craint d'affirmer que l'histoire de la philosophie, dans toutes ses époques, ne pouvait donner autre chose que ces quatre systèmes ». Victor Cousin, *Cours d'histoire de la philosophie morale au dix-huitième siècle...*, Paris, Pichon et Didier, 1829, 13^e leçon, p. 1-2.

Toujours est-il que dans son « jugement », Schelling rendait surtout hommage à son ami Cousin. Si le Français, révérend en son temps, a quitté les frontispices républicains et aussi les manuels de philosophie, il avait eu, en bon connaisseur de la pensée allemande, le mérite d'attirer l'attention française sur la philosophie allemande à un moment où même les écrits de Kant étaient assez négligés.

Il serait faux, ou pour le moins réducteur, de décréter qu'un allemand de ce temps, au moins un artiste, ne pouvait être que romantique et plus encore que le romantisme ne peut être qu'allemand. Mais la tentation est forte de penser qu'on l'est plus qu'ailleurs parce que c'est là qu'on en aurait cristallisé les questionnements. Car il faut reconnaître, comme Raymond Williams, que le mot, voire les dimensions qu'il regroupe, sont plus anciennes et pas seulement germaniques. Toutefois, alors que l'on connaît d'une part la grande curiosité de l'auteur et d'autre part l'existence d'un courant romantique non négligeable dans les arts britanniques, force est de constater que, comme bien des français, tout en décrivant ses effets, il avoue sa relative incompréhension de ses fondements. « The existing free or liberated imagination was undoubtedly greatly strengthened. An existing sense of liberation from rules and conventional forms was also powerfully developed, not only in art and literature and music but also in feeling and behaviour. A corresponding sense of strong feeling, but also of fresh and *authentic* feeling, was also important. The romantic hero developed from an extravagant to an ideal character. New valuations of the "irrational", the "unconsciousness" and the "legendary" of mythical developed alongside new valuations of *folk-cultures* within which connected with the emphasis on liberated imagination and on strong original feeling. The degree of overlap between some of these senses and some of the earlier senses is obvious; what was new but remains difficult to make precise was the general philosophical basis for what were previously regarded as specific and separable features⁴⁰⁸ ». Que nous dit Patočka quand il déclare que « la littérature du XVIII^e siècle reflète ce chemin qui conduit de l'abstraction inconsciente à la prise de conscience du sujet en tant que déchiré et contradictoire⁴⁰⁹ » ? Si les prémisses de ce mouvement sont françaises, et aussi anglaises d'une autre façon, la littérature dont il parle est d'abord allemande. Et c'est l'appartenance de Patočka à l'espace culturel de la *Mitteleuropa*, terme qui ne peut être vraiment traduit en français, qui lui permet cette connivence et l'implicite qui en découle. Il précise immédiatement les enjeux de ce cheminement en signifiant l'espace d'un débat qui concerne et limite directement l'individu qu'il fait par ailleurs émerger. « Durant toute la période inaugurée par Lessing et qui s'étend jusqu'à l'idéalisme — on veut donner à l'homme le courage de se sentir, dans la vie d'ici-bas, responsable de l'ordre du monde et de la société, afin qu'il puisse et veuille intervenir. Le mécanisme renferme une contradiction interne. D'un côté, en tant qu'il perce à jour et domine

⁴⁰⁸ Raymond Williams, *Keywords, a vocabulary of culture and society*, Glasgow, Fontana, 1976, p.231.

⁴⁰⁹ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.180.

concrètement les lois de la nature, il rend possible la liberté humaine ; il permet à l'homme de briser les liens qui l'enchaînent traditionnellement à la nature et d'organiser rationnellement sa vie en vue de fins réfléchies. D'autre part, en tant que métaphysique qui prétend rendre raison de la totalité, il paralyse l'initiative humaine, prêchant une résignation et une capitulation plus complète encore que la vision pré-mécaniste⁴¹⁰ ». C'est à celui qui me paraît le moins « français » des auteurs de l'époque que Patočka réfère à propos de la scission qui s'opère entre le cœur et l'esprit, l'homme et le citoyen. « [Rousseau] est le premier à poser concrètement la question de l'aliénation de l'homme moderne, la question de son déchirement et de son artificialité. Dans tout cela, il dévoile la source de la déshumanisation de l'homme et, par voie de conséquence, de son incapacité à parvenir à la clarté et à la vérité sur le monde et sur lui-même⁴¹¹ ». Kant lui-même n'avait pas résolu ce dilemme qui fait au final que « l'abstraction l'emporte sur le concret, à la fois dans le savoir et dans la vie⁴¹² ». Comme le dit Schiller : « C'est ainsi que graduellement la vie individuelle concrète est anéantie, afin que la totalité abstraite puisse prolonger son indigente existence, et l'État demeure éternellement étranger aux citoyens, parce que le sentiment ne se découvre nulle part⁴¹³ ». Pourtant, comme on l'a vu, le poète-philosophe considère cette situation comme transitoire. Il ressent qu'il « doit y avoir quelque chose qui transforme en une interaction féconde le conflit irrécyclable de Fichte, cette opposition qui fait apparaître la vie comme une lutte sans relâche entre l'objectivité qui veut nous dominer et notre propre aspiration à nous rendre maîtres de l'objet. Cet état harmonieux est l'idée d'humanité, idéal que l'homme ne peut réaliser que par approximation⁴¹⁴ ». Il ouvre ainsi un grand espoir mais aussi peut-être son impossible deuil. « Hölderlin sera le premier à redécouvrir, au-delà de l'apparence, la vérité propre au phénomène esthétique : l'amour en tant que ce qui ouvre les finitudes fermées, la beauté en tant que cette ouverture, la vie en tant qu'être créateur, être *un*, bien qu'articulé. Pendant ce temps, Schelling enrichit la doctrine fichtéenne en lui apportant, dans la philosophie de la nature, un miroir objectif, s'engageant pour sa part dans la voie de l'identité absolue du subjectif et de l'objectif⁴¹⁵ ».

Pour ce qui concerne le sujet, c'est en 1801, avec la parution de son *Exposition de mon système de la philosophie* que Schelling prend ses distances avec Fichte. La nuance, presque timidement affirmée, allait grandir entre la théorie de la science du premier et la philosophie de la nature de celui qui avait d'abord été son disciple. Finalement, ce qui les oppose, tient à la question de savoir si la métaphysique au sens traditionnel du terme est possible ou non, c'est-à-dire la possibilité même d'un

⁴¹⁰ Ibid. p.180-181.

⁴¹¹ Ibid. p.184.

⁴¹² Ibid. p.185.

⁴¹³ Friedrich von Schiller, « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », loc. cit., p.190.

⁴¹⁴ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.191.

⁴¹⁵ Ibid., p.307.

savoir absolu et celle de l'Absolu, soit-il d'ailleurs le savoir lui-même comme il me semble que Fichte le défend. La question posée par le système fichtéen est bien celle de la science et considérer ainsi le savoir revient à s'interroger sur l'existence même des jugements scientifiques. Pour Fichte, ils existent tout autant qu'il est certain que l'être existe mais, comme cela ne peut être prouvé théoriquement, on ne peut pas le considérer comme absolument certain. On ne peut donc penser de manière cohérente l'ensemble de la réalité qu'en partant du principe de l'existence du sujet. C'est sur ce point que Schelling dispute car il postule *in fine* qu'il ne peut y avoir deux sortes de certitudes. Pour achever la révolution critique de Kant et de Fichte qui postulait qu'amener la preuve de l'existence de l'homme et de Dieu était impossible, il fallait encore, comme le propose Schelling, préciser que c'était absolument inutile. En questionnant un Moi insaisissable et la liberté qui le justifie, Fichte ne pouvait penser la nature qu'en terme de limitation, alors que Schelling tente de réunir nature et esprit. Sa question philosophique se formule de la manière suivante : « comment peut-on concevoir à la fois les représentations comme se dirigeant d'après les objets, et les objets comme se dirigeant d'après les représentations⁴¹⁶ » ? Ni la philosophie théorique ni la philosophie pratique ne peuvent y répondre. Il ne s'agit pas ici de réconciliation mais plutôt de l'identification de ce qui serait un chaînon manquant, comblé par Dieu dans le dualisme kantien. Cela doit permettre de penser une action et même plutôt un agir qui peut associer la production objective de la nature et la volonté libre du sujet.

Pour Schelling, cet agir est inconscient pour ce qui est de la première et conscient pour ce qui concerne la seconde. Il conçoit donc la nature comme une étape pré-réflexive de la conscience de soi et il n'a plus besoin de rejeter l'intuition intellectuelle comme le faisait Kant. L'esprit et la nature, le Moi et le non-Moi, le fini et l'infini, bien que dissociés, sont reliés par un mouvement d'aller-retour entre la représentation de soi réflexive, qui est finie et l'unité, pré-réflexive, qui est infinie. La nature est originellement homogène avec l'esprit car elle est « l'organisme visible de notre entendement⁴¹⁷ ». La philosophie de la nature et la philosophie transcendantale se présentent donc comme deux dimensions d'une seule discipline et la philosophie pratique comme un « moyen terme⁴¹⁸ ». Elle ne doit plus postuler le devoir moral comme l'affirmation de la raison mais un laisser-être de la vie, de la nature et de l'esprit. On peut alors se demander comment le sujet, dans la volonté qui le caractérise — tout autre que le « vouloir » de Schopenhauer, j'en conviens — peut assumer cela. Et l'art survient encore car c'est dans son génie que se manifeste l'identité du conscient et de l'inconscient, de la nécessité et de la liberté. Le génie réalise « par instinct » ce qu'aucun entendement ne réussit jamais. Il fait que l'art,

⁴¹⁶ Friedrich W.J. von Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal*, [1800] in *Ausgewählte Schriften*, vol.1, Francfort, Suhrkamp, 1985, p.416. Cité par Thierry Simonelli, in « La production inconsciente chez Schelling ». Disponible en ligne sur : <http://www.dogma.lu/txt/schelling1.htm>.

⁴¹⁷ Friedrich W.J. von Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal*, op. cit., p.340.

⁴¹⁸ Ibid. p.401.

pour le philosophe, relève du sacré et qu'il doit être un modèle pour la science, et j'oserais ajouter ; et non le contraire ! Évoquant par ailleurs l'infini et le « tout », il donne ainsi un autre nom à Dieu et on peut effectivement parler, comme beaucoup l'on fait, du panthéisme schellingien et romantique. J'ajoute pourtant que ce qui nous est aussi proposé met en évidence qu'il ne peut se matérialiser, si j'ose dire, que par la conscience du sujet et la représentation qu'il se fait du monde, notamment celle que lui propose l'art comme produit de l'intuition symbolique.

On se demande alors quelle est la faculté — comme dirait Kant — qui permet une telle production du symbolique. Schelling, à la suite de Kant mais dans sa propre théorie, la nomme *Einbildungskraft* et on a l'habitude de traduire l'expression par le mot français imagination qui me semble insuffisant pour épuiser la proposition originale. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy parlent d'imagination transcendante et sont alors fidèles aux sources schellingiennes. Si je ne suis pas en plein accord avec cette traduction qui me semble toujours réductrice, j'adhère mieux à leur définition qui en fait une « fonction qui doit former (*bilden*) l'unité et qui doit la former comme *Bild*, comme représentation et tableau⁴¹⁹ ». Elle concerne aussi le sujet et c'est ce que Diana Andrasi précise en disant qu'elle est « la force substantielle (donnant substance au sujet) qui saisit tout moment de l'image⁴²⁰ ». La question n'intéresse pas que le linguiste ou le comparatiste, elle concerne au premier chef la différence culturelle car, même relevant d'une unique philosophie, la distance entre les pensées tient aux langues qui les portent. Pour appréhender cette *Einbildungskraft* dans toute son amplitude, dans le croisement des sens que provoque directement sa composition, et pour espérer percer l'implicite qui le fait intuitivement comprendre à quelqu'un dont l'allemand est la langue maternelle, il faut faire un petit détour. Il passe notamment par la mémoire de la pensée des mystiques rhénans et notamment la spéculation eckhartienne sur le *Bild* sur la base du verset biblique qui dit que l'homme a été créé « à l'image et à la ressemblance de Dieu⁴²¹ ». Depuis ces prémisses, le verbe *bilden*, et son composé *einbilden*, ont donc conservé l'idée de laisser dans l'âme une empreinte, intériorisation de la « source vive » de l'image première. Pour Kant, si l'on peut sentir des rémanences de cette signification, il entend l'*Einbildung* au sens d'une unification. Une simple phrase extraite de la première édition de la *Déduction transcendantale* de la *Critique de la raison pure* : « *Die Einbildungskraft soll [...] das Mannigfaltige der Anschauung in ein Bild bringen* », pourrait illustrer la complexité de l'idée tout autant que la difficulté qu'il y a de la traduire en français. En jouant sur l'organisation des notions qui constituent les mots composés, on se sent un peu dans la peau du

⁴¹⁹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p.43.

⁴²⁰ Diana Andrasi, *L'image de la pensée. L'image, « la minute la plus orgueilleuse de l'histoire universelle »*, Trans, n°2, juin 2006, disponible à l'adresse suivante : <http://trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf/pensee-andrasi.pdf>

⁴²¹ Genèse, 1, 26-27.

ridicule maître de poésie du *Bourgeois gentilhomme*. On regrette aussi que le mot imagination ait en partie perdu de nos jours le sens actif qu'il portait d'abord. L'*Einbildungskraft* suppose en effet une force de figuration synthétique de ce qui nous est livré par l'intuition. Elle s'exprime, via la représentation, dans la forme qui me semble donc être à la fois une conquête et une retrouvaille, synthétique et unifiée, elle permet de lire le monde comme un *cosmos* plutôt qu'un *chaos*. Cette idée me paraît d'ailleurs présente dans l'étymologie de ces mots puisque le sens latin de *forma* sous-entend l'idée de beauté tout comme le sens grec de *cosmos*. Reprenant et développant cette idée d'*Einbildungskraft*, Schelling l'interprète dans le §22 de sa *Philosophie de l'art*, comme « signifiant proprement la force de l'uniformation⁴²² » qui se dit elle-même en allemand *Ineinbildung*. Il aura l'occasion de préciser qu'elle équivaut à l'ésemplesie⁴²³ proposée par l'anglais Coleridge (1772-1834) qui l'avait visité au cours d'un voyage en Allemagne en 1798 avec son complice *Lakist* Woodworth (1770-1850). Il dira d'ailleurs combien ceux-là avaient compris sa pensée et il est vrai que les démarches des romantiques anglais ont infiniment de proximité avec celles des Allemands, encore qu'ils aient privilégié la poésie comme mise en pratique d'une philosophie implicite.

Avec l'*Einbildungskraft* schellingienne, on sent aussi que l'on est dans la poursuite des propositions kantienne et notamment celle du caractère génial de la production artistique. Se pose alors une fois de plus la question du moyen pour reconnaître ce Beau qui caractérise la production géniale et la réponse de Schelling me fait évidemment penser au mode intuitif. C'est quand on est en mesure de ressentir, voire de discerner, l'infini dans le fini de l'objet d'art, que l'on est en présence de l'individualisation du Beau, ce qu'il appelle la « sublimité » de l'œuvre d'art — et là aussi, il débat avec Kant. Nous vient alors peut-être l'impression d'un raisonnement un peu circulaire mais aussi la référence scientifique de la sublimation au sens que lui donne la physique. La comparaison est bien sûr féconde et éclairante, pourtant, s'il est possible de constater matériellement le passage d'un corps de l'état solide à l'état gazeux, admettons qu'il est moins facile d'identifier un processus d'un même degré de subtilité, s'agissant de l'objet d'art. Peut-on alors parler de subjugation comme on traduit généralement l'*Unterjochung* par laquelle Schelling nomme cette intuition de ce que l'on pourrait appeler, que ce soit pour une œuvre d'art ou pour la nature, une parfaite existence en soi ? Il me semble que les commentaires veulent souvent amender la dimension contraignante qui est contenue dans l'expression tant allemande que française. On parle ainsi de séduction et d'ascendant mais on

⁴²² Friedrich W.J. von Schelling, *Schellings Werke*, Weiss, O. (dir.), Leipzig, Eckhardt, 1907, t.5, p.386, cité par David, Pascal, « Article Bild », *Le Vocabulaire Européen des Philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, Cassin, Barbara, (dir), Paris, Seuil, Dictionnaires Le Robert. Disponible sur le site : http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/BILD.HTM.

⁴²³ Voir notamment le compte rendu par Morgan Gaulin de Compte rendu de *Schelling, F.W.J., La philosophie de l'art*, trad. Caroline Sulzer et Alain Pernet (Grenoble : Éd. Jérôme Million, 1999) sur le site Dogma à l'adresse suivante : <http://dogma.free.fr/txt/CR-GaulinSchelling.htm>.

peut penser que l'on ne prend pas véritablement en compte l'étymologie tant allemande que française qui suppose le fait d'être sous le joug de⁴²⁴. Faut-il donc penser que l'évidence est si forte qu'elle entraînerait notre libre-arbitre dans une totale contradiction avec la pensée kantienne ? Cette proposition suppose alors qu'en présence d'une expression véritable de l'infini dans le fini, nous sommes en mesure ou même obligés de le reconnaître. Le mode de cette expression sublime, pour ce qui est de l'art, est, pour Schelling tout comme pour ses compagnons de route allemands et anglais, la poésie. Mais cette forme qui dépasse notre entendement et nous emporte, on pourrait dire malgré nous, au-delà du fini dans ce que j'appellerais un « surpassement », s'apparente *in fine* à la négation de la forme. Le parcours s'achève donc, anticipant certaines réflexions contemporaines, par la définition ultime de cet accord dans le « chaos ». Il se résout, mais d'autres tels Hölderlin y perdent la raison, à acter que l'Absolu, dans sa forme, ne saurait être défini absolument. On en vient alors à évoquer ces musiques du silence, présences du désert et autres mots de l'indicible qui, bien au-delà des romantiques mais d'abord pour eux, concentrent l'image d'un horizon inaccessible pour leur art et ce qui me semble être le sens profond de leur désespoir. S'agit-il alors de l'expression de la liberté ? Schelling n'en vient-il pas à contredire la démonstration qui amenait sa critique de Fichte sur le sens de la preuve ? Faut-il que cette quête émancipatoire aboutisse à une mystique renouvelée et que cette traque de l'art, refusant finalement l'objet, ne puisse nous proposer, sublime oblige, que des vapeurs insaisissables ? Et je ne peux m'empêcher de penser à la fascination des artistes d'alors, ainsi que ceux qui suivront, pour les drogues hallucinogènes. La nouvelle religiosité portée par ces pensées me ramène à l'intuition schellingienne de la puissance de la mythologie. J'ai alors envie de noter que si le symbolique pouvait faire advenir l'art dans le monde grec, c'était peut-être aussi que les Grecs concevaient une distance entre leur monde et celui des mythes qui pourtant les fondaient. En refusant cette distance — ou la radicalisant, ce qui revient au même — faudrait-il admettre que, pour trouver l'art et sa plénitude, il faille renoncer comme Platon, idéalement et mystiquement à sa possibilité ?

3.1 L'esthétique hégélienne comme la déclaration de naissance du concept moderne de l'art et celle de la fin de son parcours

3.1.1 Dépasser les incertitudes romantiques

À suivre le chemin que dessinent ces travaux, et tout en sachant combien toute restitution synthétique est évidemment marquée par l'arbitraire, je ne peux m'empêcher de relever le caractère têtue des efforts qui les portent. Il s'exprime d'abord pour moi en terme d'espoir, celui de pouvoir venir

⁴²⁴ D'ailleurs, en anglais contemporain, le mot *subjugation* appartient notamment au vocabulaire de ceux qui dénoncent les oppressions coloniales par exemple.

à bout d'un ensemble de questionnements au sein desquels celui de l'art peut paraître aussi bien résiduel qu'essentiel. La démonstration, ou sa tentative, dans la conscience de ses inachèvements successifs, est reprise en permanence. Il ne serait alors pas inutile de se rappeler quels sont ses fondements. Comme on l'a vu, l'art s'est progressivement individualisé, permettant l'établissement du statut de l'artiste libéral et celui de l'objet d'art qu'il produit. L'art existe donc mais cette existence, physique dirais-je, n'est pas suffisante, il devient nécessaire de la qualifier, de l'expliquer : il faut démontrer l'être de l'art. Commence alors un débat, qui isole et met en résonance des éléments de compréhension rattachés à ce questionnement aussi bien mais aussi à l'air du temps. On peut parler d'une quête et elle nous apporte bien des éclairages éminents, sauf qu'à traquer ainsi le sens de cette présence, qualité intrinsèque et explicite de l'objet d'art constatée *ab initio*, il semble que l'on en arrive à perdre de vue cette existence ou, plus encore, à la faire finalement disparaître. Hegel (1770-1831) ne me paraît pas ironique quand il parle de la « belle âme » pour décrire non des personnes ou des collègues mais une attitude à l'œuvre dans cette quête. Ainsi que nous le dit Patočka, ne résulte-t-elle pas d'une « supériorité » du fait d'un détachement lié au surplomb qu'elle induit mais aussi en termes d'*a priori* ? Elle se traduit en effet dans une « exigence de spiritualisation, dans la conscience qu'elle a de la supériorité du monde éthique sur la réalité brute, et elle s'en contente, bien qu'il ne s'agisse que d'un monde de paroles dont l'idéalité n'a aucune existence en dehors de la pure affirmation verbale⁴²⁵ ».

Il lui manque la force pour s'aliéner, la force de se faire soi-même une chose et de se supporter l'être. La conscience vit dans l'angoisse de souiller la splendeur de son intériorité par l'action et l'être là, et pour préserver la pureté de son cœur elle fuit le contact de l'effectivité et persiste dans l'impuissance entêtée, impuissance à renoncer à son soi affiné jusqu'au suprême degré d'abstraction, à se donner la substantialité, à transformer sa pensée en être et à se confier à la différence absolue. L'objet creux qu'elle crée pour soi-même la remplit donc maintenant de la conscience du vide. Son opération est aspiration nostalgique qui ne fait que se perdre en devenant objet sans essence, et au-delà de cette perte retombant vers soi-même se trouve seulement comme perdue ; dans cette pureté transparente de ses moments elle devient une malheureuse « belle âme », comme on la nomme, sa lumière s'éteint peu à peu en elle-même, et elle s'évanouit comme une vapeur sans forme qui se dissout dans l'air⁴²⁶.

Dans ces mots, il y a l'analyse du philosophe mais aussi celle du témoin direct, du critique de l'époque : romantique bien sûr. Ils saisissent avec une perspicacité inégalée « l'essence de la nostalgie du romantique, de sa subjectivité enclose sur soi, incapable d'un autre absolu que l'absolutisation d'elle-même⁴²⁷ ». On peut cependant penser aussi qu'elle produit un modèle qui semble dépasser l'époque romantique elle-même ou alors ne l'avons-nous peut-être pas encore quittée ? La

⁴²⁵ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.133.

⁴²⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, vol.2, trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1941, p.189.

⁴²⁷ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.135.

démonstration que fait Hegel de son application montre bien quelles dérives elle peut imprimer à l'esprit même de la quête. Si le principe est que tout homme cherche à se réaliser et qu'il y parvient par sa vie, l'artiste doit alors vivre en artiste et donner à sa vie une forme artistique. Cela induit que ses actions ne sont pour lui que des apparences, les formes que leur impose sa propre puissance et qu'il ne peut donc "prendre au sérieux". N'est-ce pas alors la vanité de la vie même, fut-elle vie d'artiste, qui est postulée et ce doute ne nous habite-t-il pas encore de nos jours ? « Si le romantisme est bien la crise de la conscience moderne à laquelle il devient manifeste, collectivement et en masse (c'est-à-dire non seulement pour *nous* qui philosophons), que la réalité n'existe pas en elle-même, mais ne reçoit son sens, par essence, qu'en étant rapportée à la vie, il se pourrait et il y aurait lieu de craindre que nous ne sortions pas de sitôt du « romantisme »⁴²⁸ ». Il y avait, chez ces suiveurs de Kant, un besoin d'approfondissement né de l'intuition de quelques inaboutis. Il me semble qu'il résultait aussi d'un désir de se rassurer ou de créer l'espace d'un espoir. En effet, Kant énonce que même « le meilleur des hommes » renverse l'ordre de « la maxime universelle du libre-arbitre » qui devrait résulter de la loi morale. Ce qui s'exprime implicitement alors, c'est que ce renversement est lié à sa constitution en tant qu'individu et la conception de la liberté qui en découle sous le « mobile de l'amour de soi ». « Or, s'il y a, dans la nature humaine, un penchant qui la pousse à procéder ainsi, c'est qu'il y a dans l'homme un penchant naturel au mal ; et ce penchant lui-même est moralement mauvais, puisque, en définitive, c'est dans un libre arbitre qu'il doit être cherché, puisque, par suite, il peut être imputé. C'est un mal *radical*, parce qu'il pervertit le principe de toutes les maximes et que, d'autre part, en tant que penchant naturel, il ne peut pas être *détruit* par les forces humaines, pour cette raison que sa destruction ne pourrait qu'être l'œuvre de bonnes maximes et qu'elle est impossible si le principe subjectif suprême de toutes les maximes est présupposé corrompu; et néanmoins il faut que ce penchant puisse être *surmonté*, puisque l'homme, en qui il se trouve, est un être libre dans ses actions⁴²⁹ ». On ressent une conception fataliste — comme un cercle vicieux duquel il semble impossible de sortir — qui fut beaucoup débattue, voire critiquée par ses contemporains. Encore qu'une fois de plus la traduction de l'allemand *radikal Böse* soit délicate en français, le mal n'est-il pas radical parce qu'il est originel et non pas absolu ? Si tel avait été le cas pour le philosophe, le mot aurait été employé puisqu'on ne s'en privait pas à l'époque. Pour répondre à la question posée par Kant, il aurait fallu trouver le moyen d'établir ce que Patočka nomme une « réconciliation » qui permette de prendre le risque de cet agir qui confirme l'être. Elle aurait été une « délimitation et une reconnaissance du mal en tant que mal [mais aussi] de ce qu'on pourrait appeler la situation limite de

⁴²⁸ Ibid., p.140-141.

⁴²⁹ Emmanuel Kant, *La Religion dans les limites de la Raison*, op. cit., p.36-38.

l'action et de l'être en général⁴³⁰ ». Mais il en est allé tout autrement et on est fondé à penser qu'entre la dramatisation pessimiste et le vide d'un chaos essentiel, c'est l'espace paradoxal d'une absence qui se constitue, entraînant l'art dans une incessante fuite. J'oserais même dire qu'elle s'est encore accélérée depuis les horreurs multiples que nous apporta le XX^e siècle et il me semble que l'absence fataliste s'est exacerbée avec une transformation de la lecture kantienne d'un mal radical devenu absolu. J'en veux pour preuve le texte d'une causerie pleine de sensibilité et de références érudites de Jorge Semprun⁴³¹ dans le cadre des *Conférences Marc-Bloch*⁴³². Le romancier s'y souvenait des conversations avec Maurice Halbwachs dans la suspension dominicale de l'abominable quotidien du camp de Buchenwald. Dans son exergue, il convoquait Hermann Broch écrivain, à New York en 1940, « les dictatures sous leur forme actuelle sont tournées vers le mal radical⁴³³ ». La question était dès lors réglée, il suffisait de citer aussi des propos de Paul Ricoeur commentant le texte de Kant et mettant en évidence le « fond démonique de la liberté humaine⁴³⁴ » pour accentuer une forme de lecture, forcément dramatique, du problème posé à notre conscience supposée libre. En bon auteur dramatique (dans un tout autre sens du mot) et en bon conteur qu'il est, Semprun associe à ses souvenirs le rappel de multiples travaux qui relativisent la tension liée au sentiment d'inéluctable. Il offre ou tente d'offrir l'espoir d'une quête à poursuivre dans l'esprit de cette réconciliation dont parle Patočka. Mais la commémoration et le deuil ne vont pas forcément dans le sens d'un pardon réparateur. S'appuyant sur les mêmes constats, d'autres sont plus absolus dans leurs jugements et considèrent que l'irréparable ayant été commis, il confirme ce que j'appellerais l'inhumanité de l'homme, ce qui interroge la possibilité même de la poésie, de l'art. Il s'agit bien évidemment d'une anticipation sur le parcours socio-historique que je tente de suivre mais elle me paraît signifiante à bien des égards. Elle montre en effet que l'on se situe ainsi, même si c'est en contradiction polémique, dans une poursuite de la définition de l'art comme un agir réconciliateur mais aussi comme un absolu, continu, éternel. Celle-ci réfère à son concept moderne dont nous avons vu qu'il est lui-même la résultante d'un processus et un aboutissement. Est-il ou non final ou est-il inscrit dans une perspective qui le dépasse ?

« C'est Hegel qui réalise de la manière la plus complète l'intention de l'esthétique allemande d'établir, à côté de la logique, de l'éthique et de la physique (renouvelée en tant que *Naturphilosophie* par opposition aux sciences mécaniques de la nature), une nouvelle grande discipline essentiellement philosophique. Il présente l'art, d'une part, comme système de toutes les révélations possibles de

⁴³⁰ Ibid. p.137-138.

⁴³¹ Jorge Semprun, *Mal et Modernité: Le travail de l'histoire*, Éditions Climats, Paris, 1995.

⁴³² À la Sorbonne, le 19 juin 1990.

⁴³³ Ibid. p.79-80

⁴³⁴ Paul Ricoeur, dans une conférence de 1985 dont le texte a été publié sous le titre : *le Mal : un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 2004. p.44.

l'infini dans des figures finies sensibles, de toutes les révélations de l'esprit qui utilise encore la nature comme sa langue maternelle ; d'autre part, sous les espèces de l'histoire de ses différents domaines qui représentent en même temps l'expression du contenu spirituel d'époques entières ; l'époque où l'art, par essence, ne peut pas encore être une religion de la beauté, l'époque où il est une telle religion et enfin l'époque où il perd à jamais cette possibilité, relayé dans sa fonction d'exprimer et de dévoiler l'absolu, par des facultés plus parfaites⁴³⁵ ». La dernière phrase de cette citation nous dévoile déjà le parcours de la pensée hégélienne sur l'art mais, ainsi que Patočka se propose de le faire, il faut d'abord resituer Hegel dans son temps. « L'art est bien au centre de toute cette période et cette position centrale serait inconcevable s'il n'avait un sens métaphysique, [il est] là uniquement pour communiquer une vérité que l'objectivité scientifique demeure impuissante à saisir⁴³⁶ ». La science, son univers, ses organisations et l'idéologie qui les construisent ne sont pas encore « achevés », il y a donc encore la place, ce que l'on pourrait appeler des espaces de reste ou des friches, pour accueillir d'autres modes d'appréhension de cet enjeu. Au moins sont-ils encore présents dans la pensée allemande alors qu'ils avaient peut-être déjà disparu dans l'espace culturel britannique, pourtant également saisi par la fièvre romantique. En effet, bien que le principe du développement séparé des philosophies nationales, notamment lié à l'emploi des langues vernaculaires, est avéré, on peut aussi penser que la philosophie anglaise prend, bien avant, un tournant empiriste qui l'amènera rapidement à concentrer ses efforts sur la question épistémologique. Les problèmes posés alors par les artistes romantiques anglais ne sont-ils pas comme ces *wilds* qui construisent les toiles de fond et établissent les décors des *picturesque gardens* ? Ne sont-ils pas des friches acceptées dans un monde en miniature et qui, peut-être, contribuent à mieux valoriser son organisation ou sa maîtrise ? Toujours est-il que la philosophie de l'art est centrale ou participe alors du cœur de la spéculation intellectuelle allemande. Elle l'est pour plusieurs raisons dont la première, nationale dirais-je, tient au fait que si Germaine de Staël intitule son étude *De l'Allemagne*, elle ne parle pas encore d'une nation. Elle scrute un peuple en voie de s'unir dans et par ce que j'appellerais la construction et peut-être plus encore la reconstruction d'une culture commune autour de sa langue. La deuxième raison me semble plus européenne au sens de générale si l'on se replace dans l'époque. Elle tient à la conjugaison d'une vision mécaniste du monde, issue du cartésianisme, avec la montée de la société bourgeoise et les applications de la technique dans l'économie capitaliste émergente. Ainsi, l'être humain instaure un nouveau rapport au monde qui n'est plus une réalité organique autonome avec lequel il doit composer mais une donnée objective à laquelle il pourrait imposer ses propres buts. L'enthousiasme et l'optimisme sont d'abord de rigueur mais le sujet, forcément pensant, prend alors conscience qu'il est peut-être tombé de Charybde en Scylla. Si le

⁴³⁵ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.166.

⁴³⁶ Ibid. p.167.

sujet romantique émerge dans la douleur de son déchirement, il en va de même du croyant et de l'étudiant en théologie qu'est d'abord Hegel. Il répugne aux conséquences d'une « représentation abstraite et asservissante d'un Dieu, maître de la machine du monde⁴³⁷ » et le parcours de sa réflexion esthétique sera étroitement lié à cette prémisse. Poursuivant l'approfondissement et le dépassement des séparations kantienne, il reprend la question posée et résolue à sa façon par Schelling et postule que l'être est quelque chose que nous ne pouvons pas prouver et qui ne peut être qu'objet de foi. « Nous ne pourrions jamais juger, opérer la synthèse du divers qui nous est donné, si nous n'avions déjà une compréhension, une conception du verbe "être" en tant qu'il signifie relier, unifier⁴³⁸ ». Comme Patočka le dit : il est toujours et déjà à notre esprit, comme l'évidence de la vie et sa libre expression dans la beauté qui est la cohérence du fini et de l'infini.

3.1.2 Comme un parcours achevé

Hegel meurt du choléra à Berlin en 1831. Il est au faîte d'une carrière qui ne peut pourtant être qualifiée de facile. Il enseigne alors dans l'université conçue et fondée par Wilhelm von Humboldt en 1809. Sa perspective se situait « à la fois contre l'idéologie de l'"utilité" incarnée par les nouvelles écoles spéciales⁴³⁹ et contre les anciennes universités⁴⁴⁰ ». L'université nouvelle se vit alors confier la recherche « pure » associée à une perspective « pratique », « à travers la conviction que le « savoir forme » : comme formation au savoir entendant coïncider avec la formation du savoir, l'enseignement universitaire permettait aussi une formation par le savoir (*Bildung durch Wissenschaft*)⁴⁴¹ ». Cette orientation s'articulait sur deux postulats : celui de « la formation de l'être humain, comprise comme formation à son humanité » et donc à la liberté, et celui que cette formation ne pouvait se faire que dans la perspective philosophique d'un « savoir unifié et organisé⁴⁴² ». L'université, entendue comme *universitas scientiarum*, incarnait donc, en tant qu'institution, une dimension civilisationnelle à caractère universaliste et ceci constituait sa finalité première en conformité avec la doctrine de Fichte qui fut son premier recteur. Malgré les règlements sanitaires, des funérailles publiques sont autorisées et deux discours sont prononcés devant une masse considérable d'étudiants. Ils furent longtemps considérés comme inintelligibles par les biographes mais Jacques D'Hondt nous dit que leur opacité est expliquée par le vocabulaire ésotérique du rituel franc-maçon. Le message n'était clair que pour ceux qui étaient dans cette connivence et demeurait obscur pour les oreilles du pouvoir. C'est ainsi que, même à son ultime moment, la vie de Hegel aurait été placée sous le signe d'un « devoir de

⁴³⁷ Ibid. p.195.

⁴³⁸ Ibid. p.226.

⁴³⁹ Comme on le sait, ces nouvelles écoles avaient été le choix des révolutionnaires français.

⁴⁴⁰ Alain Renaut, *Que faire des universités ?*, Paris, Bayard, 2002, p.47.

⁴⁴¹ Ibid., p.48-49.

⁴⁴² Ibid., p.49.

dissimulation⁴⁴³ ». Ce serait dès les années d'adolescence au *Stift* de Tübingen qu'il en aurait fondé la pratique avec ses amis⁴⁴⁴ et c'est dans son système, que l'on peut lire comme une délégitimation de toute théologie, qu'il aurait opté pour la construction d'un « double langage », à l'image du titre du chapitre XVI de cette biographie. Claude Mazauric⁴⁴⁵, dont on connaît l'engagement militant et la grande connaissance de la période révolutionnaire, se réjouit d'une telle lecture et peut-être est-ce, au moins aussi, à la lumière d'un tel éclairage, « jacobin » au sens que lui donne Mazauric, qu'il faut lire Hegel ? Il ne me semble pas se positionner seulement à la fin d'une époque : celle qui aboutit à la Révolution Française et ses attentes inassouvies. Il se place, au moins à la fin de sa vie, dans un monde où se construit l'État prussien qui dirigera l'unification d'un pays – la nation existant déjà dans et par sa culture et sa langue – mais aussi le modèle d'une organisation politique, institutionnelle et administrative nouvelle. C'est un peu comme s'il parvenait à faire un deuil qui était encore impossible pour d'autres et c'est peut-être une manière de lire également son rapport à l'art et l'esthétique.

Je n'hésiterai pas à dire que Hegel, pour établir l'espace de sa propre réflexion, effectue d'abord un balayage, aussi rapide que définitif, des débats à propos de l'art qui occupent la philosophie de l'époque. S'il me semble intéressant d'employer le terme balayage, c'est qu'il désignerait tout à la fois une prise en considération de l'ensemble des éléments en sa présence et aussi une mise en ordre qui pourrait s'apparenter à une sorte de nettoyage. Hegel commence son *Esthétique* par une réfutation des arguments fréquemment énoncés pour délégitimer l'étude « scientifique », et donc philosophique à l'époque, mais aussi parce que lui-même les déclare inséparables, de l'art. Si l'art est digne d'occuper la science, c'est que l'on parle d'un art libre dans son but et dans ses moyens, non de « l'art esclave » qui ne vise que l'ornement et la jouissance, et c'est cela qu'il a en commun avec la science : la vérité est leur objet réel. Mais alors, comment peut-il avoir la vérité pour objet quand ses effets résultent de l'apparence et de l'illusion ? L'argument est vite levé par le constat que l'apparence est justement nécessaire à la manifestation du fond. S'il devait y avoir un « reproche d'indignité », ce pourrait être non sur une potentielle illusion mais sur « le mode de représentation employé par l'art⁴⁴⁶ ». On pourrait penser que l'on retrouve l'une des limites posées par Kant mais le point de vue de Hegel me paraît tout autre. Il le confirmera plus loin dans sa réflexion associant intimement idée, beau et idéal. Il poursuit ensuite son raisonnement en détaillant le rapport de l'art à la réalité. La perception immédiate des objets par les sens et la conscience ne permet pas d'atteindre la « véritable réalité⁴⁴⁷ ». Avec cette

⁴⁴³ Jacques D'Hondt, *Hegel*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p.189.

⁴⁴⁴ Il y fut notamment le condisciple de Hölderlin et de Schelling.

⁴⁴⁵ Mazauric, Claude, « Hegel », *Annales Historiques de la Révolution Française*, n°317, Sommaires et résumés 1998-2004. p.543-545.

⁴⁴⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, vol.1, op. cit., p.7.

⁴⁴⁷ Idem.

expression qui peut paraître tautologique, Hegel laisse entendre qu'il y a une apparence de la réalité manifeste qui est fausse ou au moins superficielle, car confondue « avec le chaos des intérêts particuliers et des circonstances passagères, mêlée à l'arbitraire des passions et des volontés individuelles⁴⁴⁸ ». Cette « véritable réalité » me semble être l'homologue du « réale » de Schelling et elle dit « la substance et l'essence de toutes choses, de la nature et de l'esprit, le principe qui se manifeste dans le temps et dans l'espace par toutes ces existences réelles, mais qui conserve en lui-même son existence absolue⁴⁴⁹ ». C'est, il l'affirme, une force universelle qui est l'objet même des représentations de l'art et cela stabilise le statut de l'art en lui donnant une place que Kant n'avait pas su lui trouver. Outre ce premier constat, cela postule que cette force est en quelque sorte accessible à l'esprit et donc à l'être humain. On pourrait alors dire que l'art est un médium, non plus un moyen terme entre le fini et l'infini comme il me semblait l'être chez Schelling, mais un moyen d'accéder au vrai. Ce n'est pourtant pas la forme « dernière et absolue par laquelle le vrai se révèle à l'esprit⁴⁵⁰ » car, devant revêtir une forme sensible, il ne peut accéder qu'à un degré de la vérité. C'est alors que l'auteur nous révèle ce qui me paraît être le principe de sa démonstration et qui tient à une forme de gradation dans cet accès. Le christianisme avait déjà conçu un tel dépassement mais, plus encore, « l'esprit moderne s'est élevé au-dessus du point précis où l'art constitue le mode le plus élevé de la représentation de l'absolu. Chez nous, la pensée a débordé les beaux-arts. Dans nos jugements et nos actes, nous nous laissons gouverner par des principes abstraits et des règles générales. L'artiste lui-même ne peut échapper à cette influence qui domine ses inspirations. Il ne peut s'abstraire du monde où il vit, et se créer une solitude qui lui permette de ressusciter l'art dans la naïveté primitive⁴⁵¹ ». Et ce qui frappe dans cette présentation c'est que, si l'on est fondé à admettre que les modes d'accès à la réalité cohabitent encore, ils relèvent toutefois d'un processus historique irrémédiable qui paraît les disqualifier à mesure qu'il se développe. On pourrait penser que la religion est tout autant emportée que l'art comme une étape, un intermédiaire, sur une route qui, dans et par la philosophie, atteindrait ou aurait atteint son but. Et alors on pourrait penser que l'artiste lui-même, parce qu'il serait devenu un individu libre dans la plénitude de son être, ne pourrait plus être artiste au sens d'une complicité active dans le processus symbolique de la représentation. Pour reprendre les mots de Hegel : peut-être ne pourrait-il plus avoir la foi ? Vient alors le constat qui a tant fait débattre depuis : « Dans de telles circonstances, l'art avec sa haute destination est quelque chose de passé ; il a perdu pour nous sa vérité et sa vie. Nous le considérons d'une manière trop spéculative pour qu'il reprenne dans les mœurs la

⁴⁴⁸ Ibid., p.8.

⁴⁴⁹ Ibid., p.7-8.

⁴⁵⁰ Ibid., p.9.

⁴⁵¹ Ibid., p.9-10.

place élevée qu'il y occupait autrefois⁴⁵² ». Dans l'édition de 1875⁴⁵³, une note de Charles Bénard⁴⁵⁴ vient immédiatement pondérer le propos. Il nous dit en effet que « ceci ne peut être pris à la lettre ; ce qu'il y a d'excessif dans cette assertion est corrigé par l'ensemble du cours, quoiqu'on ait reproché avec raison à Hegel sa manière d'envisager l'art à ce point de vue ». C'est donc le fameux postulat de la mort de l'art qui nous est présenté comme une annonce dramatique que la suite du raisonnement hégélien viendrait atténuer, voire contredire. Mais n'est-ce pas se tromper sur l'intention de l'auteur qui nous parle d'abord en philosophe ? C'est bien la figure trinitaire du raisonnement hégélien qui se manifeste dans cette introduction qui me paraît aussi conçue et dramatisée dans sa progression comme la scène d'exposition d'une pièce de théâtre. On peut y voir la présentation des trois protagonistes l'être humain, l'art et le philosophe. Ce dernier me semble occuper le rôle du Commandeur qui prêche la raison à un Don Juan qui ne peut s'y résoudre. Le rythme de l'intrigue est également ternaire puisque, après nous avoir réjouis en assurant que l'art existe, c'est la thèse, il nous nous désespère en nous annonçant qu'il n'est plus, c'est l'antithèse, et nous propose enfin une solution en forme de synthèse de ces constats opposés. Elle explique alors le pourquoi de cette *Esthétique*. « Nous raisonnons nos jouissances et nos impressions ; tout dans les œuvres d'art est devenu pour nous matière à critique ou sujet d'observations. La science de l'art, à une pareille époque, est bien plus un besoin qu'aux temps où il avait le privilège de satisfaire par lui-même pleinement les intelligences. Aujourd'hui il semble convier la philosophie à s'occuper de lui, non pour qu'elle le ramène à son but, mais pour qu'elle étudie ses lois et approfondisse sa nature⁴⁵⁵ ». La question posée par Hegel ne me semble donc pas être, ou ne pas être seulement celle de la légitimation de l'art mais celle de son étude par la philosophie car c'est justement parce qu'il n'est plus figure totale de l'esprit qu'il peut être « raisonné ». On pourrait peut-être aussi dire que c'est parce qu'il est dé-subjectivé, voire dé-consacré, qu'il peut devenir objet d'étude. En cela, veut-il dépasser le néant qui s'était emparé de certains de ses prédécesseurs et amis ? Fallait-il en effet que le chemin de jeunesse de l'artiste, décrit par Hölderlin dans son *Stimme des Volks*, comparé à un torrent impétueux, use son flot de rocher en rocher, envisage la mort pour, retrouvant le « Tout » et les Dieux, qu'il détruise volontairement son œuvre⁴⁵⁶ ? Une fois son constat posé, on serait fondé à se demander si la méthode qu'il déploie ensuite ne s'applique donc qu'aux chefs-d'œuvre du passé. Ce pourrait être le cas et la finesse de ses études historiques semblerait

⁴⁵² Ibid., p.10.

⁴⁵³ Paris, Germer-Baillière, 1875, 496 p.

⁴⁵⁴ Premier traducteur et commentateur de l'ouvrage pour l'édition française.

⁴⁵⁵ Ibid., p.20.

⁴⁵⁶ Extrait de la deuxième version, 1801 :

*Freiwillig überwunden die lange Kunst
Vor jenen Unnachahmbaren da ; er selbst,
Der Mensch, mit eigener Hand zerbrach, die
Hohen zu ehren, sein Werk, der Künstler.*

en partie confirmer cette option. Employant, sûrement à dessein, le mot chefs-d'œuvre, ne veut-il pas aussi indirectement signifier que l'on ne peut spéculer légitimement que sur des œuvres consacrées au moins par le temps ? Comme pour se reconforter, ne pourrait-on alors penser que le recul postulé ainsi ouvre d'autres possibles consécutions à venir ? Mais Patočka, encore qu'il soit par ailleurs critique quant à un tel requiem de l'acte artistique, situe le raisonnement dans la perspective fidèlement suivie par Hegel depuis la *Phénoménologie de l'esprit*. La société qu'il décrit et contribue également à révéler, gouvernée par l'État et les lois, est prosaïque car le pouvoir public n'y a pas de « figure individuelle⁴⁵⁷ » et que l'individu y a gagné son intimité. Ce n'est donc plus à ce niveau que peut s'exprimer et exister l'art. Tout comme l'homme, il ne serait plus dans le monde, ou mieux encore le monde lui-même, mais dans son monde. Encore que « même les figures artistiques qui ne sont plus en elles-mêmes *artistiquement* vivifiantes, peuvent, dans la spéculation, conserver une vitalité intrinsèque [et alors] : l'esthétique devient la forme présente⁴⁵⁸ de l'existence de l'art⁴⁵⁹ ». Hegel le dit : « À un état de choses où dominait l'arbitraire et le hasard, a succédé l'ordre fixe et régulier de la société civile et de l'État. Maintenant, la police, les tribunaux et l'armée, le gouvernement, remplacent les idées chimériques que se créaient la chevalerie⁴⁶⁰ ». On se plaît alors à se rappeler sa lecture enthousiaste et épique de *l'Arioste* ou de *Don Quichotte* mais à se demander aussi s'il est seulement ironique quand il déclare que les romans de son temps offrent aux hommes, dans l'espace de leur intime, les figures de ce que l'on pourrait appeler une chevalerie bourgeoise qui ne peut plus exister dans le monde ? Mais il faut aller à la fin du parcours historique que propose Hegel après avoir développé les conditions d'une réelle science de l'art pour mieux comprendre son point de vue. Il synthétise ce cheminement en précisant qu'il correspond aux « principales époques de l'humanité⁴⁶¹ ». « Nous avons trouvé à l'origine de l'art l'esprit non encore libre et n'ayant pas conscience de lui-même. Il cherchait l'absolu dans la nature, et concevait, par conséquent, celle-ci comme divine. Plus tard, dans l'art classique, l'imagination représentait les dieux grecs comme des êtres individuels, des puissances libres et spirituelles, mais d'autant plus essentiellement attachées à la forme humaine. L'art romantique⁴⁶², pour la première fois, plongea dans les profondeurs de sa nature intime⁴⁶³ ».

⁴⁵⁷ Jan Patočka, *L'art et le temps* op. cit., p.277.

⁴⁵⁸ Et faut-il maintenant s'étonner que nombre d'expressions artistiques contemporaines puissent paraître d'abord relever de la spéculation sur l'art que de la création elle-même ?

⁴⁵⁹ Jan Patočka, *L'art et le temps* op. cit., p.273-274.

⁴⁶⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, vol.2, trad. Charles Bénard, Paris, Hachette, 1843, p.498.

⁴⁶¹ Ibid., p.517.

⁴⁶² Notons qu'il ne donne pas à l'adjectif le sens dans lequel nous l'employons de nos jours, c'est-à-dire dans son lien avec une époque particulière, la sienne pour tout dire. C'est plutôt pour lui le qualificatif d'une certaine sensibilité subjective, liée au christianisme, à laquelle il rattache par exemple et entre autres Shakespeare.

⁴⁶³ Idem.

Il décrit ensuite ce qui constitue pour lui le fondement, la condition, de l'authenticité et de la perfection de l'œuvre tout autant que celle du geste de l'artiste à ces différentes époques. « Il est immédiatement uni à l'objet qu'il représente, par la partie la plus intime de lui-même. Alors, la personnalité s'absorbe entièrement dans l'objet. L'œuvre d'art sort d'un seul jet de l'activité non partagée du génie⁴⁶⁴ ». S'il précise que ce n'est plus le cas à l'issue du parcours, c'est seulement qu'il ne saurait plus à présent s'agir d'une représentation qui ait une quelconque extériorité avec l'artiste. Si la mission de l'art est « finie », c'est au regard de la manifestation des croyances de l'humanité, donc de son caractère public ou civilisationnel. Par contre, elle ne fait que s'ouvrir pour témoigner de l'esprit même de l'artiste « qui se meut dans sa liberté, indépendant des conceptions et des croyances dans lesquelles le principe éternel et divin s'est manifesté à la conscience et aux sens⁴⁶⁵ ». Plus aucune idée ne saurait se confondre avec l'essence de sa nature et de son âme, elles sont au contraire toutes au service de son génie. Désormais, c'est la nature humaine, dans l'universalité de son particulier, qui « doit constituer le fond absolu de l'art⁴⁶⁶ ». Quant au but qu'il assigne à la philosophie de l'art, c'est « de saisir, par la pensée abstraite, cette idée et sa manifestation sous la forme du beau dans l'histoire de l'humanité⁴⁶⁷ ». Si Hegel parle du caractère passé de l'art, c'est en tant qu'une forme liée à une progression et donc à une temporalité. *L'art et le temps* est le titre de l'ouvrage de Patočka et sa perspective explicative est aussi historique mais je me demande s'il n'en vient pas à s'opposer explicitement à une telle lecture en la reprenant pour mieux en édulcorer les conséquences. Il dit en effet que sa « seule erreur est d'identifier, à l'art en général, l'art « humaniste » qui vise l'expression du beau, l'imitation idéalisée et transfigurée. C'est ce qui l'empêche de voir la possibilité que le caractère subjectif, privé, non astreignant de l'art moderne, loin de reléguer la création artistique dans le passé, annonce l'avènement d'une époque nouvelle de *style subjectif*⁴⁶⁸ ». Mais l'art humaniste n'est-il pas au contraire un devenir dans les propos mêmes de Hegel cités plus haut ? Et peut-on par ailleurs considérer que la définition qu'il en fait ne correspond pas à l'intuition de cette nouvelle époque de « style subjectif » ? Une des difficultés qu'il y a pour démêler les fils d'un ouvrage si complexément tricoté — une maille à l'endroit, une maille à l'envers, pour ne pas hésiter à filer la métaphore —, c'est que les images se répondent et se complètent. J'emploie le mot image car il me semble bien s'agir de représentations. D'une part, on est en présence de la relation progressive d'un cheminement historique qui a un achèvement temporel mais un but qui le dépasse. On pourrait dire qu'il est circonstanciel, obligatoirement lié au moment de l'étude, contemporain de l'auteur donc et

⁴⁶⁴ Ibid. p.519.

⁴⁶⁵ Ibid. p.521.

⁴⁶⁶ Ibid. p.527.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 532.

⁴⁶⁸ Jan Patočka, *L'art et le temps*, op. cit., p.349.

forcément dépassé depuis. Mais ce que nous dit Hegel c'est que c'est le sens de l'histoire qui trouve son achèvement. Nous vient alors l'idée de la fin de l'histoire au sens d'un tracé linéaire reliant A à Z dans la continuité d'un chemin qui anticipe sa fin même et n'est-ce pas de telles représentations qui nous été proposées il n'y a pas si longtemps ? Pourtant il me semble que c'est se tromper sur la représentation que nous offre Hegel. Il nous parle en effet d'un sens de l'histoire dont on pourrait d'abord dire que son image est dynamique, c'est donc un mouvement et il est circulaire ; ce qui veut dire que Z rejoint A. Selon Hegel, la pensée est identique à l'être, au réel, mais elle n'atteint cette vérité, c'est-à-dire cette identité, qu'à la fin d'un cheminement. Cela suppose que l'esprit, qu'il ne faut justement pas confondre avec la pensée, aille à la rencontre d'un monde qui est son propre résultat mais qu'il ne peut connaître s'il n'en fait pas l'expérience. C'est là le plein exercice de la liberté véritable qui sort du tout, de l'absolu et du monde, pour mieux y revenir par sa propre force. C'est pour cela, et je dirais seulement pour cela, que le réel est rationnel et que le rationnel est réel. « Car la pensée est le général, l'espèce qui ne meurt pas, qui demeure semblable à elle-même. La forme déterminée de l'esprit ne passe pas seulement naturellement dans le temps, mais se résout dans l'activité spontanée et consciente de la conscience. Comme cette résolution est activité de l'esprit, elle est conservation et transfiguration en même temps. Ainsi, tandis que l'esprit résout d'une part (*aufhebt*) la réalité, la consistance de ce qu'il est, il gagne du même coup l'essence, la pensée, l'élément général *de ce qu'il était* uniquement. Son principe n'est plus ce contenu et cette fin immédiats tels qu'ils étaient mais leur essence⁴⁶⁹ ». Considérer cette organisation comme une forme figée dans son mouvement essentiel serait une erreur. Sa stabilité n'est qu'une impression provoquée par le recul et le surplomb dans lequel se place l'auteur. Ce mouvement, continuellement actualisé, porte « l'agitation et l'inquiétude absolue du devenir ». Il n'y a pas de sérénité et il « exige la plus grande force », celle qui permet d'affronter la mort comme autant de passages nécessaires, de demeurer « vie de l'esprit » et de se retrouver « dans l'absolu déchirement⁴⁷⁰ » et son dépassement. Je peux alors avouer mon propre « tremblement » à la découverte de cette œuvre et si j'emploie ce mot, c'est qu'il est utilisé par Hegel lui-même. Ce tremblement peut être celui qu'on ressent à affronter plus grand que soi ou quasiment physique du fait de cette confrontation au souffle impérieux de ce qui peut apparaître comme une bise de l'esprit mais il est aussi l'ébranlement qui s'empare de l'être qui se sent bouger. Il n'est pas que le statut accordé à l'œuvre — les critiques virulentes en sont même des confirmations *a contrario* — qui impressionne. Sa masse, son organisation interne, sa logique qui associe étroitement, évidemment et volontairement toutes ses parties, créent ce que l'on appelle ce système hégélien qui me paraît un flux irrépressible auquel on répugne instinctivement à se livrer aussi

⁴⁶⁹ Hegel, G.W.F., *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1979, p.65.

⁴⁷⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, vol.1, trad. Jean Hyppolite, Aubier, 1939, vol.1, p.128, ainsi que pour les précédentes.

complètement. C'est donc à mon tour de confier le déchirement que je ressens à vouloir comprendre la pensée de Hegel : sa pensée sur l'art qui tient par principe du tout de sa pensée sur le Tout. « Il ne nous reste qu'à accepter l'idée de l'art comme une sorte de lemme ou de corollaire, ce qui, du reste, a lieu pour toutes les sciences philosophiques, lorsqu'on les traite isolément ; car toutes, faisant partie d'un système qui a pour objet la connaissance de l'univers comme formant un tout organisé, sont dans un rapport mutuel et se supposent réciproquement. Elles sont comme les anneaux d'une chaîne qui revient sur elle-même et forme un cercle. Ainsi démontrer l'idée du beau d'après sa nature essentielle et nécessaire est une tâche que nous ne devons pas entreprendre ici, et qui appartient à l'exposition encyclopédique de la philosophie entière⁴⁷¹ ». Alors j'en reviens aux mots, au langage et ses sources comme pour me rassurer dans ma tentative. On sait qu'il est premier et essentiel pour Hegel et il me semble donc que je ne m'égare pas tout à fait. Ce comprendre n'est pas seulement un appréhender, un saisir qui me semblerait s'apparenter à l'immédiateté substantielle du sens qu'il accorde à l'art. Comprendre suppose embrasser, réunir le désuni et donc peut-être également, comme il le propose avec la dialectique, diviser⁴⁷² d'abord pour identifier, unifier au final⁴⁷³. Cette remarque n'a pas d'ambition épistémologique : on connaît en effet tous les débats méthodologiques ouverts autour du mot comprendre. Je la situe simplement comme le témoignage d'une question qui ne me quitte pas au fil de ce travail et qui tient à la pertinence de mes propres divisions au sein de l'œuvre. Le commentaire synthétique exige l'isolement de certains points et toute sa difficulté tient au souci de ne pas trahir un tout aussi cohérent. Alors j'en arrive à me dire que ce travail est avant tout une proposition de lecture et que ce serait aussi trahir l'auteur en me trahissant moi-même s'il n'y avait pas un peu d'interprétation dans tout cela. Et puis, je pense aussi à Georges Steiner⁴⁷⁴ qui relatait les propos du philosophe Alain ; cet homme modeste et si humain, qui évoquait la « poésie » de Hegel. Alors oui, il me semble que l'on peut penser que cette œuvre est aussi une création, artistique en un sens et, si forte, si massive soit-elle, elle doit se prêter à la modestie du commentaire.

Dans ce grand parcours qui vise à comprendre, et aussi faire comprendre, le sens de l'histoire, on pourra parler de cycles mais je pencherais plutôt pour l'emploi du mot étapes sur un chemin marqué par autant d'apogées et de déclinés associés. Au caractère passé de l'art il faut comparer la « ruine du spirituel⁴⁷⁵ » dans les propres mots du philosophe et leur nécessaire actualisation. Celle-ci me paraît être double ; une historicisation d'abord qui permet d'inclure le passé et ses enseignements dans le

⁴⁷¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, vol.1, op. cit., p.21-22.

⁴⁷² « L'activité de diviser est la force et le travail de l'entendement ». Dans la préface de la *Phénoménologie*, vol.1, op. cit., p.29.

⁴⁷³ On verra ensuite, à la fin de ce travail combien ce comprendre est mis à l'épreuve, peut-être même mis en cause dans nos relations aux nouvelles formes de création.

⁴⁷⁴ Georges Steiner, *Maîtres et disciples*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2003, p.113.

⁴⁷⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, op. cit., p.86.

présent et une appropriation du principe agissant dans les conditions du présent. Alors bien sûr et justement, il nous faut tenter d'imaginer comment Hegel considérerait les conditions de son présent. Il faut d'abord préciser que s'il postule la nécessité d'une actualisation ; c'est aussi pour s'opposer à la nostalgie romantique. Au moins celle qui recherche dans les formes classiques, grecques en l'occurrence, les canons de sa création dans une forme d'assimilation, voire de confusion, de l'hellénité à la germanité en émergence. L'homme a quelques rancunes tenaces et ses points de vue critiques, pour peu qu'ils servent à sa démonstration, sont parfois empreints de partialité. De plus, pourquoi ne pas suivre son conseil et tenter d'actualiser le raisonnement qui nous est offert en pensant qu'au moins ses formes sont datées ? Nous le faisons tout naturellement quand nous lisons une œuvre ancienne, fut-elle magistrale comme celle de Ronsart par exemple. Alors pourquoi ne pas nous poser la question en ce sens quand nous considérons la « poésie » de Hegel ? Les mots ont leur propre force et me paraissent parfois nous jouer des tours, ceux de l'*Esthétique* s'inscrivent dans leur temps, tout comme dans leur domaine, ce qui cantonne leur signification. On sait effectivement qu'il peut exister plus qu'une nuance selon qu'un même mot est placé dans tel ou tel contexte. On me dira alors que si le raisonnement de Hegel est ardu, sa langue est claire et ses mots précis. C'est vrai mais, avec le temps, tout en gardant leur morphologie, leur sens évolue, ce qui peut leur donner plus ou moins de poids dans le raisonnement. Loin de moi l'idée de vouloir jouer au structuraliste mais je ne résiste pas à proposer l'idée que c'est le cas avec le célèbre qualificatif hégélien : prosaïque. Il est lié avec l'idée de la mort de l'art car celui-ci ne serait simplement plus possible dans une société prosaïque. Si je prends l'adjectif « au pied de la lettre », dans son emploi contemporain, je me réfère donc à un dictionnaire actuel. La définition qu'en donne le Larousse commun est on ne peut plus péjorative : « Qui manque de noblesse, d'idéal ; banal, commun, terre à terre, vulgaire⁴⁷⁶ ». Je me dis qu'elle pourrait bien s'appliquer car, si le substantif qu'il qualifie, en l'occurrence la société, manque d'idéal, elle ne saurait, par principe, être propice à l'art défini selon les critères hégéliens. Maintenant, le jugement de Hegel signifiait-il que le monde qu'il voyait advenir comme une concrétisation du sens de l'histoire était commun ou vulgaire ? Je ne crois pas que ce soit le cas et la question qui me vient alors tient à la traduction française de l'adjectif originel qui était, malheureusement : *prosaisch*. L'allemand contemporain marque déjà une différence avec le français de maintenant. L'adjectif appartient au vocabulaire cultivé et s'il porte également une dimension péjorative, c'est plutôt pour marquer un manque de souffle, d'envol ou de fantaisie. De plus, il garde encore, ce qui n'est plus le cas en français, la trace de son origine puisqu'il signifie essentiellement ce qui se réfère à la prose. C'est là qu'il faut situer une dimension majeure du sens que Hegel accorde à ce terme. Il apparaît à la fin de son *Esthétique* dans l'étude de la forme, pour lui prééminente, qu'est la poésie. Fidèle à sa méthode, il

⁴⁷⁶ Petit Larousse, 1999, p.831.

la différencie et l'oppose à l'ensemble des autres formes artistiques, moins libres qu'elle à son avis, mais aussi, bien sûr, à la prose⁴⁷⁷. Appartiennent pour lui à la forme prosaïque, les genres historiographique et oratoire et ce qui les distingue de manière capitale de la poésie est leur rapport obligé à la contingence⁴⁷⁸ qui empêche la pleine liberté qui fait l'œuvre d'art totale. Ils ne sont pas poétiques car ils ne peuvent pas, au sens où la règle le leur commande, produire des figures qui soient mythiques ou héroïques, on pourrait dire archétypiques. Si donc la société est prosaïque, c'est surtout qu'elle n'a plus besoin des mythes ou de la religion pour s'imaginer au sens premier du terme, ni de héros pour faire advenir par sa « ruse », le « sens de l'histoire ». Si le temps des passions est alors dépassé : est-il pour autant banal ou commun, vulgaire ou grossier ? Il ne me semble pas si l'on veut bien comprendre que, pour Hegel, prosaïque signifie d'abord rationnel parce que réel et réel parce que rationnel mais aussi raisonnable. Et il me semble que c'est ce raisonnable là qui nous offusque surtout, ce qui me permet d'avancer l'idée que, outre nombre de formules positives depuis lors « naturalisées » à propos de l'art, Hegel nous a aussi légué, *a contrario*, l'idée d'un caractère fondamentalement déraisonnable de l'art. On pourrait même parler d'une certaine folie et c'est un pas que les successeurs, dans les rangs des philosophes comme chez les artistes, n'hésiteront pas à franchir. Je pense que l'on peut aussi commenter son raisonnement à d'autres niveaux. Il est clair que selon sa démonstration, le temps n'est plus à l'intuition sensible mais à l'entendement et qu'il ne saurait y avoir de cohabitation alors que, heureusement à mon avis, les temps écoulés depuis 1833⁴⁷⁹ me semblent prouver le contraire. D'autre part, s'il entend faire du dernier volume de son *Esthétique* un aboutissement ultime à son étude encyclopédique et universelle de l'art, c'est peut-être là où il y faillit le plus. Bien sûr, le mot poésie lui-même nous le dit : la *poiêsis* grecque, signifiant d'abord la création, est en mesure de rivaliser directement avec l'art. Les déclinaisons qu'il en fait en suivant le parcours historique de ce

⁴⁷⁷ Cette dernière n'est pas foncièrement évacuée du cercle artistique puisqu'il l'étudie au paragraphe 2 du chapitre première de son quatrième volume.

⁴⁷⁸ Au sens de la prise en compte nécessaire du réel, des faits et des subjectivités.

⁴⁷⁹ Je prends ici la date de la publication de l'ouvrage plutôt que celle du cours d'esthétique dont il est sensé dériver. Ce qui pourra sembler une « coquetterie » me permet de noter qu'une partie des cours de Hegel n'a pas été édité sous forme de manuels et que ce sont des cahiers de notes prises par ses auditeurs qui font l'objet — y compris pour le philosophe parfois pour la reprise et le prolongement d'un enseignement — de référence. C'est un groupe d'amis qui tentera une publication exhaustive et c'est à Heinrich Gustav Hotho (1802-1873) que l'on doit celle du cours d'esthétique (*Vorlesung über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*, Berlin, 1833). C'est cette compilation qui fut traduite en français et reçue comme la parole hégélienne depuis. Cependant, comme l'exprime Alain Patrick Olivier dans sa présentation de *G.W.F. Hegel : Esthétique, Cahier de notes inédit de Victor Cousin* (Paris, Vrin, 2005) qu'il a récemment découvert parmi les manuscrits de la Bibliothèque V. Cousin, on peut noter des nuances entre cette transcription et celle de Hotho. Il va sans dire que celles-ci ont de l'importance pour un spécialiste de l'auteur ou un historien de la philosophie. Cependant, il me semble que, même si les propos de l'édition de 1833 peuvent être critiqués à cet égard, on n'est pas plus sûr d'une plus grande fidélité du cahier redécouvert et, plus important à mon sens, c'est sur la base de l'ouvrage publié en 1833 que se sont construites les descendances ou les héritages de cette pensée. On peut d'ailleurs tenter d'en vérifier la cohérence en croisant ces propositions avec celles contenues dans d'autres ouvrages et traitant également de cette thématique.

que j'appellerais, en me souvenant du grec encore, son énergie prouvent également cette « confusion » bien pardonnable somme toute. Ensuite, la séparation qu'il fait entre le prosaïque et le poétique ne se dépasse pas explicitement dans une synthèse ou alors pense-t-il, homme de mots qu'il est également, que c'est la philosophie même qui prend ce relais unitaire ? Mais alors, je ne peux m'empêcher de repenser au philosophe Alain — dont je ne veux pas croire qu'il ne comprenait pas bien mieux que moi les théories hégéliennes — vantant la poésie de Hegel. Là encore, il me semble que nous avons une preuve de la cohabitation des genres et c'est peut-être essentiellement le souffle qui fait l'art, sa vie propre, son âme comme aurait dit Kant, tout déconsacré qu'il soit. Enfin, c'est une des parties qui me semblent les plus marquées par l'esprit et les débats de son temps. La poésie est en effet un thème de l'heure dans le cadre de l'hellénisme allemand : il lui permet de répondre à certains de ces collègues et ses jugements ne me paraissent pas toujours bienveillants ou seulement raisonnables. Ne peut-on penser qu'il y a dans sa posture une implicite dénonciation des *Frühromantiker* qui, dans la suite de Schlegel — qui ne fait pas partie des amis de Hegel — plaident pour que l'art libéral, et donc la poésie, se refuse à « l'enthousiasme » ? On peut d'ailleurs se demander s'ils sont eux-mêmes parvenus à cette ascèse mais il me semble intéressant de noter les propos de Benjamin à ce sujet. On sait la méfiance qu'il a vis-à-vis des grandes fresques historiques et des propositions systématiques telles que celles de Hegel. Sa notion de « passage » s'intéresse à ces faits essentiels qui sont aussi comme des moments symboliques qui, bien que séparés, indiquent un sens au tout dans l'instinct du tout. Il faut alors noter qu'il retrouve le mot prosaïque dans une acception tout autre que banale : « Indestructible demeure cependant le noyau de l'œuvre, car elle ne consiste pas dans l'extase, qui peut être dissipée, mais en l'inviolable et sobre forme prosaïque⁴⁸⁰ ». Ce que l'on voit alors, c'est toute la trace de l'œuvre hégélienne dans un débat pleinement ancré dans son temps et en même temps le dépassant complètement.

3.1.3 L'art comme un moment de l'esprit absolu

Hegel donne sa définition de la liberté en tant que « faculté la plus élevée de l'homme⁴⁸¹ » et « la plus haute destination de l'esprit⁴⁸² ». Elle permet ces retrouvailles qui font que « le sujet est en harmonie avec le monde et se satisfait en lui ». « Mais cette liberté est inséparable de la raison en général, de la moralité dans l'action, et de la vérité dans la pensée⁴⁸³ ». Il s'agit donc de mettre en œuvre ces principes dans la vie réelle. Après la nécessaire satisfaction de ses besoins physiques,

⁴⁸⁰ Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe, et Anne-Marie Lang, A.-M., Paris, Flammarion, 1986, p.106.

⁴⁸¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, vol.1, op. cit., p.73.

⁴⁸² Idem.

⁴⁸³ Idem.

l'homme doit chercher, dans le domaine de l'esprit, le bonheur et la liberté par la science et l'action. Par la science, il s'affranchit de la nature, ou n'est plus dominé par elle, au sens où il peut la soumettre à sa pensée. C'est par l'activité pratique, dans l'identification de la raison et de la loi à sa propre volonté, qu'il réalise sa liberté. Mais dans le monde du droit, dont on doit remarquer qu'il n'est pas l'homologue direct de la loi, si la liberté de l'homme est reconnue et respectée, elle est aussi limitée par le fait même que le droit est « relatif, exclusif et borné⁴⁸⁴ ». L'homme constate alors qu'il est « enfermé de toutes parts dans le fini⁴⁸⁵ » et l'on perçoit la distance critique que Hegel prend à l'égard de la proposition fichtéenne. Il lui faut donc trouver un moyen de dépasser « les oppositions et les contradictions » du fini et découvrir « la région du vrai absolu dans le sein duquel la liberté et la nécessité, l'esprit et la nature, la science et son objet, la loi et le penchant, en un mot, tous les contraires s'absorbent et se concilient ». Il existe trois moyens et il présente en premier la philosophie dont le propos est de chercher l'unité et la vérité par la pensée. Vient ensuite la religion qui permet la prise de conscience de l'harmonie constituant à la fois l'essence de l'homme et celle de la nature sous la forme de la puissance suprême qui domine le fini. Quand à l'art, il appartient également à la « sphère absolue de l'esprit » puisqu'il s'occupe du « vrai comme étant l'objet absolu de la conscience ». Art, religion et philosophie sont ainsi présentés comme les trois sphères de l'esprit absolu. Si elles diffèrent par la forme sous laquelle elles se révèlent à la conscience, elles sont semblables pour le fond et elles ont le même objet mais une hiérarchie plus qu'une comparaison de ces modes est présente. La philosophie n'ayant « d'autre objet que Dieu, elle est essentiellement une théologie rationnelle. C'est le culte perpétuel de la divinité sous la forme du vrai⁴⁸⁶ » et c'est donc aussi pourquoi, encore qu'il ne soit peut-être pas possible de l'écrire alors aussi clairement, elle est première ou, ce qui me semble être la même chose, ultime. La différence de ces trois formes repose sur l'idée même de l'esprit absolu. L'esprit, dans sa vérité, n'est pas un être abstrait séparé de la réalité extérieure mais, renfermé dans le fini qui contient son essence, il se saisit lui-même et, par là, devient absolu. « Le premier mode par lequel l'absolu se saisit lui-même est la perception sensible ; le deuxième, la représentation interne dans la conscience ; enfin le troisième, la pensée libre⁴⁸⁷ ». C'est à la représentation sensible, qui révèle la vérité dans une forme individuelle, qu'appartient l'art mais son but n'est pas de faire comprendre l'idée dans son caractère général. Car il ne serait pas de l'art, il ne serait pas une manifestation du beau s'il n'était pas unité, inexplicable peut-être, de l'idée et de la forme sensible. Il arrive que celle-ci soit au service d'une idée mais, fut-elle supérieure, l'art n'est pas alors à son apogée. D'ailleurs, celui-ci lui est-il finalement accessible ? Hegel en récuse l'idée : « si

⁴⁸⁴ Ibid. p.74

⁴⁸⁵ Idem, ainsi que pour les suivantes.

⁴⁸⁶ Ibid. p.75

⁴⁸⁷ Idem.

l'art s'élève au-dessus de la nature et de la vie commune, il y a cependant quelque chose au-dessus de lui, un cercle qui le dépasse dans la représentation de l'absolu⁴⁸⁸ ». On pourrait donc dire que si ces trois modes d'accès au vrai absolu sont égaux en nature, ils ne le sont pas en dignité. L'art, justement du fait de la concrétude de sa forme, est un « moyen terme », au sens où Schelling employait l'expression. Dans la conception hégélienne, forcément historique, il a pu incarner, dans la représentation de la divinité antique notamment, une réponse au besoin le plus profond de l'esprit. Il est maintenant « possédé du besoin de se satisfaire en lui-même, de se retirer chez lui, dans l'intimité de la conscience comme dans le véritable sanctuaire de la vérité⁴⁸⁹ ». Alors, comme il le dit, l'œuvre si belle soit-elle, n'incarne plus la divinité pour cet homme et « nous ne plions plus les genoux » devant elle, comme c'était le cas dans l'antiquité grecque. Et je ne peux m'empêcher de penser à un double mouvement. La statue grecque d'Élie Faure, n'est elle pas devenue objet d'art par la perte de sa puissance d'incarnation de la divinité ? N'est-ce pas du fait de la disparition du caractère d'abord sacré de ces objets qu'ils sont devenus ce que nous appelons de nos jours des objets d'art ? N'est-ce pas justement parce qu'il faut démontrer la supériorité de la raison libre qu'il faut aussi décréter *in fine* l'impuissance de l'art à accéder à l'absolu ? Ce constat me semble confirmé dans le fait que, pour l'auteur, cette impossibilité ne l'empêche pas de poursuivre une progression qualitative dans sa forme. La démonstration hégélienne me paraît donc être la description d'un cheminement de l'esprit qui s'éloignerait de l'art à mesure qu'il pourrait mieux accéder au beau, défini dans et par l'unité du fini et de l'infini. Il s'agit en fait d'un procès d'intériorisation de la recherche de l'absolu qui passe d'abord, au point de vue religieux, par la méditation. Mais il faut admettre avec lui qu'il subsiste alors un inachèvement dans le sens qu'il faut encore ce que j'appellerais l'intermédiaire d'une grâce pour accéder à la vérité du tout. Enfin, la troisième forme de l'esprit absolu : c'est la philosophie ou la raison libre. Elle permet de concevoir ce qui, autrement, relève du sentiment ou de la représentation sensible. C'est ce qui réunit l'art et la religion, l'objectivité de l'un et la subjectivité de l'autre sous l'égide de la pensée. « Il y a plus : on peut dire que c'est dans cette renaissance que l'esthétique comme science a trouvé son véritable berceau, et l'art la haute appréciation dont il est devenu l'objet. Ce principe, dans sa détermination la plus générale, consiste en ce que le beau dans l'art est reconnu comme un des moyens par lesquels cette opposition et cette contradiction entre l'esprit considéré dans son existence abstraite et absolue et la nature comme constituant le monde des sens et de la conscience, disparaît, et est ramenée à l'unité⁴⁹⁰ ». Puisque la question d'une forme matérielle du beau est dépassée, je ne peux m'empêcher de m'interroger sur la raison qui fait que le philosophe développe pourtant, à la suite de cette introduction que je qualifierais volontiers de conclusive, l'étude de son

⁴⁸⁸ Ibid., p.40.

⁴⁸⁹ Idem.

⁴⁹⁰ Ibid., p.31-32.

Esthétique au sens de la science de l'art. Elle m'apparaît alors plus comme une spéculation *a posteriori*, indispensable à l'établissement de la philosophie, que comme un outil spécifique à l'art. À mesure que se formule ce questionnement dans mon esprit, je perçois aussi qu'il peut paraître inutile. Pourtant, s'il est une chose que des artistes et d'autres créateurs nous ont appris de leur côté : c'est qu'une partie de leur œuvre ne leur appartient pas totalement. C'est bien évidemment par l'aval, qui suppose la réception et l'appropriation par le public, mais aussi par l'amont au sens où ils ne sont pas totalement maîtres de leur agir dont ils ne contrôlent jamais, et heureusement, toutes les dimensions. On comprend bien que son *Esthétique* a une place éminente mais elle se situe dans un ensemble théorique et démonstratif qui est plus vaste. C'est l'établissement de la philosophie moderne qui en est le projet et il y a bien un avant et un après Hegel ; personne n'en disconvient. La démonstration noue ce projet autour du sens de l'histoire et c'est à ce niveau que l'art trouve sa place dans l'édifice théorique d'une raison triomphante. Alors oui, Hegel sait fixer l'état d'une réflexion, déclarer certains deuils nécessaires pour passer à un autre monde. Il critique le passéisme qui s'empare d'une partie de ses contemporains mais il me semble être pourtant porteur lui-même d'une nostalgie qui est d'un tout autre ordre. Si le philosophe a besoin de l'art, l'homme également. Si l'art me paraît un outil théorique pour le premier, il est aussi un objet de contemplation, voire plus simplement de plaisir pour l'homme. L'art et même plus précisément les arts, maintenant définis, cantonnés sur leurs sommets, peuvent nous faire « la courte échelle ». Ils sont des objets sur lesquels peuvent se concentrer ce que je n'hésite pas à appeler des exercices spirituels et intellectuels mais ce serait aussi manquer à l'évocation de leur pleine puissance qui emporte la sensibilité de Hegel. Pour y accéder, le philosophe nous propose trois accès — et aurait-il été possible que ce ne soit pas ternaire ? — encore que j'avancerais l'idée qu'une partie de cette dialectique-là lui échappe légitimement. J'inverserais donc le sens de la réflexion pour parler d'abord de la synthèse qui est le grand œuvre philosophique dans lequel s'inscrit l'interaction des deux autres. Mais s'il devait s'agir d'une unification résolutoire, elle ne me paraît pas réglée car les deux parties, ou les deux propositions, demeurent dans leur puissance propre. La première relève d'une précision essentielle des caractéristiques du beau et de l'art ainsi que des modalités de leur constitution historique en tant qu'art⁴⁹¹. Pourtant, et cela semblera sûrement contradictoire, cet apport majeur ne me paraît toujours pas permettre de discriminer objectivement, ou définitivement, ou rationnellement, dans la confrontation immédiate à l'objet contemporain, s'il est ou non objet d'art, sauf à dire qu'il ne peut plus y avoir d'objet d'art contemporain. La seconde s'appuie sur une lecture historique et articulée de la division des formes artistiques et de leur évolution jusqu'à leur terme. Alors le philosophe se fait

⁴⁹¹ Et j'ai bien conscience ici d'associer les deux premières parties de la démonstration dialectique qui construira ensuite le plan de son ouvrage. Je me fonde pourtant sur sa proposition de fusion des méthodes « rationnelle et *a priori* » préconisée par Platon d'une part et « empirique et historique » propre à Aristote, toutes deux insuffisantes pour épuiser leur objet. Ibid. p.21.

historien des arts avec une curiosité impressionnante, avec ce qui paraît être une envie insatiable mais aussi des jugements et des critiques qui n'engagent que l'homme. C'est en quelque sorte un conflit qui ne me paraît pas résolu par la proposition d'une projection esthétique qui reviendrait à la production idéale du beau. Une relation sensible demeure, même si elle s'exprime sous la forme d'un manque ou d'une nostalgie : c'est la part d'un mystère qui requiert la décision de chacun, même si c'est bien à tous et d'absolu que devrait parler l'art. On pourrait, comme une résistance que l'on souhaiterait féconde, envisager l'idée qu'un peu de nuance est nécessaire dans notre lecture d'une œuvre aussi articulée que celle de Hegel. D'ailleurs, il me semble que l'on peut identifier des moments où son jugement paraît plein de parti pris et où les explications qu'il nous fournit, pour respecter la figure circulaire de son système, peuvent sembler tourner en rond. C'est notamment le cas pour sa critique de la comédie qui est définitive mais exonère pourtant la comédie grecque au sens où elle était pour lui véritablement poétique. « Pour ce qui est de la *comédie moderne*, elle offre une différence que j'ai déjà indiquée en parlant de l'ancienne comédie attique. Ou les sottises et les travers des personnages ne sont plaisants que pour les autres, ou ils le sont en même temps pour les personnages eux-mêmes ; en un mot, les figures comiques le sont seulement pour les spectateurs, ou à leurs propres yeux. *Aristophane*, le vrai comique, avait fait de ce dernier caractère seulement la base de ses représentations. Cependant plus tard, déjà dans la comédie grecque, mais surtout chez *Plaute* et *Térence*, se développe la tendance opposée. Dans la comédie moderne, celle-ci domine si généralement qu'une foule de productions comiques tombent ainsi dans la simple plaisanterie prosaïque, et même prennent un ton âcre et repoussant⁴⁹² ». Nul doute qu'il vient quelques exemples à notre esprit et nous convenons qu'il s'agit alors plus de divertissement que d'art. Seules les « comédies » de Shakespeare et Goethe échappent à ce jugement négatif où je dois bien admettre qu'il emploie de manière péjorative l'adjectif prosaïque : cela veut-il dire que ma tentative de nuancer la force de ce mot était vaine ? Le Littré, donne une citation⁴⁹³ comme exemple d'un des premiers emplois péjoratifs de l'adjectif prosaïque en français : elle est sous la plume, évidemment contemporaine, de la très germanophile Germaine de Staël. « Tout est commun, tout est prosaïque dans l'extérieur de la plupart de nos villes européennes, et Rome, plus souvent qu'aucune autre, présente le triste aspect de la misère et de la dégradation ; mais tout à coup une colonne brisée, un bas-relief à demi détruit, des pierres liées à la façon indestructible des architectes anciens, vous rappellent qu'il y a dans l'homme une puissance éternelle, une étincelle divine, et qu'il ne faut pas se laisser de l'exciter en soi-même et de la ranimer dans les autres ». Cela veut-il dire que cela contredit mon propos antérieur ? Sûrement en partie mais, outre que je ne crois pas avoir trahi la pensée de l'auteur en mettant en évidence son possible double sens, je crois que cette

⁴⁹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, vol.5, trad. Charles Bénard, Paris, Hachette, 1860, p.216.

⁴⁹³ Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, vol.4, Londres, Peltier, 1807, p.186.

phrase nous offre une issue — élégiaque — pour son balancement — dialectique. Et puis, il faut aussi revenir au texte pour savoir à quels exemples correspond cette critique de la comédie : ils sont détaillés et le sort du *Tartuffe* ou de *l'Avare* de Molière est scellé. On peut convenir que le théâtre de Molière, notamment à cause de sa langue même, se prête plus mal à l'adaptation que celui de Shakespeare mais cela signifie-t-il que les caractères et les situations qu'il met en scène sont moins « universels » que ceux de l'anglais ? Il ne me semble pas, mais c'est peut-être un préjugé de Français. Je note dans cette appréciation négative la trace d'un point de vue critique, courant à l'époque, pour les lettres françaises. Il était d'ailleurs présenté par Germaine de Staël, ainsi que nous l'avons vu plus haut, comme un des fondements libérateurs des lettres allemandes, même s'il n'entamait pas non plus et contradictoirement la fascination réciproque des deux cultures. De plus, il n'est pas inutile de noter que Hegel est plus lecteur ou contemplateur que spectateur et que ce que nous appelons maintenant les arts de la scène ne trouvent pas toute la place qu'ils mériteraient dans son étude. Mais comme, à l'époque philosophique et pour suivre sa propre démonstration, la société moderne n'a plus besoin de héros, la figure du philosophe Hegel peut ne pas être héroïque ou sans faille. Et je ne résiste pas à me rappeler que si Monsieur Jourdain, *Le bourgeois gentilhomme* de Molière, découvrait que « tout ce qui n'est point prose est vers ; et tout ce qui n'est pas vers est prose », il en devait l'enseignement à un bien caricatural professeur de philosophie ! On doit bien convenir que c'est une lecture restreinte de la poésie, de la métaphysique et des sciences, que la satire⁴⁹⁴ de cette scène⁴⁹⁵ et je m'amuse à penser qu'il a peut-être fallu un siècle et demi pour qu'elles soient vengées par la plume féroce de Hegel. Il n'empêche, l'intention ne devait assurément pas être aussi « comique ».

3.1.4 L'Esthétique comme autant d'outils théoriques qui viendront entretenir la *doxa*

Les caractéristiques de l'œuvre d'art sont alors fixées et nous les utilisons encore. Elles ont même été en quelque sorte naturalisées comme des évidences qui servent, par le biais de la *doxa*, tout aussi bien à nous entendre qu'à ne pas nous comprendre. Pour Hegel, ce qui fait le caractère essentiel de l'œuvre d'art, « c'est d'être une création de l'esprit⁴⁹⁶ ». Il lui permet de rendre compte de ce qui est proprement significatif dans le réel et c'est en cela qu'il exprime l'idéal. Mais l'esprit dont il parle n'est pas que le cerveau ou l'imagination banale de l'homme, c'est l'essence de l'être qui s'est pleinement trouvé en retrouvant l'idée absolue. Ce faisant, il cristallise aussi la distinction qu'il a historiquement démontrée entre l'art et l'artisanat. Émerge alors ce que je nommerais volontiers un

⁴⁹⁴ Encore que la critique des dérives de ces démarches ou de ceux qui en font superficiellement « profession », de même que ce que l'on pourrait appeler les « attitudes cultivées », outre qu'elle me paraît faire de Molière un véritable moraliste, préfigure par exemple la dénonciation bourdieusienne de la distinction.

⁴⁹⁵ Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, acte II, scène 5.

⁴⁹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, vol.1, op. cit., p.25.

balancement qui nous fait ressentir la proximité qu'il y a dans cette définition avec nos contemporaines et juridiques œuvres de l'esprit mais aussi la distance produite par le fait qu'elles ne sont peut-être pas porteuses de l'idéal d'une création significative qui en ferait des œuvres d'art. Il résout ensuite un débat de l'époque quant à la comparaison des créations de la nature et de l'art en se prononçant sans détour pour la supériorité de l'art. « En outre, sous le rapport de l'existence extérieure, l'esprit sait donner à ce qu'il tire de lui-même, à ses propres créations, une perpétuité, une durée que n'ont pas les êtres périssables de la nature⁴⁹⁷ ». C'est donc là que nous arrive par surcroît l'idée du caractère intemporel de l'œuvre d'art vrai. Il décrit ensuite ce qui doit orienter la relation à l'objet d'art et il est alors radical dans sa critique de nombreuses tentatives le précédant. Elle ne saurait relever de la sensibilité subjective et individuelle, non parce qu'elle est par principe erronée mais parce qu'elle s'articule sur des distinctions arbitraires. On pourrait dire qu'elles dépendent d'intérêts — le droit, la morale, le sublime, le religieux — qui prennent en compte l'une ou l'autre des dimensions, des « états » de l'œuvre mais aucunement son entité et donc son idée propre. Elle ne saurait non plus être gouvernée par le goût « considéré comme sens du beau, [qui n'a] produit également rien que de vague, d'indéterminé et de superficiel⁴⁹⁸ ». Ce qui est implicite, c'est la récusation des conformismes qui déterminent les modes et les valorisations circonstanciels et celle de l'idée d'une formation au goût permettant d'accéder aux canons du beau et *vice versa*. Mais on peut se demander s'il ne contribue pas ainsi à naturaliser l'idée d'un « don » esthétique à la base des recherches et des dénonciations associées de Pierre Bourdieu. Pourtant, penser que Hegel serait un acteur essentiel de cette « violence symbolique » serait oublier qu'il plaide avant tout pour une relation véritable à l'œuvre. Elle ne peut relever seulement de la perception sensible ni de l'abstraction rationnelle. La première, isolée, consomme l'objet d'art comme une utilité et la seconde l'étudie seulement comme l'apparence de la vérité, une tentative d'exprimer l'idéal. Cette relation authentique, qui permet de reconnaître l'art lui-même, suppose la conjonction d'une sensibilité gratuite de et dans l'expression totale et immédiate de l'idéal dans la forme matérielle : cette jouissance est donc pure contemplation.

Questionnant le but de l'art, il se rapporte à la forme et sa perfection. Le comparant à une « langue harmonieuse » et un « miroir vivant », il dénonce à la fois le seul souci de perfection technique et l'indifférence sur le fond. C'est alors qu'il me paraît être le premier à exprimer la formule de « l'art pour l'art » qui constituera l'horizon d'une quête pour les artistes, dont il anticipe avec clairvoyance ce que j'appellerais certains errements. « Indifférent sur le fond, l'artiste ne s'attache qu'à le bien rendre ; il se soucie peu de la vérité en soi. Sceptique ou enthousiaste sans choix, il nous fait partager le délire des bacchantes ou l'indifférence du sophiste. Tel est le système qui prend pour devise

⁴⁹⁷ Idem.

⁴⁹⁸ Ibid. p.26.

la maxime : l'art pour l'art, c'est-à-dire l'expression pour elle-même. On connaît ses conséquences et la tendance fatale qu'il a de tout temps imprimée aux arts⁴⁹⁹ ». Ce but est donc partiellement extérieur à l'œuvre qui pourtant ne saurait relever d'une quelconque servilité. Même si l'art fut un « puissant instrument de civilisation⁵⁰⁰ », autrement dit d'éducation, et fut longtemps considéré comme un auxiliaire de la religion, cela peut amputer sa liberté et sa force expressive propre. « Si donc on doit maintenir l'accord de la morale et de l'art et l'harmonie de leurs lois, on doit aussi reconnaître leur différence et leur indépendance⁵⁰¹ ». Dans cette quête de la vérité, il doit également être différencié de la science, car ce n'est pas la réflexion qui permet à l'art d'accéder à la fusion de la loi et du phénomène, de l'essence et de la forme. « Le problème de l'art est donc distinct du problème moral. Le bien, c'est l'accord cherché ; le beau, c'est l'harmonie réalisée⁵⁰² ». Toute autre destination que cette harmonie ne saurait en être que la conséquence. Cette déclaration se présente comme une synthèse du parcours antérieur de la réflexion philosophique autour de l'art qui y associait, voire rendait l'art dépendant d'un questionnement sur l'être et sa liberté. Hegel propose alors une conclusion du débat sous la formule suivante : « L'idée du beau et de l'art, on l'a vu, réside dans l'union et l'harmonie de deux termes qui apparaissent à la pensée comme séparés et opposés : l'idéal et le réel, l'idée et la forme⁵⁰³ ». Elle est conclusive au sens où elle me paraît séparer les questions de l'art et de l'être en mettant d'ailleurs précisément en garde contre les dérives d'une constitution artistique de l'être telle qu'elle pourrait être postulée par certains romantiques. Une telle fusion amène selon l'auteur à une vanité totale, une « ironie⁵⁰⁴ » : néant de création totale qui me fait penser au concept contemporain « d'artisanat de la vie ». Il y a bien ici la critique d'une jouissance intime qui « engendre une sorte de beauté malade dans sa félicité⁵⁰⁵ », empêchant l'agir et je ne peux alors m'empêcher d'y lire une dimension sociale. Il plaide corrélativement pour une nécessaire concrétude de la forme correspondant à une « idée concrète au sens » et qui porte en elle ce que j'appellerais cette explicitation. C'est à l'aune de cette conformité, dans l'acception propre du terme, cette adéquation formelle et cette « unité », que peut s'estimer le degré de perfection de l'œuvre d'art. Vient alors une explication de la limitation de la pensée kantienne qui nous fait considérer que le problème était en quelque sorte mal posé. Elle récuse d'une certaine manière les paradoxes de la finalité sans fin et de l'universalité sans concept. Car le théorique et le pratique se conjuguent dans la double liberté de l'objet d'art, qui s'expose sans autre but que l'idée qui le commande au sens le plus fort, et de l'individu qui le

⁴⁹⁹ Ibid. p.29.

⁵⁰⁰ Idem.

⁵⁰¹ Ibid., p.30.

⁵⁰² Ibid., p.31.

⁵⁰³ Idem.

⁵⁰⁴ Ibid., p.34.

⁵⁰⁵ Ibid., p.35.

considère sans autre souci, obligation d'usage, de moyen ou d'injonction. « Le beau se définit donc comme la *manifestation sensible de l'idée* (*das sinnliche Scheinen der Idee*). [...] Voilà pourquoi, au point de vue de la raison logique ou de l'abstraction, le beau ne peut se comprendre. La raison logique (*Verstand*) ne saisit jamais qu'un des côtés du beau ; elle reste dans le fini, l'exclusif et le faux. Le beau, au contraire, est en lui-même infini et libre⁵⁰⁶ ». Comme souvent, le philosophe avait anticipé sa démonstration en exprimant sa sentence : « Le beau doit donc être conçu comme idée et en même temps comme l'idée sous une forme particulière, comme l'idéal⁵⁰⁷ », voilà qui sonne comme une équation. Elle est l'aboutissement d'un raisonnement, dépend totalement d'un système philosophique complexe et se prêtera pourtant, séparée de ces contextes, à toutes les exploitations doxiques que nous connaissons depuis qu'elle a été formulée.

Il me semble que l'on n'achève pas un parcours hégélien et le lecteur, s'il s'interroge sur ce terme, se questionne également sur sa propre capacité à y accéder. C'est bien évidemment une question d'« entendement » qui peut être mis à rude épreuve par une œuvre aussi vaste. Mais prendre seulement conscience de sa dimension est indispensable pour mieux situer des formules trop souvent isolées par la postérité. Il ne me semblait pas nécessaire, puisque je l'ai traitée par ailleurs, de rappeler en détail la place éminente que son analyse historique tient dans la lecture du parcours émancipatoire qui conduit à la construction du concept moderne de l'art. Il me paraissait plus intéressant, à ce niveau, d'essayer de mettre en évidence les raisons pour lesquelles on peut parler, depuis Hegel, d'une esthétique au sens de la science ou de la philosophie de l'art. Il nous confirme rationnellement la possibilité d'une production supérieure et essentielle de l'agir de l'homme dont la beauté concrétisée est l'expression synthétique d'une absolue vérité. Mais c'est comme si, à mesure que se construisait puis s'imposait le concept de l'art, sa réalité s'évanouissait ou que, toujours, demeurait la nostalgie d'un âge d'or : synthèse primordiale et première, insurpassable en dernière instance, dans la Grèce, du mythe dans le symbole, du collectif dans le particulier. La suite du parcours, légitimée par le sens de l'histoire, me paraît le deuil progressif d'une perte d'intensité qui trouve sa consécration dans l'idée d'une fin de l'art. Contrairement à Élie Faure, Hegel ne nous parle pas de renaissance possible mais il incite au contraire à trouver les formes expressives correspondant à une privatisation totale de la sensibilité. Elle n'est plus alors expression ou constitution d'un espace commun et c'est peut-être en cela qu'il nous faut faire, intimement, le deuil de l'évidence de l'art. La formule de la mort de l'art et la question qu'elle pose est entrée dans la *doxa* de l'art en même temps que celles qui explicitent sa vie dans son concept. Alors on pourrait répondre, comme le proposait Cocteau : « Puisque ces mystères nous

⁵⁰⁶ Ibid., p.43.

⁵⁰⁷ Ibid., p.42.

dépassent, feignons d'en être l'organisateur⁵⁰⁸ ». Ce serait une manière de dépasser un insondable dilemme qui, une fois de plus, embrasse l'art dans un plus vaste questionnement que l'homme ne voudrait peut-être pas résoudre. Mais on pourrait aussi se rappeler des propos de Hegel lui-même et penser que cette angoisse, ultime, est le propre de notre conscience, son moteur agissant. « La conscience a précisément éprouvé l'angoisse non au sujet de telle ou telle chose, non durant tel ou tel instant, mais elle a éprouvé l'angoisse au sujet de l'intégralité de son essence, car elle a ressenti la peur de la mort, le maître absolu. Dans cette angoisse, elle a été dissoute intimement, a tremblé dans les profondeurs de soi-même, et tout ce qui était fixe a vacillé en elle. Mais un tel mouvement, pur et universel, une telle fluidification absolue de toute subsistance, c'est là l'essence simple de la conscience de soi, l'absolue négativité... qui est donc *en* cette conscience même⁵⁰⁹ ».

3.2 Nietzsche après Hegel, un au-delà pour l'art ?

3.2.1 Préventions

Il serait temps enfin de renoncer à la vieille croyance au retranchement, à l'éloignement des philosophes s'endormant au milieu du calme plat de leurs contemplations. Toute philosophie, si éloignée qu'elle puisse paraître de la commune condition, possède une signification temporelle et humaine. Humain, trop humain, que ces paroles soient le mot d'ordre du commentaire des philosophes⁵¹⁰.

Dans *Les chiens de garde*, Paul Nizan reprend comme le feront de nombreux autres penseurs avec lui et après lui le titre d'un ouvrage de Nietzsche. *Humain, trop humain* sonne : c'est une formule pamphlétaire. Trois mots et tout semble dit, c'est un des talents exceptionnels de Nietzsche et c'est aussi une des raisons de son succès. Dans un monde contemporain où le pamphlet est devenu une forme de ce que l'on appelle les supports de la promotion, il va sans dire que le succès est tout autre que celui qu'espérait son créateur. Nous nous approprions ces sentences et elles vont souvent rejoindre le brouhaha de la *doxa* qui construit le vernis d'une connivence bourgeoise, la superficialité de bon aloi d'une conversation cultivée et la reconnaissance des pairs. Il en va bien sûr tout autrement du propos de Nizan qui y trouve le moyen de résumer l'intensité de sa critique de la philosophie de son époque. Précisant d'abord que la majorité de sa production relève de son histoire, il démontre ensuite une logique qui, pour le bien supposé de la discipline, contredit l'histoire pour deux raisons majeures : exprimer le parcours comme un *continuum* et isoler du monde ses questionnements fondateurs. Le

⁵⁰⁸ Jean Cocteau, *Les mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard Folio, 1995, p.87. *Les mariés de la Tour Eiffel* est une pièce théâtrale et musicale de 1921. Textes poétiques de Jean Cocteau et musiques du « groupe de cinq » (Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Maurice Poulenc et Germaine Taillefer).

⁵⁰⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, vol.1, op. cit. p.164.

⁵¹⁰ Paul Nizan, *Les Chiens de garde*, Paris, Rieder, 1932, p. 34.

projet implicite de la démonstration de Nizan est de revendiquer toute leur place pour des travaux, comme ceux de Marx, intellectuellement dévalués pour avoir commis le péché de ne pas assez s'abstraire des enjeux de leur temps. Elle exprime aussi le fait que, même s'en défendant, les auteurs ne sont pas détachés des contingences de leur époque et de leur vie, bien au contraire peut-être. Il y a pourtant des limites à l'exploitation privilégiée de cette perspective. Que nous importe au fond que Michel Onfray⁵¹¹ nous fasse l'inventaire de la radinerie et de la malignité de l'homme Schopenhauer pour comprendre la dimension contemplative et consolatrice de l'esthétique du philosophe ? On s'abaisse parfois à trop combattre le surplomb ; d'ailleurs Hegel, et Goethe avant lui, ne nous avaient-ils pas dit qu'il n'y a pas de grands hommes pour leurs valets de chambre ? Non, c'est une tout autre discrimination qui permettrait de vraiment mettre en situation ces pensées. Elles résonnent aussi bien des clameurs que des bruissements de leurs milieux et de leurs temps mais aussi de ceux de leur réception qui sauraient parfois nous interdire la fréquentation d'une pensée au motif qu'elle a pu servir de noirs desseins. De plus, l'interrogation portée par ce travail, même si elle concerne le présent, repose pour une large part sur une approche socio-historique. Si tant est que cela soit possible, il faut reconnaître les limites de notre propre subjectivité, de notre situation, de notre projet, pour espérer faire un honnête travail de commentateur *ex post*. Rien ne sert d'ailleurs de trop les rechercher nous-mêmes, elles nous échappent toujours en partie et d'autres se chargeront bien de les identifier si nécessaire. Cela m'amène pourtant à questionner la légitimité d'une proposition de restitution, non pas seulement d'une œuvre mais d'un parcours dessiné par l'accumulation de multiples œuvres, elles-mêmes multiples. « A côté de l'intérêt de l'historien de la lecture pour la relation « réelle » entre contexte et interprétation, se pose ainsi la question de la nécessité ou de l'utilité pour l'interprète des œuvres d'une objectivation des lectures. Engagé, s'il se fait historien de sa discipline, dans une autoréflexion sur les conditions de sa pratique, l'interprète est en effet amené lui aussi à prendre position sur le lien systématique qu'il est en droit d'établir entre histoire et critique des interprétations et sa propre interprétation. [...] En décidant de ce qui peut faire sens, et donc relève de sa science, l'interprète définit, implicitement ou explicitement, son propre rapport à l'histoire, et, par là, quelle relation historique le rattache à son objet, et donc à l'histoire des interprétations⁵¹² ». Oui, il s'agit bien de se mouiller, au sens trivial du français contemporain, pour tenter de suivre le cours de la pensée esthétique allemande du XIX^e siècle. C'est un flot, il est unique puisqu'il semblerait que l'on puisse identifier sa source mais ses nombreux affluents portent souvent la mémoire de temps anciens, et ses

⁵¹¹ Michel Onfray, « Bouddha, le chien et la flûte », *Magazine Littéraire*, n°328, janvier 1995.

⁵¹² Pierre Judet de la Combe, « Sur la relation entre interprétation et histoire des interprétations », *Revue Germanique Internationale*, n°8, Paris, PUF, 1997, p.9-10.

étapes capricieuses alternent les vagues amples et sereines avec le tumulte des rapides et des chutes⁵¹³. Et oui aussi, c'est bien un travail d'interprétation que l'on fait alors. On y est traducteur en essayant d'isoler la substance d'une pensée mise en mots d'un autre temps et d'une autre langue et on risque bien évidemment de coudoyer la trahison comme le dit l'adage. Mais traduire, n'est-ce pas aussi, en français au moins, un peu transmettre et faire passer ? Et puis interpréter suppose également de se reconnaître interprète et il serait bien aveugle à quelqu'un qui s'interroge sur l'art de ne pas avouer qu'une part de création lui revient dans sa manière de rendre compte de l'œuvre commentée.

3.2.2 La forme : lien parce que rupture, unité parce que déchirure

Avec ses images frappantes et l'extrémisme réfléchi de ses mots, Nietzsche nous dit que le passé — tout ce qu'il a construit de l'édifice de la morale, de la culture et donc de l'art — est ce « bien » qu'il méprise et qu'il faut qu'arrive la blessure de la charrue du « mal » pour que la terre s'ensemence du nouveau. La vie est un « éternel retour » et, une fois de plus à l'instar d'un de ces titres, un chemin *Au-delà de bien et mal*. Il est maintenant banal de parler du « renversement des valeurs nietzschéen ». La formule, éculée, me paraît trop simpliste pour rendre vraiment compte non d'une pensée paradoxale mais du paradoxe de cette pensée qui est aussi continuité parce qu'elle est rupture. C'est l'image de sa forme qui me vient en premier et la faire succéder à celle de Hegel accentue leur contraste. Il serait bien sûr trop rapide de généraliser ce propos puisque l'auteur nous laisse aussi des ouvrages de facture plus linéaire mais l'œuvre, avec ses inachevés, ses notes, ses accumulations d'aphorismes, exprime une profusion aussi éclatante qu'éclatée. Alors qu'il ne semble pas y avoir un espace de libre pour le commentaire, et plus encore à la critique, dans l'édifice construit par Hegel, c'est une toute autre virtuosité qui s'affirme dans ce que j'appellerais les permanents points de suspension de Nietzsche. Mais cette opposition est déjà réductrice car si l'écriture de Hegel s'inscrit stylistiquement et philosophiquement dans une filiation, ce n'est pas moins le cas de celle de Nietzsche. Si c'est aux « systèmes » de Platon et d'Aristote que réfère l'œuvre du premier, c'est dans l'héritage des « fragments » des présocratiques que se situe celle du second. La généalogie de ces genres comparés, opposés, est donc ancienne mais elle est aussi contemporaine des auteurs. S'il n'est pas nécessaire de la préciser pour Hegel, il est intéressant de noter toute la proximité de la manière de Nietzsche avec la recherche des premiers romantiques de l'*Athenäum* : ceux du cercle d'Iéna et Schlegel⁵¹⁴ qui fut le plus influent. Par la poïétique, ils recherchent une abolition des genres libérant

⁵¹³ Et pour filer la métaphore potamologique (puisque le mot est joli, pourquoi s'en priver ?), on pourrait d'ailleurs penser que la configuration actuelle de l'embouchure du fleuve esthétique ressemble plus à un delta qu'à un estuaire...

⁵¹⁴ C'est lui qui a le plus contribué à la rédaction de leur manifeste, exprimé dans les six numéros de cette revue parue entre 1798 et 1800.

l'absolu de son lien conceptuel à la philosophie. C'est une poésie « progressive et universelle⁵¹⁵ », un absolu littéraire dont le roman et le fragment sont les deux voies privilégiées. Pour les romantiques d'Iéna, la voix pour retrouver le monde perdu qui est la source de leur nostalgie et qui porte l'espoir d'un nouvel âge d'or passe par l'ironie dont on pourrait dire qu'elle devient une méthode. C'est d'ailleurs sur cette ironie, qui sera aussi un thème de la réflexion et de la forme nietzschéennes, que s'articulera la critique de Hegel. Il y verra la dissolution du sujet dans son auto-réflexivité mais on peut également la considérer comme une « conscience réflexive de l'inachèvement de l'oeuvre, mais aussi et surtout relance infinie de la dynamique propre à l'œuvrer⁵¹⁶ ». En ce sens, la fragmentation est une forme exprimant une posture face à l'Absolu. Il me paraît intéressant d'envisager, pour Nietzsche comme pour les romantiques, une dimension dialectique dans le rapport qu'elle entretient avec le système, comme la démonstration d'une synthèse — encore nécessaire — qui dépasserait la finitude des œuvres, si totales soient-elles. « Le fragmentaire ne précède pas le tout, mais se dit en *dehors* du tout et après lui. Quand Nietzsche affirme : “*Rien n'existe en dehors du tout*”, même s'il entend nous alléger de notre particularité coupable et aussi récuser le jugement, la mesure, la négation (“*car on ne peut pas juger le Tout, ni le mesurer, ni le comparer, ni surtout le nier*”), il reste qu'il affirme ainsi, comme seule valable, la question du tout et restaure l'idée de totalité. La dialectique, le système, la pensée comme pensée d'ensemble retrouvent leurs droits, fondant la philosophie comme discours achevé. Mais quand il dit : “*Il me semble important qu'on se débarrasse du Tout, de l'Unité, ... il faut émettre l'univers, perdre le respect du Tout*”, alors il entre dans l'espace du fragmentaire...⁵¹⁷ » Pour la génération de l'*Athenäum*, ainsi que le dit Blanchot, dans sa nostalgie l'oeuvre devient « absence de l'oeuvre⁵¹⁸ ». Il en va autrement de l'écriture fragmentaire et de l'intention nietzschéennes qui revendiquent leur radicalité novatrice. Le déni du passé y est toujours, paradoxalement, l'expression de sa conscience exacerbée. Blanchot parle alors d'une « philosophie de l'ambiguïté [et de ce que] la parole de fragment porte en elle comme la provocation du langage, celui qui parle encore lorsque tout a été dit⁵¹⁹ ». Certains évoquent le caractère contradictoire des écrits de Nietzsche qui paraît avoir sur toute chose deux opinions comme le dit Karl Jaspers⁵²⁰. Mais comme il le précise aussi, ce serait une lecture superficielle car pour Nietzsche « il n'y a point de contraires, excepté dans l'exagération

⁵¹⁵ Fragment 116 de l'*Athenäum*, cité par Laurent Van Eynde *Introduction au romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*, Bruxelles, Ousia, 1997, p.133. Voir aussi son compte rendu par Alain Beaulieu dans *Philosophiques* 26/1 Printemps, 1999, p.99-100.

⁵¹⁶ Laurent Van Eynde, *Introduction au romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*, op. cit., p.172.

⁵¹⁷ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, NRF Gallimard, 1986, p.229.

⁵¹⁸ Voir aussi Constantin Zaharia, *La parole mélancolique : Une archéologie du discours fragmentaire*, Bucarest, Édition numérique Université de Bucarest, 2003. URL : <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/melancolie/cuprins.htm>.

⁵¹⁹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p.232.

⁵²⁰ Karl Jaspers, *Nietzsche, introduction à sa philosophie*, trad. Jean Wahl, Paris, Gallimard, 1950, p.18.

habituelle de la conception populaire ou métaphysique⁵²¹ ». On pourrait dire que l'auto-contradiction est pour lui un principe, voire une méthode, pour accéder à une nouvelle unité : « Zarathoustra contredit à chacune de ses paroles, cet esprit le plus affirmatif qu'il y ait ; en lui toutes les contradictions sont liées pour une unité nouvelle⁵²² ». C'est même une posture qu'il revendique et qui devient avec lui un archétype de l'époque qui commence où le penseur comme le créateur se définissent en contradiction avec leur temps et en avance sur celui qui vient. « Il me semble de plus en plus que le philosophe, qui est nécessairement un homme du lendemain et du surlendemain, s'est de tout temps trouvé et devait se trouver en contradiction avec le présent : son ennemi a toujours été l'idéal du jour. Jusqu'ici tous ces extraordinaires pionniers de l'humanité qu'on appelle philosophes et qui eux-mêmes ont rarement eu le sentiment d'être des amis de la sagesse, mais plutôt de désagréables fous et de dangereuses énigmes, se sont assignés pour tâche, une tâche dure, involontaire, inéluctable, mais grandiose, d'être la mauvaise conscience de leur époque⁵²³ ». À côté de celle d'anticipation anticonformiste, l'idée d'ensemencement est présente à différents niveaux. Une fois encore, elle le relie aux romantiques de l'*Athenäum* pour lesquels la fragmentation est organique au sens d'une décomposition qui deviendra humus. « Le modèle — mais qui peut-être n'arrive pas au statut de modèle véritable, d'archétype — demeure encore ici l'Antiquité en fragments, le paysage de ruines⁵²⁴ ». Et c'est encore une fois la même pensée qui anime Nietzsche. « Toute croissance abondante amène effectivement avec elle un formidable *émiettement* et un *dépérissement* : la souffrance, les symptômes de dégénérescence *appartiennent* aux époques qui font un énorme pas en avant ; tout mouvement de l'humanité, fécond et puissant, a créé *en même temps* un mouvement nihiliste. Dans certaines circonstances, ce serait l'indice d'une croissance incisive et de première importance, l'indice du passage dans de nouvelles conditions d'existence, si l'on voyait s'épanouir dans le monde les formes *extrêmes* du pessimisme, le *nihilisme* véritable. *C'est ce que j'ai compris*⁵²⁵ ». *Ainsi parlait Zarathoustra* : ces propos sont ceux d'un prophète mais l'annonce qu'il porte pour les horizons de la création à venir, réside bien dans le fait que c'est un homme qui parle avec toute l'impudeur de sa subjectivité dépassée, transcendée, ainsi qu'il le dit lui-même. Alors je crois que l'on peut parler de la dimension diariste de son œuvre. Elle se présente à mes yeux le plus

⁵²¹ Friedrich Nietzsche, « Humain, trop Humain », trad. Anne-Marie Desrousseaux et Henri Albert, in *Œuvres*, t.1, Paris, Robert Laffont, 1993, p.441.

⁵²² Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo », trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, in *Œuvres*, t.2, Paris, Robert Laffont, 1993, p.1176.

⁵²³ Friedrich Nietzsche, « Par delà Bien et Mal », trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, in *Œuvres*, t.2, op. cit., p.660.

⁵²⁴ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil Coll. « Poétique », 1978, p.71.

⁵²⁵ Friedrich Nietzsche, « Pour une critique de la modernité » §71, *La Volonté de puissance : Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, vol.41, 1902, p.353.

souvent comme le journal d'un individu qui parle comme à lui-même ou qui s'interroge et confie son tourment et ses réflexions : *Ecce Homo* ! Il me semble qu'il y a aussi dans cette forme, l'intention de capter le moment comme essaieront de le faire les impressionnistes à leur manière. Cela me paraît donc la contradiction même de la posture de Hegel qui veut faire œuvre en visant, tout de suite en tous points, la durée et qui, bien qu'il ne se dissimule pas, ne personnalise pas son propos. L'homme Nietzsche est totalement présent dans ses écrits, il est même au premier plan et confirme ainsi doublement l'augure de Hegel car sa réflexion esthétique se veut œuvre elle-même. Germaine de Staël nous l'avait dit, bien des auteurs allemands à son époque présentaient déjà deux niveaux de discours, philosophique et littéraire. Cette dualité n'est donc pas nouvelle mais Nietzsche la transforme en fusionnant les formes. C'est bien à un artiste-philosophe ou à un philosophe-artiste que l'on est confronté dans une expression singulière qui se veut visionnaire. La place de l'esthétique a changé et elle est devenue vecteur, au moins indirect, de création. C'est aussi toute la figure archétypique de l'artiste moderne qui se construit dans l'exacerbation et la confusion radicales : donc premières, idéales : donc totales et absolues, de son être et de son agir. On dirait que se développe une obligation à l'égotisme ou au narcissisme pour parvenir à l'achèvement de la démarche mais aussi comme un destin supérieur dont l'artiste — et/ou le philosophe — n'a de choix que de le faire sien. Parmi de multiples exemples je m'arrête sur l'avant-propos de la deuxième édition du *Gai Savoir* car il me paraît intéressant de tenter de rendre compte du souffle porté par ces différentes dimensions. « [...] Avec quelle malice nous écoutons maintenant le grand tintamarre de foire par lequel l'"homme instruit" des grandes villes se laisse imposer des jouissances spirituelles, par l'art, le livre et la musique, aidés de boissons spiritueuses ! [...] s'il faut un art à nous autres convalescents, ce sera un art bien différent — un art malicieux, léger fluide, divinement artificiel, un art qui jaillit comme une flamme claire dans un ciel sans nuages ! Avant tout : un art pour les artistes, pour les artistes uniquement. [...] Ruta près Gênes, automne 1886⁵²⁶ ».

3.2.3 La solitude : contrainte et volontaire

Un autre texte, rédigé avant que l'ombre ne le prenne, précise l'obligation et la condition d'une telle subjectivité devenue depuis composante majeure du caractère de l'artiste. *Ecce Homo* : c'est son titre et il sonne une dernière fois comme une maxime ou une sentence. Il réfère à ce moment⁵²⁷ précédant le martyre ou le sacrifice, où Pilate présente Jésus, couronné d'épines et vêtu de pourpre, à la foule : voici l'homme dit-il. La formule est brève mais elle est porteuse de multiples projections implicites. Cet homme est celui dont les juifs avaient voulu faire leur roi et que Rome leur livre

⁵²⁶ Friedrich Nietzsche, « Le Gai Savoir », Avant-propos de la deuxième édition, [1886], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, in *Œuvres*, t.2, op.cit., p.31-32.

⁵²⁷ Évangile, Jean, XX, 5.

maintenant. Il va souffrir pour accomplir son destin, il est unique et aussi universel : c'est l'homme et le sous-titre de l'ouvrage explicite l'intention de Nietzsche : *Comment on devient ce que l'on est*. L'onction, au sens grec du terme, et donc l'élection, provoquent, supposent même l'isolement : l'homme c'est l'artiste et ils sont uniques mais seuls aussi. Et se posant la question : « pourquoi suis-je si sage ?⁵²⁸ », il répond « pour moi seul peut-être une *Transmutation des valeurs* a été possible ». Seul, il l'est au bout de ce qu'il décrit souvent comme une ascension mais seul, il l'a faite également et c'est isolé dans sa démente qu'il passera les onze dernières années de sa vie. Dans la biographie qu'elle lui consacre, Lou Andréas-Salomé (1861-1937) évoque un homme de taille moyenne, à la mise modeste mais très soignée et au visage fin barré par une forte moustache. On la dirait maintenant stalinienne et on s'attendrait à un caractère dominateur et une voix tonnante mais ses manières sont très calmes et sa parole est douce. Pourtant, comme elle le dit, « sa politesse extérieure n'était que l'envers de sa solitude intérieure, — cette solitude à la lumière de laquelle il importe de saisir toute la vie spirituelle de Nietzsche, et qu'il ne cessa d'accroître autour de lui, comme pour s'obliger toujours plus, à tout tirer de lui-même⁵²⁹ ». Elle exprime ainsi la figure d'un homme qui cherche intensément la rencontre de son destin, d'un « vouloir » plein de souffrance qui fait fortement penser à celui de Schopenhauer qui l'a tellement impressionné. Mais il semble qu'il n'y ait pas chez lui la même aigreur et, pour lui, philosophe mais aussi artiste parce que tragique ou tragique parce que artiste ; l'art n'est pas seulement consolation. « "S'affranchir de la volonté", voilà l'intention que Schopenhauer prêtait à l'art, « disposer à la résignation », voilà pour lui la grande utilité de la tragédie qu'il vénérât. Mais ceci — je l'ai déjà donné à entendre — c'est l'optique d'un pessimiste, c'est le "mauvais œil" [...] c'est cet état *victorieux* que l'artiste tragique choisit, qu'il glorifie. Devant le tragique, la cour martiale de notre âme célèbre ses saturnales ; celui qui est habitué à la souffrance, celui qui cherche la souffrance, l'homme *héroïque*, célèbre son existence dans la tragédie, c'est seulement à sa propre vie que l'artiste tragique offre la coupe de cette cruauté, la plus douce⁵³⁰ ». À mesure que se construit le portrait, il me semble que l'on pourrait penser à une forme de cristallisation du tourment romantique culminant dans la rédemption d'une consécration, irreligieuse puisque « Dieu est mort ». Mais, même s'il ne pouvait être maître des appropriations ultérieures de ses images, ce n'est pas ainsi qu'il se veut. C'est même la raison principale de sa critique de la musique de Wagner. Peut-être lui fallait-il, là encore, contribuer au *Crépuscule des idoles* qu'il avait lui-même révéraées ? Car l'homme Nietzsche se déprend au fur et à mesure de sa vie de tous ses liens et, au-delà de ce qui semble une intention ascétique quoiqu'il s'en

⁵²⁸ Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo, Comment on devient ce que l'on est », [1888], trad. Henri Albert, in *Œuvres*, rev. Jean Lacoste, t.2, op.cit., p.1117-1128.

⁵²⁹ Lou Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche*, trad. Jacques Benoist-Méchin, Paris, Grasset, 2004, p.20.

⁵³⁰ Friedrich Nietzsche, « Le crépuscule des idoles : Flâneries d'un inactuel », §24, trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, in *Œuvres*, rev. Jean Lacoste, t.2, op. cit., p.1003-1004.

défende, je crois utile de s'interroger sur la figure sociale de l'auteur dans son temps pour mieux comprendre son impact ou la construction de celui-ci. Il n'était pas un grand du monde : ni aristocrate, ni fortuné. Quoiqu'il revendique le caractère scandaleux de sa pensée, il ne se comporte pas scandaleusement. Enfin, il n'appartient pas non plus à l'institution universitaire, ce qui aurait pu donner plus de poids à ses écrits. Déjà, alors qu'il était étudiant à l'université de Bonn, malgré les encouragements de ses professeurs⁵³¹ et d'indéniables succès, il n'avait pas su s'intégrer dans l'institution, dirions-nous de nos jours. Curt Paul Janz, musicien bâlois et auteur du catalogue des œuvres musicales de Nietzsche, est devenu tellement familier de l'auteur qu'il en a écrit une monumentale biographie⁵³². Il y précise que dans son poste à la petite université de Bâle, le jeune professeur n'avait qu'une dizaine d'étudiants aux meilleures heures. Il n'en resta finalement que deux à la suite de la cabale qui succéda à la publication d'un pamphlet par le célèbre helléniste Wilamowitz⁵³³ à propos de la *Naissance de la tragédie*. Parmi ses évasions, il y a toujours eu la musique. Même dans les premières années de sa démence, à Iéna, il allait tous les jours, jouer et improviser sur le piano d'un restaurant⁵³⁴. Lui-même assume dans *Ecce Homo* que « dans mon Wagner à Bayreuth, aussi forte que preuve peut l'être : à tous les endroits psychologiques décisifs c'est toujours moi seul qui suis mis en cause ». Il reconnaît alors qu'il a en quelque sorte rêvé Wagner et que celui-ci ne s'est même pas reconnu dans le portrait de l'homme, de l'artiste et de son œuvre. Il y a sûrement une part de vérité dans le constat mais aussi bien de l'amertume dissimulée. C'est celle qu'il dut ressentir quand, ayant remis à Hans von Bülow sa partition de *Manfred-meditation* alors qu'il le rencontrait justement à Bayreuth, celui-ci lui répond la même année 1872. « Parmi toutes les esquisses sur papier à musique qui me sont tombées sous les yeux, je n'en avais de longtemps pas vu d'aussi extrême dans le style de l'extravagance fantastique, d'aussi désagréable et d'aussi antimusicale⁵³⁵ ». Et il lui demande même s'il ne s'agit pas d'une « plaisanterie ». Cet avis allait avoir son importance puisqu'il émanait d'un proche, déjà très célèbre, et que von Bülow⁵³⁶ le fera connaître. Voilà donc

⁵³¹ Le latiniste Friedrich Wilhelm Ritschl (1806 - 1876) qui le soutiendra au moment de la sortie de la *Naissance de la tragédie* et cet autre important philologue que fut Jacob Bernays (1824-1881) auquel ses origines juives ont interdit la fameuse carrière universitaire qu'il aurait mérité.

⁵³² Curt Paul Janz, *Nietzsche, Biographie*, trad. Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 1984, en trois tomes.

⁵³³ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931) est considéré en Allemagne comme le plus grand helléniste du XIX^e siècle. Il s'oppose vigoureusement à Nietzsche dans un article peu après la parution en mai 1872. L'ironie voulait d'ailleurs que les deux hommes aient été condisciples à Bonn. Lui-même publiera en 1889 une autre étude essentielle *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ?, Introduction à la tragédie grecque* qui ne fut pas traduite en français avant 2001. (trad. Alexandre Hasnaoui, Paris, Belles Lettres, 2001).

⁵³⁴ François Ewald, « La musique de Nietzsche : Entretien avec Curt Paul Janz », *Magazine Littéraire*, n° 298, Avril 1992.

⁵³⁵ Idem.

⁵³⁶ Hans von Bülow, (1830-1890), avait été l'élève de Franz Liszt et épousé sa fille Cosima qui le quitta pour Wagner dont il était l'ami. Il fit une prestigieuse carrière de chef d'orchestre et constitue une des premières figures importantes de ce nouveau statut artistique. Elle le mènera notamment à la tête de l'orchestre philharmonique de Berlin. Il faut noter que s'il encouragea fortement la carrière de Richard Strauss par exemple, un autre de ses avis

comment se sont faits ou défaits ses chemins, musical et pédagogique. L'écriture en est un évident dépassement mais l'oubli qu'il évoque alors ne concerne peut-être pas seulement une approche académique du savoir. « La maladie me délivra lentement : elle m'épargna toute rupture, toute démarche violente et scabreuse. [...] elle me permettait, elle m'ordonnait l'oubli, elle me faisait don d'un repos, d'un loisir, d'une attente, d'une patience forcée... En un mot, de la pensée !... Mes yeux suffirent à mettre fin à toute cette bibliomanie que les Allemands appellent philologie : j'étais "sauvé" du livre, je passai plusieurs années sans rien lire⁵³⁷ ». Sa vie sera alors errante, il accrochera ses amarres dans quelques endroits de prédilection, en Italie du Nord, dans le pays niçois qui n'est pas encore très couru ou dans l'Engadine suisse. La figure qui se construit est encore une fois celle de l'artiste qui n'a pas de « chez lui » en dehors de son œuvre ou des sommets. C'est même un apatride puisque, durant ses années bâloises, il a renoncé à la nationalité prussienne. Ce n'est pourtant pas la bohème mais, c'est un fait, il a peu de moyens et des difficultés à se faire éditer. Il décrit par exemple l'urgence et le plaisir de la rédaction de la quatrième partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra* dans la douceur de janvier 1885 à Nice mais il ne dit pas que le livre qui paraîtra dans le courant du mois de mars suivant le sera à ses frais et à quarante exemplaires seulement. Selon lui, l'incompréhension demeurera : « Mon triomphe est l'opposé de celui de Schopenhauer ; je dis : *non legor, non legar* [Je ne suis pas lu, je ne serai pas lu]. Je me garderais bien de mépriser la joie que m'a procurée maintes fois la candeur de ceux qui refusent mon œuvre⁵³⁸ ».

3.2.4 Maudit, plusieurs fois maudit

Peut-être inconsciente, l'intention est bien là : se présenter comme maudit par un sort que l'on accepte car il est à la mesure et il est même le signe de son génie. Je ne peux alors éviter de penser à ces autres figures démesurées, aussi incomprises d'abord et ensuite mythiques : celles de Van Gogh (1853-1890) ou de Rimbaud (1854-1891), qui sont presque exactement contemporaines de sa période de création. Ce n'est d'ailleurs qu'à la toute fin de ce temps qu'il commence à être timidement reconnu à l'étranger. Dans un premier temps au moins, sa réputation n'est pas si grande et la lettre en date du 26 novembre 1887 qu'il reçoit du danois Georg Brandes⁵³⁹ lui disant : « vous faites partie du petit

péremptaires faillit ruiner celle de Gustav Mahler. Voir notamment le *Dictionnaire des musiciens*, de Roland de Candé, Paris, Seuil, 1978.

⁵³⁷ Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo : Pourquoi j'écris de si bons livres : Humain trop humain et deux suites », §4, [1888], trad. Henri Albert, *Oeuvres*, rev. Jean Lacoste, t.2, op. cit, p.1164-1165.

⁵³⁸ Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo, Pourquoi j'écris de si bons livres », §1, [1888], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, *Oeuvres*, t.2, op. cit, p.1145-1146

⁵³⁹ Georg Brandes (1842-1927) est danois et il « a fait des études de droit puis a cédé à ses vraies passions, la littérature et la philosophie [...]. En matière d'esthétique strictement dite, il est élève d'Hippolyte Taine sur lequel il a fait sa thèse de doctorat, *L'esthétique française de nos jours*, 1870, travail qu'il a illustré en rédigeant une étude de Shakespeare *L'infiniment petit et l'infiniment grand*, 1870 toujours ». À partir de novembre 1870, il fait

nombre d'hommes avec qui j'aimerais causer », a dû lui faire grand plaisir. Brandes est un des premiers universitaires, assez atypique en son temps, à s'intéresser à ses écrits et il fera beaucoup pour en diffuser l'audience. Il ne lui reste plus beaucoup de temps pour goûter ce début de notoriété puisque c'est le 3 janvier 1889 que la folie le prendra et c'est celle qui critiquait le fait que Brandes soit juif qui va directement en profiter. Les relations de Nietzsche avec sa sœur n'ont jamais été très favorables et il est maints témoignages de leur incompréhension. Elle est encore plus forte depuis son mariage avec Bernhard Förster, un pangermaniste qui fonde en 1886 une colonie d'« aryens purs » au Paraguay. L'initiative sera un fiasco et trois ans plus tard, le marié s'étant suicidé, Elisabeth Förster-Nietzsche peut revenir se consacrer à son frère malade et à la célébration — on devrait plutôt dire à l'exploitation — de son œuvre. Tout va vite, elle fonde les Nietzsche-Archiv en 1894. Inaugurées à Weimar le 20 mai 1897, elles font face aux archives Goethe et Schiller, ouvertes un an plus tôt. Il s'agit de l'édification d'un mausolée à la mémoire d'un grand homme, qui plus est encore vivant. Il est présent à l'étage, son corps du moins, et on le montre à quelques grands faisant le pèlerinage et devenant témoins de cette intense fatalité. Elisabeth Förster-Nietzsche semble présenter trois visages, celui d'une sœur intrusive et jalouse des femmes que Nietzsche aurait pu aimer, celui d'un entrepreneur qui profite⁵⁴⁰ à tous les sens du terme d'une opportunité, enfin celui d'un faussaire au profit d'idées et de circonstances nauséabondes. On peut dire que l'œuvre s'y prête et ce n'est pas seulement du fait de ses contradictions volontaires relevées par de nombreux commentateurs et de sa forme en fragments. C'est aussi parce que l'auteur laisse de nombreuses notes, une importante correspondance et surtout un ouvrage en cours sur lequel il travaille depuis un moment déjà : *La volonté de puissance*. Sous

une série de conférences sur le thème « Les grands courants de la littérature européenne du XIX^e siècle » qui auront un immense retentissement dans son pays et dans l'Europe du Nord. Elles seront progressivement publiées entre 1872 et 1890. Son propos qui met surtout en résonance les lettres françaises, allemandes et anglaises vont lui valoir une réputation de père de la littérature comparée qui lui reste encore. On peut néanmoins penser que cet avis est surtout celui des français puisque c'est d'abord leur littérature qu'il promeut. Avec son frère Edvard, il lance « des revues qui sont de vrais brûlots comme *Le XIX^e siècle* ou *Politiken* : il y défend le socialisme marxiste, le féminisme et, bien entendu, le naturalisme de Zola. Faut-il préciser que de pareilles attitudes lui vaudront des ennemis en masse et que, par exemple, il n'obtiendra pas, en 1877, la chaire d'esthétique de l'Université de Copenhague [...] » Il s'exile donc à Berlin et « il importe de souligner le fait, c'est lui qui découvre F. Nietzsche, c'est lui qui va le divulguer, en Allemagne et en allemand d'abord, puis dans le Nord par un ouvrage au titre particulièrement éloquent *Le radicalisme aristocratique* (1889) » puis il se consacrera à la révélation de ceux qu'il considère être des grands, qui ne sont pas des « écrivains timorés » et il se fait une spécialité de l'*indignationslitteratur*. Ces orientations biographiques sommaires sont extraites d'un article de Régis Boyer, professeur émérite à l'université Paris IV Sorbonne, grand spécialiste des littératures scandinaves. Il est consultable à l'adresse suivante : <http://kubaba.univ-paris1.fr/recherche/contemporain/brandes.pdf>.

⁵⁴⁰ Il existe maints témoignages de la réprobation de la mère de Nietzsche à propos des soirées de sa sœur alors que le malade était inconscient à l'étage. C'est d'ailleurs après la mort de celle-ci en 1897, qu'Elisabeth prend totalement l'ascendant sur Friedrich et qu'elle s'installe dans la villa Silberblick sur les hauteurs de Weimar. La principale contribution pour l'achat de la demeure provenait de Meta von Salis, riche aristocrate originaire des Grisons, amie de Nietzsche auquel elle avait consacré un ouvrage au titre symbolique : *Philosoph und Edelmensch* (Leipzig, Naumann, 1897). C'est donc bien un culte qui se construit assez vite avec ses rites, ses tributs et son temple. É. F.-Nietzsche y travailla avec acharnement et pas seulement financièrement puisqu'elle intrigua afin de débaucher des administrateurs du Goethe und Schiller Archiv qu'elle considérait comme une institution rivale.

l'éclairage des études réalisées depuis lors, on pourrait reprendre les mots de Mazzino Montinari et dire *La volonté de puissance n'existe pas*. C'est en effet à un ouvrage de censure, de charcutage et de manipulation qu'on se livre sous l'autorité de la sœur du philosophe. Sous le prétexte de servir sa mémoire et son œuvre, on la met au service de l'antisémitisme, du nationalisme pangermanique et bientôt du national-socialisme. Overbeck, l'ami bâlois qui avait ramené Nietzsche de Turin où s'était produit ce que l'on appelle pudiquement son effondrement, ne s'y était pas trompé car il a toujours refusé de remettre les archives qui étaient en sa possession. Montinari raconte⁵⁴¹ qu'il a 14 ans en 1943 quand Giorgio Colli, son professeur de philosophie, lui parle de Nietzsche pour la première fois. Colli initie également ses élèves à l'antifascisme et il doit s'exiler. Il est professeur de philosophie antique à l'université de Pise quand ils se rencontrent à nouveau en 1958. C'est pour une importante collaboration : la réalisation d'une nouvelle traduction italienne qui fût la plus complète possible (comprenant les œuvres publiées et posthumes) des écrits de Nietzsche. Le problème d'une potentielle manipulation des écrits nietzschéens se pose alors aux chercheurs. Dès 1906-1907, Ernst et August Horneffer avaient démontré que la compilation de *La Volonté de puissance* en tant qu'œuvre « philosophique » principale de Nietzsche, ainsi que la présentait sa sœur, était scientifiquement insoutenable. On savait que Nietzsche avait même finalement renoncé à écrire une œuvre portant ce titre. Quand les Nietzsche Archiv décident une nouvelle publication historique et critique de l'œuvre complet au début des années 30, Walter Otto, membre du comité scientifique, déclare que les derniers écrits seront présentés « pour la première fois sans une rédaction arbitraire, précisément tels qu'ils se trouvent dans les cahiers manuscrits, particulièrement difficiles à lire et qu'il faut à nouveau déchiffrer⁵⁴² ». Pourtant, Élisabeth étant encore vivante à ce moment, le propos n'est pas vraiment suivi d'effet et le débat est repris cinquante ans plus tard, en France par Richard Roos⁵⁴³ et en Allemagne par Karl Schlechta⁵⁴⁴. Les italiens se trouvent alors confrontés à la question posée par leur traduction : à partir de quel original travailler ? Ceci les amena à se rendre sur place, à découvrir l'ampleur de la falsification et à tenter de rétablir une édition fidèle⁵⁴⁵. Il peut sembler hors de mon propos de rendre compte de ce point de vue sur l'exploitation de l'œuvre de Nietzsche. Je choisis d'ailleurs également de ne pas m'attarder sur la nature de ces falsifications, elles sont bien connues, douloureuses et obèrent encore la mémoire de l'homme jusque dans l'exploitation touristique des lieux

⁵⁴¹ Mazzino Montinari, « The new critical edition of Nietzsche's complete Works », trad. Thatcher, D.P, *The Malahat Review*, University of Victoria, n.°24, oct. 1972, p. 121-133.

⁵⁴² In *Bericht über die neunte ordentliche Mitgliederversammlung der Gesellschaft der Freunde des Nietzsches-Archivs*, Weimar, 1935, p. 15.

⁵⁴³ Richard Roos, « Les derniers écrits de Nietzsche et leur publication », *Revue Philosophique*, 146, 1956, p.262-287.

⁵⁴⁴ Karl Schlechta, *Friedrich Nietzsche, Werke in drei Banden*, Carl Hanser Verlag, Munich-Vienne, 1956.

⁵⁴⁵ Giorgio Colli, Mazzino Montinari, *Friedrich Nietzsche, Werke, kritische Gesamtausgabe*, Paris, Gallimard, 1965.

qui lui sont attachés à Weimar par exemple. Ce qui me paraît pouvoir être retenu, c'est que la sœur de Nietzsche a choisi Weimar pour poser son œuvre à l'égal de ceux de Goethe et de Schiller. C'est donc en tant qu'écrivain et artiste, par ailleurs philosophe, figure essentielle de la culture allemande, qu'on veut le considérer. Ce n'est plus même au service d'un génie artistique national qu'il est revendiqué mais en tant qu'icône d'un Empire, de sa volonté de domination et ce sera dans la même confusion que seront aussi emportées la musique et la figure de Wagner. Il me semble qu'ils sont parmi les premiers exemples de ce qu'il est commun d'appeler maintenant la récupération politique des artistes. On peut penser que c'est de cette époque et *a contrario* que date la représentation de l'artiste en tant que porteur d'une parole politique.

3.2.5 Multiples lectures d'une œuvre multiple

Cela révèle aussi toute la difficulté du commentaire : on pourrait dire qu'avec cette œuvre, littéraire et philosophique, on est dans une esthétique de l'esthétique et ces travaux me paraissent relever en grande partie de la définition qu'en donnait Hegel pour son devenir. On se trouve alors au niveau d'une interprétation de second degré et au croisement de plusieurs intentionnalités qui peuvent être contradictoires sans forcément être malveillantes. La forme des écrits s'y prête particulièrement et on peut s'étonner que la formation et les choix de Georg Brandes, positivistes et naturalistes, ne l'empêchent pas de s'en faire le chantre. À l'inverse, on parle souvent et à bon droit d'un romantisme nietzschéen mais cela occulte son admiration pour les lettres classiques françaises. Si Nietzsche a une proximité autre que formelle avec Schlegel, c'est bien dans sa critique de la prétention des discours rationalistes et hégéliens d'énoncer le vrai. Nietzsche utilise la force de la métaphore et, contrairement à Hegel qui veut révéler « l'essence derrière les apparences », il veut opérer une inversion hiérarchique en révélant le caractère figuratif et non conceptuel du langage et en insistant sur la primauté de l'apparence dans l'art. C'est ce constat qui permet à Peter V. Zima de mettre en évidence des parentés entre Nietzsche et ceux qu'il présente peu ou prou comme de nouveaux romantiques. « Comme les romantiques, mais avec des instruments théoriques plus précis, Nietzsche sape les fondements de la domination conceptuelle en philosophie et en esthétique. A cet égard, il apparaît comme le principal précurseur de Derrida, Paul de Man et Geoffrey H. Hartman qui, en mettant l'accent sur les aspects rhétoriques du langage, nient le concept de vérité et, avec celui-ci, la possibilité de définir les œuvres d'art sur le plan conceptuel en dégageant leurs contenus de vérité ou leurs structures profondes⁵⁴⁶ ». L'œuvre nietzschéenne et ses différents niveaux : philosophique, critique et artistique, me paraît alors servir à légitimer l'idée d'un au-delà pour la création, en littérature au moins, après la fin hégélienne.

⁵⁴⁶ Peter V. Zima, « L'esthétique de la déconstruction, du romantisme à Nietzsche et Derrida ». *Futur antérieur*, n°9, Le texte et son dehors. Autour de la littérature et de son esthétique, juin, p.169-184.

Une formule de Hartman commentant le lien qu'il entretient avec des enjeux plus anciens me paraît révélatrice. Il existerait selon lui deux dimensions, « la première est le passé qui commence avec Hegel qui est toujours parmi nous ; l'autre est l'avenir qui commence avec Nietzsche qui est revenu parmi nous⁵⁴⁷ ». Cette formulation me semble avoir elle-même deux dimensions. L'une affirme la cohabitation, comme la trace d'un héritage mais l'autre la condamne dans et par la nécessité de rupture. Il serait possible de passer à « autre chose » du fait de la relecture contemporaine de Nietzsche. L'idée qui s'introduit alors, c'est que les suiveurs de Hegel, fussent-ils critiques, ont entraîné la réflexion esthétique dans une excroissance du sens et du concept. Mais justement, Nietzsche n'est-il pas une figure exacerbée de l'artiste-philosophe, tellement proche de la proposition hégélienne pour l'avenir de l'esthétique ? De plus, faire de Nietzsche un ancêtre de la déconstruction en extrapolant sur le caractère romantique de son écriture et, par là, le relier implicitement à la philosophie de Kant ; n'est-ce pas aller un peu vite en besogne ? N'est-ce pas oublier que l'édifice kantien s'équilibre sur un postulat divin inaccessible, que la question mobilise la quête romantique, fonde la spéculation historique hégélienne, lui permet de poser la philosophie en termes de dépassement et cristallise la révolte immoraliste de Nietzsche ? Zima a raison de dire que c'est « l'opposition entre polysémie et monosémie, entre l'ouverture du signifiant et la clôture conceptuelle, qui sous-tend presque toutes les querelles de la Nouvelle Critique des années soixante⁵⁴⁸ ». Pourtant, rebâtir une filiation nietzschéenne sur la base d'une lecture seulement esthétique est-il possible aujourd'hui ? Je pense que c'est oublier que Nietzsche déjà, se vantait d'être un fameux psychologue, qu'à la même époque Lou Andreas-Salomé suivait à Vienne les conférences de Freud et que la théorie psychanalytique propose depuis la recherche d'un sens au-delà de l'explicite. Il m'apparaît donc que d'autres raisons réunissent autour de l'œuvre de Nietzsche les figures et les approches diverses de Foucault, Derrida et Deleuze et qu'elles expliquent aussi qu'ils soient devenus, un temps au moins, des icônes pour une Amérique en voie de relativisation post-moderne.

Il y a ainsi et sûrement un air du temps qui nous a rendu familier le chemin de la recherche des intentions ; forcément cachées, et l'interrogation de ce que l'on pourrait appeler un inconscient de l'œuvre. Pourtant, dans le cas qui nous intéresse, n'est-ce pas aussi parce qu'il ne serait qu'un des premiers à articuler sa création dans une perspective essentiellement conceptuelle, au sens où on peut maintenant l'entendre, si métaphorique puisse-t-elle se présenter également ? Nietzsche en tant qu'artiste écrivain est aussi philosophe et inversement pourrait-on dire : les deux dimensions sont intimement et irrémédiablement liées. Il est possible d'interroger les poèmes de Rimbaud ou les

⁵⁴⁷ Geoffrey H. Hartman, *Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore-London, John Hopkins Univ. Press, 1981, p. 28.

⁵⁴⁸ Peter V. Zima, *L'esthétique de la déconstruction, du romantisme à Nietzsche et Derrida*, op.cit., p.176.

romans de Zola qui lui sont contemporains pour savoir ce qu'ils nous disent de leur époque, ce qu'ils veulent aussi nous dire et peut-être faire le tri. L'analyse est alors historique, sociologique, voire politique. On sait combien cette orientation est marquée, même *a contrario*, par le marxisme et c'est pourquoi elle fut un temps ou est encore condamnée. Mais cela empêche-t-il toute autre lecture et notamment « artistique » de l'œuvre et celle de Nietzsche peut-elle s'en passer ? Tenter alors d'avoir cette lecture historique de Nietzsche, c'est entre autre questionner sa propre relation à l'histoire. Henri Lefebvre pose sa pratique à la confluence des pensées de Hegel et de Marx d'une part et de Nietzsche d'autre part et c'est sur l'idée de « fin de l'histoire » qu'il articule sa réflexion. Une telle fin, achèvement d'un sens de l'histoire dans la philosophie pour Hegel ou constat d'une logique autodestructrice du développement du capitalisme pour Marx pourrait se voir entérinée dans le « Dieu est mort » de Nietzsche. Mais ce que Lefebvre retient de la proposition nietzschéenne, c'est justement l'idée d'un éternel recommencement qui signifie que l'homme et son parcours ne peuvent être achevés. Il réfute ainsi la lecture deleuzienne⁵⁴⁹ supposant une « post-histoire » et celle de Foucault d'un monde sans l'homme puisque, tard venu, il est appelé à disparaître. Il propose de retenir la leçon d'une « métaphilosophie qui circonscrit, délimite le rôle du concept comme expression dérivée des règles nécessaires à la survie des sociétés humaines, et par là libère le devenir de la Raison historique, si peu raisonnable⁵⁵⁰ ». Certains y verront de la naïveté mais s'empêcher une telle lecture oublierait, il me semble, les « saisons de dégel » dont parle Nietzsche. Il invoque aussi la dimension « poétique⁵⁵¹ » d'une telle posture qui compléterait la *praxis* d'un homme dans et avec le monde : ceux que Lefebvre appellent « les irréductibles ». S'appuyant sur Nietzsche, il nous offre alors l'idée d'un prolongement de l'affirmation hégélienne du caractère passé de l'art : « Chaque activité qui s'autonomise tend à se constituer en système, en "monde". De ce fait, celui-ci constitue, expulse, désigne un "résidu", par exemple la "vitalité" (naturelle, charnelle) par rapport à la Religion ou la "créativité" par rapport à l'Art⁵⁵² » et on aimerait à le croire face aux autres lectures fatalistes portées par les diverses théories systémiques. Une autre lecture historique de Nietzsche amènerait à le questionner d'un point de vue sociopolitique. Le titre d'un « triple colloque » franco-germano-italien tenu à l'occasion du centenaire de la mort de l'auteur faisait de « Nietzsche, un bon européen à Cosmopolis⁵⁵³ ». C'est vrai que

⁵⁴⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.

⁵⁵⁰ Pierre Lantz, « La fin et l'histoire : Nietzsche et Lefebvre », *Futur antérieur*, n°18, 1993/4. Version numérique non paginée disponible sur : <http://multitudes.samizdat.net/La-fin-et-l-histoire-Nietzsche-et>.

⁵⁵¹ Henri Lefebvre, *Métaphilosophie*, Paris, Minuit, 1965, p. 14.

⁵⁵² Ibid., p. 17-18.

⁵⁵³ Triple colloque européen, *Nietzsche, un bon européen à Cosmopolis*. I. *Nietzsche, la France, l'Europe*, Paris, 17-21 octobre 2000, Maison Heinrich Heine, École normale supérieure, Université de Paris IV-Sorbonne. II. *Figuren der Geschichte. Bilder der Zukunft*, Weimar, 27-29 Oktober 2000, Kolleg Friedrich Nietzsche der Stiftung Weimarer Klassik. III. *Nietzsche. Illuminismo. Modernità*, Bologna, 13-15 novembre 2000, Università di Bologna, Università di Lecce, Università di Urbino (Facoltà di Lingue), Humboldt-Universität Berlin, Centro Italo-Tedesco di Villa Vigoni.

« Cosmopolis⁵⁵⁴ » appartient au vocabulaire de Nietzsche et que c'est en tout cas ainsi qu'il appelle métaphoriquement Nice. Il parle aussi d'un homme et d'un devenir cosmopolite qui font furieusement penser à nos propres multiculturalismes. Mais lui-même qui est-il ? Un errant, pas vraiment un voyageur même s'il fréquente alternativement quelques lieux de prédilection que le récent développement du chemin de fer a rendu plus accessibles ? Savoir si Nietzsche était un Européen – selon le projet présent – avant l'heure me paraît une question anachronique nourrie par le mythe, plus général, de la clairvoyance et la force inconsciente d'anticipation de l'artiste. D'ailleurs, comme sur nombre de sujets, l'auteur fournit des arguments à charge et à décharge. Il y a pourtant des niveaux d'appréhension du personnage qui me paraissent plus probants et qui, en tout cas, concernent mieux mon propos. Sa figure, il la taille à coup de « marteau⁵⁵⁵ » comme il propose que soit faite la philosophie. On a beaucoup utilisé cette image pour évoquer ou faire émerger une idée de force, voire de violence, qui s'associe bien avec certains implicites du « surhomme ». Tout cela est peut-être présent mais superficiellement car ce qui domine avant tout c'est l'image du sculpteur qui taille son bloc à l'aide du burin et du marteau. Encore que le sculpteur peut également procéder par accumulation de matière, Nietzsche produit finalement son œuvre, philosophique mais aussi artistique, en évinçant de la matière. Il fait progressivement émerger sa forme en pulvérisant littéralement ce qui l'emprisonne. « Ma sagesse est d'avoir su être beaucoup de choses en beaucoup d'endroits pour pouvoir devenir un, aboutir à l'unité⁵⁵⁶ ». Elle l'amène, de plus en plus solitaire, sur les sommets – de l'esprit comme ceux de l'Engadine – pour en ramener les tables d'une loi nouvelle, comme un Moïse moderne et sans dieu. Car c'est bien la figure d'un prophète qu'il taille : il est Zarathoustra et le questionne à la fois, comme l'artiste happé par sa création. « Le problème psychologique que pose le type Zarathoustra consiste à expliquer comment le plus grand négateur du monde, celui qui nie par sa parole et son action tout ce qui avait fait dire « oui » jusqu'à lui, puisse être en même temps le contraire d'un esprit négateur ; comment l'esprit qui porte le destin le plus lourd, qui est chargé d'une tâche fatale, puisse être en même temps le plus léger et le moins terrestre⁵⁵⁷ ». La fusion, voire la confusion, est totale entre l'artiste et le philosophe. Pour le premier, je retiens d'abord ce qu'il imprime à la figure typique qui se dessine alors : le culte du nouveau articulé sur le refus et l'incompréhension qu'il engendre. « Le génie du cœur [...] plein d'espérances encore sans nom, plein de nouveaux

⁵⁵⁴ Lettre de Nietzsche à Gast en date du 6 décembre 1885.

⁵⁵⁵ Le sous-titre du *Crépuscule des Idoles*, paru en 1888, est « Comment on philosophe avec un marteau ».

⁵⁵⁶ Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo, Pourquoi j'écris de si bons livres, Les inactuelles », § 3, [1888], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, *Oeuvres*, t.2, op. cit, p.1161.

⁵⁵⁷ Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo, Pourquoi j'écris de si bons livres, Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne », § 6, [1888], trad. Henri Albert, *Oeuvres*, t.2, op. cit, p.1117.

vouloirs et de nouveaux courants, plein de nouveaux contre-vouloirs et de nouveaux contre-courants...⁵⁵⁸ ».

3.2.6 Inactuel ou le refus d'être allemand

Si Nietzsche se refuse à être allemand c'est pour récuser ce qu'a produit la construction, centenaire alors, d'une culture allemande, d'une identité nationale et d'un pays. Dans sa première *Considération Inactuelle*, publiée à Leipzig en 1873, il évoque la victoire récente de l'empire allemand sur le second empire français et il ne la présente pas moins que comme une calamité. Ce moment est pour lui la consécration de « l'extirpation de l'esprit allemand, au bénéfice de "l'empire allemand"⁵⁵⁹ ». C'est une défaite, celle de la culture allemande au profit de la construction d'un homme moderne « stupéfié de papier imprimé⁵⁶⁰ », submergé par un trop plein qui ne permet plus d'identifier « l'unité de style artistique dans toutes les manifestations vitales d'un peuple⁵⁶¹ ». Il voit dans le triomphe de l'efficacité prussienne, la défaite de l'inorganisation française mais en aucune façon celle de sa culture. Mais s'il fustige l'éclectisme allemand de l'époque et son confort bourgeois, ne peut-on penser que la France d'alors n'avait rien à lui envier, engoncée qu'elle était dans les académismes et le pastiche ? Les différents « néos » n'y avaient rien de bien nouveau ou alors caché à l'intérieur des structures comme pour l'architectonique de Viollet-le-Duc. Le rêve des *revivals* romantiques avait, là comme en Angleterre et en Allemagne, viré au décor quotidien d'une prospérité assumée. Les acteurs de cette défaite sont ces « philistins cultivés » qui accompagnent l'institution d'une société nouvelle pleine de vulgarité. Sa description révèle de fortes proximités avec le Stendhal de *Le rouge et le noir*, qu'il admirait. Pour Nietzsche, c'est justement parce que ces « philistins » sont cultivés que l'on assiste à la débâcle d'un « esprit » qu'il dit germanique et non pas allemand et c'est du même mot que se servira Hannah Arendt dans *La crise de la civilisation*. « Il faut qu'un malheureux travers de l'esprit afflige le philistin cultivé, car il appelle civilisation ce qui en est précisément la négation, et, comme il procède logiquement, il finit par obtenir un groupement coordonné de ces négations, un système de *non-culture* auquel on pourrait même accorder une certaine "unité de style", en admettant, toutefois que ce ne soit pas un non-sens de parler d'une barbarie qui aurait du style⁵⁶². En fait de style, on sent bien toute la dérision d'une passion offusquée par un monde qui refuse la grandeur au profit de la réussite, la puissance au profit du pouvoir. Il dénonce alors, avec une clairvoyance rare à son époque, les débuts

⁵⁵⁸ Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo, Pourquoi j'écris de si bons livres », § 6, [1888], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, *Oeuvres*, t.2, op. cit, p.1152-1153.

⁵⁵⁹ Friedrich Nietzsche, « Considérations inactuelles I », § 1, [1873], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, in *Oeuvres*, t.1, op. cit., p.153.

⁵⁶⁰ Idem.

⁵⁶¹ Idem.

⁵⁶² Ibid., § 2, p.158.

d'une marchandisation de l'art au profit de la légitimation sociale de la réussite économique d'un « public payant⁵⁶³ ». Il fustige aussi l'appauvrissement de la langue dans le double mouvement de louange pour les plus éminents de ses classiques et leur trahison par la stérilisante répétition journalistique. Il vitupère enfin sur les effets d'un système éducatif médiocre et normalisateur⁵⁶⁴. Ce qu'il décrit est la trahison organisée et malveillante d'un parcours qui a établi, progressivement et difficilement, les références d'un « classicisme allemand » devenu alibi culturel au sens d'un attribut de légitimation sociale. Les figures principales de ce parcours, d'autant plus héroïque qu'il est nié dans sa consécration même, sont pour lui Hölderlin et les romantiques, Lessing, Winckelmann, Schiller et Goethe aussi. À l'inverse, il décrit de manière transparente le responsable de son dramatique constat. « Cette philosophie qui s'ingéniait à envelopper de phrases contournées la profession de foi philistine de son auteur, inventa de plus une formule pour la déification de la vie quotidienne. Elle affirma que tout ce qui est réel est raisonnable et, par là, elle gagna les bonnes grâces du philistin cultivé qui, bien qu'il aime les embrouillaminis, se considère, lui seul, comme une réalité, et envisage cette réalité comme la mesure de la raison⁵⁶⁵ ». C'est bien Hegel qu'il vise, méconnaissant à mon avis la substance réelle de son esthétique mais dénonçant à bon droit la morale bourgeoise à laquelle peut aboutir une dénaturation de son système. Il plaide contre le « sérieux » d'une approche qui privilégie des rentabilités économiques au sens purement financier et/ou capitaliste qu'elles ont déjà pris et il englobe dans le même opprobre la science devenue « notre vie même⁵⁶⁶ ». Et cette vie est comparable à celle de la « fabrique », utilitaire et agitée pour des enjeux qui n'ont plus rien de commun avec une quelconque mission de civilisation. Qu'ils le veuillent ou non, ces scientifiques là, qui ne se posent pas la question du pourquoi de leurs travaux, sont comparables à des « esclaves » et c'est la raison essentielle de leur si profond accord avec les « philistins cultivés », autrement dit les tenants de l'État bourgeois bien qu'impérial. C'est à cette Allemagne et à ce temps qu'il refuse d'appartenir. « Penser allemand, sentir allemand... je suis capable de tout, mais cela dépasse mes forces... [...] je crains qu'on ne trouve chez moi jusque dans le plus haut lyrisme du dithyrambe un grain de ce sel qu'on appelle esprit, qui ne s'affadit jamais ni ne se germanise...⁵⁶⁷ ». Il serait vain de nier que certaines notions ont fait et font l'objet des plus calamiteuses récupérations. Mais au fond, ce que dénonçait le philosophe et l'artiste, l'artiste et le philosophe : n'était-ce pas d'abord l'utilitarisme — industriel, capitaliste, administratif — et la perte d'une dimension véritablement créative de la vie humaine ? Et les guerres mondiales,

⁵⁶³ Idem.

⁵⁶⁴ Sur ce dernier point également, on peut lui reconnaître une certaine clairvoyance quant à l'avenir mais un mépris assez mal fondé quant aux institutions de son époque.

⁵⁶⁵ Idem.

⁵⁶⁶ Ibid. § 8. p.185.186.

⁵⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo, Pourquoi j'écris de si bons livres*, § 2, [1888], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, *Oeuvres*, t.2, op. cit, p.1148.

jusqu'au fond de l'horreur de la seconde, n'ont-elles pas entériné cette évolution avant tout et à tous niveaux ainsi même que le démontrait Arendt dans son analyse du procès Eichmann⁵⁶⁸ ? Le « type-modèle » que propose Nietzsche fait immédiatement penser à celui du chevalier hégélien. Pour l'un, c'est l'homme de l'avenir, pour l'autre celui du passé. On croit savoir qui a raison quand on pense à des figures comme celles de Georges Guynemer (1894-1917) ou Manfred von Richtofen (1892-1918), ces « chevaliers du ciel » de la Première Guerre mondiale qui semblent être les points de suspension d'un monde expirant. Au nom d'une « école du gentilhomme », Nietzsche s'insurge contre « la forme d'existence qu'il y ait eu jusqu'à présent. Ce sont simplement les lois de la nécessité qui sont ici en vigueur : on veut vivre et l'on est forcé de se vendre, mais on méprise celui qui exploite cette nécessité et qui s'achète le travailleur⁵⁶⁹ ». Qu'on ne s'y trompe pourtant pas, il répugne aussi foncièrement au « début du socialisme ». Ce n'est pas trop qu'il récuse sa révolution au nom de l'ordre, c'est plutôt qu'il croit que l'on se trompe en pensant que l'humanité puisse se passer de hautes figures et c'est dans le domaine de l'esthétique que son propos a un poids réel. C'est sûrement ce qui amène Brandes à le suivre sur le terrain d'une nouvelle exigence de « radicalisme aristocratique⁵⁷⁰ ». Comment sinon, expliquer l'adhésion de ce libéral danois qui soutiendra la cause dreyfusarde dans son pays bien qu'il ait pris, avec le temps, du recul vis-à-vis de l'œuvre de Zola ? Il est certain que Georg Brandes n'a pas conservé la même ferveur socialiste que son frère Edvard mais sa valorisation du génie isolé dans le conformisme du système démocratique scandinave, si elle réfère à Nietzsche, concerne justement les écrivains. Ce sont des novateurs, des porteurs de libre parole et ses choix ne sont pas si mauvais puisqu'il soutient notamment le suédois August Strindberg (1849-1912) et Henrik Ibsen (1828-1906). Quand l'auteur norvégien publia en 1899 son dernier drame, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, c'était avec le sous-titre d'épilogue dramatique. L'argument, partiellement autobiographique, nous révèle un questionnement essentiel de la figure de l'artiste en train de s'établir. Rubeck, sculpteur mondialement célèbre, rentre au pays, lassé de sa vie d'artiste et du succès. « Regret d'une vie perdue » est le titre de son œuvre majeure, image de lui-même. Il se sent prisonnier de son art et pour Irène, la femme délaissée, il est un « poète », créateur de son propre monde, fictif, par lequel il se trahit ainsi que son amour. Mais est-ce l'art ou la reconnaissance sociale, celle qui fait que le public ne sait interroger la dimension cachée et douloureuse de ses portraits, qui le trouble ? Dans son essai sur *La philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen*, Ossip-Lourier exprime l'idée que c'est Kierkegaard qui aurait eu la plus grande influence sur Ibsen. Il la légitime ensuite en citant Georg Brandes : « Le

⁵⁶⁸ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem, rapport sur la banalité du mal*, trad. Anne Guérin et Michelle-Irène Brudny-de Launay, Paris, Folio Essais, 1991.

⁵⁶⁹ Friedrich Nietzsche, « Le gai savoir » [1882-1887], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, in *Œuvres*, t.2, Paris, Laffont, coll. Bouquins, §40, p.77-78.

⁵⁷⁰ Selon la formule de Georg Brandes dans son essai : *Aristokratisk Radikalisme : En Afhandling om Friedrich Nietzsche*, [1889], Copenhague, J.W. Cappelen, 1960.

monde nouveau découvert par Kierkegaard était une idée : l'individu. [...] En une époque où régnait la doctrine du juste milieu, c'était grand et noble de lancer le mot "l'individu" et de vouloir convaincre le monde que la race dégénérée pouvait, grâce à l'individu, redevenir une humanité sincère⁵⁷¹ ». Néanmoins, il me semble que, dans cet espace ambigu, on ressent combien l'énergie de ces pensées repose sur un sentiment de révolte face à une respectabilité bourgeoise capable, en les célébrant, de dénaturer leur authenticité. Mettant un terme à son activité littéraire, Ibsen déclarait peut-être avec Rubeck que sa réussite ne lui avait pas apporté de bonheur et que, tout comme Nietzsche, il se sentait apatride, dans son pays même. L'artiste moderne parle du monde et au monde mais il demeure solitaire et isolé.

3.2.7 L'éternel retour et l'ambigu comme deux liaisons par la rupture

Nietzsche a beau récuser l'approche historique menant à la définition d'un « sens de l'histoire » dont il vomit les conséquences, sa vision est également historique à sa façon. Elle est généalogique quand il part à la recherche de la *Naissance de la tragédie*. Elle est par ailleurs fortement marquée par l'idée d'évolution, au sens direct d'un darwinisme social mais aussi dans le besoin de restituer des parcours et de mettre en évidence des moments et des facteurs opérants. La formulation de nombre de ses titres, qui portent si souvent l'idée d'un passage⁵⁷², me paraît révélatrice à cet égard. Peut-être faut-il y voir un rapport au temps qui est propre à l'artiste ainsi que nous le propose Colli⁵⁷³. C'est un « temps inversé, le temps artistique n'est pas régi par la nécessité, il est bizarre, imprévisible. Ce passé surgit d'un autre passé, mais hors de toute continuité. Et la fausse vivacité de l'existence habituelle, présente, ne peut être produite par l'artiste : c'est le fil de la nécessité, par lui répudié, qui la produit⁵⁷⁴ ». Et peut-être que c'est ce qu'il convient de retenir en fait, le philosophe et l'artiste ne font pas bon ménage sur ce point de vue, même si ils s'avèrent inséparables dans leur commune et pourtant différente quête de vérité. Et n'est-ce pas dans le domaine musical que ce paradoxe trouve le plus d'écho ? Se rappelant les clameurs de nombre de ses écrits, on s'attendrait à ce que ses goûts musicaux soient à leur mesure. Pourtant, il « avait perçu plus exactement que [Wagner] la nature de la musique, appelant dionysiaque son caractère extatique, le détachement, la déchirure, l'allusion extra-représentative au moyen du perceptible. Ainsi comprise, la musique demeure pure intériorité, qui ne

⁵⁷¹ Ossip-Lourié, *La philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen*, Paris, F. Alcan, 1900, p.156.

⁵⁷² Je crois qu'on peut la voir comme une temporalité symbolique. Que l'on pense au *crépuscule*, aux *inactuelles*, à cet *au-delà* ou cet autre *ainsi parlait*...

⁵⁷³ La forme choisie par Colli dans cet ouvrage est aussi celle du fragment comme un miroir des écrits nietzschéens.

⁵⁷⁴ Giorgio Colli, « L'art est ascétisme, Un chemin à rebours », *Après Nietzsche*, trad. Pascal Gabellone, Paris, Éd. de l'éclat, 1987, p.97.

cherche pas la visibilité puisqu'elle la sent inadéquate⁵⁷⁵ ». On sent alors toute l'amplitude d'une déchirure qui avait touché avant lui les romantiques. Elle est à la mesure d'une double orientation qui cohabite dans une irréductible opposition et qui emporte l'homme dans toutes ses dimensions. Et n'est-ce pas en cela aussi qu'il est prophétique du monde qui se construit alors ? Pour en donner quelques exemples, on pourrait parler du caractère indécent, voire « vulgaire » dans les mots de Colli, de l'exposition de ses souffrances en face de sa définition des critères qui doivent assurer le caractère aristocratique du « surhomme ». On pourrait penser aussi à « l'ascétisme » de sa démarche, voire de sa quête, qui joue avec la démesure de Zarathoustra. Ces exemples renvoient « à l'opposition ordre/désordre, justice/hybris, en outre, à celle de la forme ou de la "belle apparence" et de la force, voire de l'informe ou du difforme. Nous pouvons retrouver également en elle l'antithèse du beau et du sublime, telle que Kant l'avait déjà reconnue, ou celle entre nature et culture, chère à Rousseau⁵⁷⁶ ». On pourrait penser qu'il ne s'agit que de mises en perspective conduisant à une résolution. La proposition hégélienne aurait été bien sûr dialectique sous la forme d'un dépassement synthétique mais celle de Nietzsche relève du choix, dionysiaque en la circonstance, du moins c'est ce qu'il nous annonce. Pour estimer la dimension de ce choix, il faut revenir vers la mythologie grecque et se rappeler qu'elle symbolise un rapport de l'homme au monde. Dionysos est un dieu qui désigne l'Autre : étrange et familier il n'est jamais entièrement inscrit dans la cité. Il a une relation privilégiée avec les puissances du monde sauvage et nie en quelque sorte le principe de séparation, de différence, qui fonde la condition humaine. Selon le mythe orphique⁵⁷⁷, il est la victime malheureuse des Titans qui le mettent à mort comme un animal de sacrifice. Mais il renaît et de génération en génération, on pourrait dire de régénération en régénération, Dionysos se confond avec Prôtogonos — premier né — expression au sens propre du terme de « l'œuf terre ». Il peut ainsi inaugurer le règne de l'Unité retrouvée, antérieur au temps de la différence. C'est ainsi que nous apparaît l'évidence des racines de deux images essentielles de la vision nietzschéenne, celle de « l'éternel retour » et celle de l'enfantement. Il se produit dans et par la douleur et devient un classique de la représentation de l'acte créateur de l'artiste, associant, Freud oblige, l'inversion et la dimension orgiastique de la Fête des fous⁵⁷⁸, essentiellement marquée selon Foucault par l'impuissance masculine. Si Nietzsche fait le choix de Dionysos n'est-ce pas aussi parce qu'ainsi qu'il l'oppose, et lui-même pareillement, à la figure

⁵⁷⁵ Giorgio Colli, « Littérature comme vice, Ce qui ne peut s'exprimer », Après Nietzsche, op.cit. p.123.

⁵⁷⁶ Angèle Kremer Marietti, « La démesure chez Nietzsche, Hybris ou sublime ? », *Revue Internationale de Philosophie Pénale et de Criminologie de l'Acte*, n° 5-6, 1994, p.69.

⁵⁷⁷ Cette présentation est bien sûr réductrice puisque le mythe lui-même évolue pour faire progressivement de Dionysos, dans une confusion avec Zeus et donc aussi celle du jour et de la nuit, le premier des dieux. Voir notamment Louis Ménéard, *Du polythéisme hellénique*, Paris, Charpentier, 1863, p.93-99.

⁵⁷⁸ Elle est présente en l'occurrence puisque Dionysos et Bacchus sont associés dans le culte des ténèbres et l'ivresse.

souffrante et sacrifiée du « crucifié⁵⁷⁹ » ? Car si celui là promet une résurrection, elle ne peut, par principe, être de ce monde et sa morale est résignation à l'impossibilité d'une vie réellement créatrice. Parallèlement, s'il choisit Dionisos, c'est qu'il récuse la mesure qui est le fondement apollinien de la beauté et on sait tout ce que cette proposition aura de fertilité pour l'art qui suivra. Mais il est intéressant de noter une fois de plus que c'est le paradoxe qui semble l'emporter chez Nietzsche. C'est comme si le sens dyonisiaque de l'unité qu'il professe se transformait par ailleurs en unité stylistique, ce qu'il revendique tant pour son œuvre que pour ses modèles. En musique, il « refusait le type de développement que l'on trouve chez Wagner. Il leur préférait des morceaux plus ciselés, parfaits, fermés sur eux-mêmes et bien identifiés comme on en trouve dans les opéras de Mozart, dans la Carmen de Bizet ou chez Liszt⁵⁸⁰ ». Et n'est-ce pas aussi ce même goût qui guide ses choix en matière de littérature vers le classicisme français ? Une fois encore, on est repris par un sentiment curieux qui tient à l'égarement. Comment se fait-il que l'on puisse parler du lyrisme de Nietzsche, de la liberté formelle de ses écrits, de leur féconde véhémence et admettre que ce soit le même auteur qui commente vertement les envolées hugoliennes et les associe à sa critique wagnérienne ? Ce sont d'ailleurs ces avis qui lui valent assez vite un certain intérêt chez des commentateurs français et sa critique des institutions, de la société et de la philosophie allemandes est un baume sur le souvenir de la défaite de Sedan. Elle rassure aussi certaines élites intellectuelles confrontées à l'influence kantienne. « Tandis que la crise d'imitation précédente nous détournait de nos grands hommes – Montaigne, La Rochefoucauld, Montesquieu, sont vraiment inconciliables avec Kant – Nietzsche se réclamait de ces penseurs français, il exaltait le sentiment de notre grandeur par l'admiration qu'il exprimait à leur égard et nous faisait retrouver le chemin vers nous-mêmes. Voir dans la faveur dont Nietzsche est l'objet en France une crise d'engouement pour la pensée étrangère est donc le dernier des contre sens⁵⁸¹ ». Jules de Gaultier (1858-1942) cite ensuite *Humain, trop humain*, dédié à la mémoire de Descartes et de Voltaire, pour cerner ce goût français de Nietzsche. Il est pourtant difficile de comprendre ce point de vue en connaissance de la thèse « immoraliste » nietzschéenne. Que l'on imagine seulement sa démonstration, sans cesse renouvelée, de la « décadence » de toute la civilisation occidentale qui s'enracine jusque dans *La naissance de la tragédie*. Il présente cette réflexion comme un dépassement de la pensée de Schopenhauer qui l'avait d'abord fortement influencé et dont il déclare ensuite qu'elle sent « assez scabreusement l'hégélianisme⁵⁸² ». Ce relent est porté par un raisonnement dialectique qui oppose d'abord les dimensions dyonisiaque — on comprendra sauvage pour simplifier

⁵⁷⁹ Friedrich Nietzsche, « M'a-t-on compris ? Dionysos en face du Crucifié... », *Ecce Homo*, Pourquoi je suis un destin », § 9, [1888], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, *Œuvres*, t.2, p.1198.

⁵⁸⁰ François Ewald, « Entretien avec Curt Paul Janz », loc. cit., p.49.

⁵⁸¹ Jules de Gaultier, « Nietzsche et la pensée française », *Mercure de France*, t.LI, n°177, sept. 1904, p.579.

⁵⁸² Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo, La naissance de la tragédie », § 1, [1888], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, *Œuvres*, t.2, p.1153.

— et apollinienne — en tant que maîtrise de la mesure et du beau — pour les dépasser dans la synthèse esthétique, d’abord et peut-être seulement esthétique, de la tragédie. Mais cette synthèse tragique est annulée par la décadence qu’il fait advenir par la pensée de Socrate avec « la « raison » opposée à l’instinct [et] le danger de la « raison » à tout prix, cette puissance criminelle qui tue la vie⁵⁸³ ». Puis c’est le christianisme qui poursuit et enracine ce mouvement « car il n’est ni apollinien ni dionysiaque ; il nie toutes les valeurs esthétiques, les seules que reconnaisse l’Origine de la Tragédie : il représente un nihilisme radical⁵⁸⁴ ». Enfin, c’est la philosophie idéaliste qui consacre tout l’édifice pour en faire la colonne vertébrale de la société moderne. « Quel sens ont ces concepts mensongers, ces auxiliaires de la morale, qu’on appelle “âme”, “esprit”, “libre arbitre” ou “Dieu”, sinon de pousser à la ruine physiologique de l’humanité ?... Quand on récuse le sérieux de l’instinct de conservation, de l’accroissement de la vigueur physique, c’est-à-dire quand on récuse le sérieux de la vie elle-même, pour faire un idéal de la chlorose et bâtir le “salut de l’âme” sur le mépris du corps, n’est-ce pas une consigne de décadence ? — La ruine de l’équilibre, la résistance aux instincts naturels, le « désintéressement », en un mot : voilà ce qu’on a appelé “morale” jusqu’à nos jours...⁵⁸⁵ ». Et ces philosophes idéalistes, ces « prêtres masqués », ont bâti la « nation allemande » et ses valeurs : « Ne jamais prendre fait et cause au milieu des contradictions, quelle neutralité de l’estomac, quel altruisme du pylore ! Quelle impartialité dans ce palais allemand qui donne à tous des droits égaux, et qui trouve tout savoureux ! Les Allemands, n’en doutons plus, les Allemands sont des idéalistes⁵⁸⁶ ». C.Q.F.D., diraient certains commentateurs : tout est lié au parti-pris, tout autre que superficiel, de Nietzsche et à son parallélisme avec celui des Français de son époque. Mais s’il y a une chose que nous enseigne la géométrie, au moins « classique », c’est que des parallèles ne se rejoignent pas. La référence à Taine est fréquente mais c’est au moment où il est nécessaire de comparer plus profondément les points de vue que l’on sent combien les réunions, voire les confusions sont impossibles. Son déterminisme positiviste combat évidemment l’idéalisme mais « il y a encore dissociation, et dans une certaine mesure, opposition entre les modes de l’intelligence et ceux de la sensibilité⁵⁸⁷ ». Alors que c’est justement, selon de Gaultier, en vue d’une « action sur la sensibilité » que travaille, voire ferraille, Nietzsche car « créer des mœurs lui apparaît l’œuvre la plus haute d’une civilisation⁵⁸⁸ ». Alors oui, celui qui se proclame le « premier immoraliste » fait œuvre de moraliste et rejoindrait, implicitement les plus classiques des références françaises. J’en viens à me demander alors si ce n’est pas la

⁵⁸³ Idem.

⁵⁸⁴ Idem.

⁵⁸⁵ Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo, Aurora, Réflexions sur la morale comme préjugé », § 2, [1888], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, *Œuvres*, t.2, p.1168-1169.

⁵⁸⁶ Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo, Le cas Wagner, Un problème musical », § 1, [1888], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, *Œuvres*, t.2, p.1185.

⁵⁸⁷ Jules de Gaultier, « Nietzsche et la pensée française », loc. cit. p.595.

⁵⁸⁸ Idem.

description « en creux » de la figure de l'intellectuel engagé qui nous est proposée pour faire pendant à celle du politicien. Cela voudrait-il dire que Nietzsche, en tant que philosophe, se présenterait comme le prototype d'un des archétypes de la société française du XX^e siècle ? Mais alors, si l'on n'oublie pas que Nietzsche est aussi un artiste, quelle serait la raison pour laquelle l'engagement de Zola ou de Hugo dans leur époque, pour ne parler que d'eux, serait moins légitime ? On sent donc, à côté de la construction de toutes ces spécialisations auxquelles on se dit répugner, l'établissement d'une cloison de plus en plus étanche entre l'intellectuel, y compris le « penseur de la sensibilité », et l'artiste qui fait acte de sensibilité. En d'autres endroits Gaultier questionne également une évolution du monde de plus en plus dominée par la science mais aussi par l'idéologie scientifique. « Elle ne recherche pas, comme les philosophies de l'Instinct de connaissance, la connaissance pure et simple, mais elle recherche la connaissance en vue d'un but. [...] C'est purement et simplement un acte de foi et le scientisme relève, sous ce jour, d'une croyance idéologique comme les diverses religions relèvent de la croyance théologique⁵⁸⁹ ». Faut-il y voir une résonance nietzschéenne ? Elle est présente dans l'aristocratie revendiquée, dans la nécessité de la contemplation esthétique pour accéder, en état d'insubordination ou dans un irrationalisme propre à dépasser les impasses théoriques de la philosophie kantienne, à la connaissance véritable. C'est ce que relève Georges Palante⁵⁹⁰ dans sa critique du « bovarysme⁵⁹¹ » de Gaultier mais il nous montre aussi que toute la démonstration se construit sur l'inséparable antithèse de « l'instinct vital » et de « l'instinct de connaissance » qui fait furieusement penser à l'opposition de Dionisos et d'Apollon. Mais si Gaultier aboutit à des conclusions comparables à celles de Nietzsche, c'est en faisant le choix de la philosophie de la connaissance. Ainsi, le Dionisos que choisit Nietzsche et qui exprime tellement la vie appartiendrait aussi à « l'instinct de connaissance », celui du « gai savoir ». Pourtant il sait, quand il veut, dénoncer les « intentions morales » des philosophes et c'est justement parce que la philosophie ne correspond pas à l'instinct de connaissance et ceci m'amènerait

⁵⁸⁹ Jules de Gaultier, *Revue philosophie de la France et de l'étranger*, vol.71, 1911, p.665.

⁵⁹⁰ Georges Palante, 1862-1925, succéda à Jules de Gaultier pour tenir la rubrique philosophique du *Mercure de France* dont il est intéressant de noter qu'en 1904 il avait déjà publié, dans une traduction de Henri Albert, une bonne partie de l'œuvre de Nietzsche. Palante était agrégé de philosophie et enseignant. Ses prises de positions politiques, de même que son parcours personnel, étaient très différents de ceux de son prédécesseur. Palante fut tout d'abord proche des théories de Gaultier, notamment en raison de leur commune admiration pour l'œuvre de Nietzsche, mais ils se disputèrent et cela se termina même par un duel. La thèse de Georges Palante fut refusée en Sorbonne et il ne fait pas de doute que les raisons de ce refus étaient d'ordre politique. Il reste un repère important pour les nietzschéens de gauche français.

⁵⁹¹ Gaultier avait fait paraître *Le Bovarysme* aux éditions du *Mercure de France* en 1892. Palante lui consacra d'abord un article dans la *Revue du Mercure de France* en 1903 intitulé *Le Bovarysme, Une moderne Philosophie de l'Illusion* et puis, en 1923 un texte nettement plus critique sous le titre *Une Polémique interrompue... ou le Bovarysme : un bluff philosophique*. Quelques uns de ces textes sont notamment disponibles sur le site www.georgespalante.net et sont par ailleurs commentés par Michel Onfray dans *Physiologie de Georges Palante*, Paris, Grasset, 2002.

à penser que, selon Nietzsche⁵⁹², il ne peut y avoir de philosophie de la connaissance comme la définit Gaultier. On peut alors s'avouer interdit devant ces méandres contradictoires. Mais la théorie de Gaultier s'avère être finalement, dans les mots de Palante, un « synthétisme universel ». Elle lui permet de se présenter comme un « pragmatiste esthétique » dans la paradoxale réconciliation du pragmatisme, en tant que philosophie de l'action, avec l'intellectualisme, lié au domaine de la contemplation⁵⁹³.

Le romantisme avait créé la figure de l'artiste isolé et maudit, comme une condition nécessaire au génie. On a vu qu'avec Nietzsche, et d'autres à son époque, ce que j'appellerais la thématique s'amplifie. La souffrance et le drame deviennent des critères de qualification de la création artistique et cette noire légende conforte par antithèse la sécurité bourgeoise. À ce compte, Rimbaud, Nietzsche ou Le Che trouvent des tribunes qu'ils n'auraient pas envisagées sur les chandails des jeunes générations au plus grand profit de ceux qu'ils dénonçaient. Pourtant, récupération ne veut pas forcément dire dissolution totale du message nietzschéen. Giorgio Colli qui le connaît si bien, déclare que c'est une faiblesse de le commenter en le citant puisque cela permet de dire le blanc comme le noir. Cela n'interdit pourtant pas son commentaire qui s'inscrit alors, à mon point de vue, dans ces interstices, ces failles et cet inachèvement qui devient aussi une condition de la création qui suivra, tout comme de son appropriation. Si donc il y a eu un nietzschéisme réactionnaire, il y a aussi, et très tôt, des nietzschéens de gauche à l'image de Georges Palante⁵⁹⁴. Il faut d'ailleurs constater que depuis que la mémoire du réprouvé Palante, modèle du *Cripure* de Louis Guilloux, a été exhumée, les débats autour de son œuvre et de ses appartenances sont aussi très incertains. Et il convient de revenir sur une dimension qui me paraît essentielle pour tenter une explication de ce qui semble en permanence s'échapper à notre clair entendement. Car c'est bien l'effet paradoxal, jusque dans ces racines mais aussi dans ses conséquences au-delà de l'œuvre et de la personne de Nietzsche, de cette figure d'artiste-philosophe.

⁵⁹² « C'est pourquoi je ne crois pas que "l'instinct de la connaissance" soit le père de la philosophie, mais qu'un autre instinct, ici comme ailleurs, s'est servi de la connaissance (et de la méconnaissance) comme d'un simple instrument ». in « Par delà le bien et le mal, Des préjugés des philosophes », § 6, [1886], trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, *Œuvres*, t.2, p.564.

⁵⁹³ Cette quadrature du cercle me paraît alors appartenir à une logique bien française : comme ancêtre de nos contemporains « nouveaux philosophes » dont certains, prônant l'enseignement de Nietzsche pour réussir sa vie, trouvent une place et une cohérence dans la leur pour devenir ministre de l'éducation nationale.

⁵⁹⁴ « Quand on dit que je ne suis pas seulement un révolutionnaire, mais que je suis la "révolution personnifiée", je dois dire que les termes "révolutionnaire", "révolution" sont inadéquats. C'est "révolté" qu'il eût fallu écrire. Révolte est individuelle ou individualiste. Révolution est une chose collective, implique un idéal collectif auquel je ne me rallierais pas. De même, quand on dit que "je crois à l'illuminisme libertaire", si l'on veut dire que je me rallierais à l'idéal libertaire conventionnel, c'est inexact. Enfin, et surtout, je ne suis pas anarchiste. L'anarchisme implique un affinitisme social qui est bien loin de ma pensée. Je suis individualiste, c'est-à-dire pessimiste social ; révolté ; partisan du maximum d'isolement (moral) de l'individu ; ami passionné d'une attitude de défiance et de mépris à l'endroit de tout ce qui est social — institutions, mœurs, idées, etc. C'est-à-dire que je n'admets aucun credo collectif, tel que l'anarchisme ». Camille Pitoulet, « Georges Palante », Lille, *Le Mercure de Flandre*, juin-juillet 1931, p.17-18.

L'artiste est emporté par un élan passionné et le philosophe est en fait un moraliste qui idéalise le classicisme. Le « grand style » dont il parle, qu'il revendique parfois en me paraissant bien dupe de lui-même, celui qui exprime la véritable « unité » est cette facture classique qui parlerait les mots des grecs pour reprendre ceux de Gaultier cherchant chez Nietzsche une légitimation française. Et je pense que Kessler a raison quand, dans une nouvelle inversion, il propose l'idée que « la forme de l'art classique — le style classique — c'est donc le "contenu" du classicisme, selon Nietzsche, tandis que son contenu, à savoir l'idéologie classique, le message classique d'inspiration platonicienne n'est que la "forme" particulière que revêt un style déterminé à une étape historique donnée⁵⁹⁵ ». N'est-ce pas ce que met en évidence Giuliano Campioni⁵⁹⁶ quand il propose de considérer les choix nietzschéens comme la reconstruction d'une généalogie qui réunit des pensées dispersées au cours des siècles mais unies, de l'antiquité à son temps en passant par la Renaissance et le classicisme français, autour d'une même mission constructive ? À quoi parvenons-nous donc si ce n'est à l'idée que la forme a un sens et que ce sens, comme ce mot l'indique est mouvement, voulu par le philosophe et traduit par l'artiste ? Y compris dans la plus totale contradiction pourrait-on dire. « L'art pour l'art veut dire : "Que le diable emporte la morale !" [...] L'artiste tragique, que nous communique-t-il de lui-même ? N'affirme-t-il pas précisément l'absence de crainte devant ce qui est terrible et incertain ?⁵⁹⁷ » Mais lui-même, l'immoraliste ou le moraliste par défaut, par dépit et par désespoir, qui nous dit de ne pas oublier que nous vivons dans le vrai monde et qui dénonce le mensonge, nihilisme radical, d'un autre monde qui nous incite à refuser la vie : comment vit-il cette annonce et comment fait-il cohabiter en lui-même l'artiste et le philosophe ?

Nietzsche oppose toujours l'art à la connaissance, soit qu'il se prononce en faveur de cette dernière, soit que sa préférence aille à la première. Et même lorsque l'art semble absorber, d'après lui, la métaphysique, la religion et la science, activités toutes réunies sous le titre de mensonge et falsification, il reste encore quelque chose d'opposé, la « vérité ». Mais vérité signifie toujours pour lui — fidèle disciple de Schopenhauer — intuition de la douleur, de la vanité, du néant de la vie. Selon cette perspective, toutes les phases de Nietzsche sont des variations autour d'un même thème. La connaissance est la grande ennemie de l'art, mais les philosophes, n'étant eux-mêmes que des artistes (ou des ascètes), ne possèdent pas la connaissance. Et Dionysos alors, n'est-il pas le dieu de la connaissance ? Si c'est le cas n'est-il pas mensonger d'affirmer que Dionysos est le dieu qui dit oui à la vie ? Si Dionysos est le dieu qui connaît, s'il possède la vérité, si la vérité est bien telle que la pense Nietzsche, son Dionysos aura horreur de la vie. Et Nietzsche, disciple de Dionysos, n'est-il pas l'artiste mensonger qui falsifie son maître ?⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Mathieu Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, Paris, P.U.F., coll. Thémis Philosophie, 1998, p.166.

⁵⁹⁶ Giuliano Campioni, *Les lectures françaises de Nietzsche*, Paris, PUF, 2001.

⁵⁹⁷ Friedrich Nietzsche, « Le crépuscule des idoles : Flâneries d'un inactuel », §24, trad. Henri Albert, rev. Jean Lacoste, in *Œuvres*, rev. Jean Lacoste, t.2, op. cit., p.1003-1004.

⁵⁹⁸ Giorgio Colli, « L'art est ascétisme, L'angoisse comme lacune », *Après Nietzsche*, op.cit. p.110.

De ce parcours, sûrement trop superficiel, il me reste le sentiment d'un « mentir vrai » selon la belle formule d'Aragon⁵⁹⁹. Celui qui naît de la rencontre d'un optimisme du désespoir, de la continuité par la rupture, de la conviction dans la confusion, de la vie par la mort, de la foi par la désillusion, de la grandeur par la douleur, celle d'un individu qui peut parler au monde parce qu'il est ou se veut seul. À n'en pas douter, le philosophe-artiste Nietzsche qui maniait le concept pour le récuser laisse-t-il la place aux artistes qui le suivent de ne pas philosopher, à l'art de ne pas devenir un jour conceptuel et à l'esthétique de ne pas suivre les chemins que lui prédisait Hegel ? N'est-il pas l'un des premiers qui, dans un paradoxal dépassement, confirme aussi les sentences kantienne sur l'art et ouvre la porte à notre présente familiarité avec des propositions exposées sous la forme d'oxymores ?

Il m'est maintenant possible de tenter un bilan recueillant l'impact du parcours que j'ai tenté de décrire et d'analyser. Il aboutit à un moment tournant dans lequel le statut de l'art est pensé philosophiquement en même temps que s'ouvre déjà, annoncé par Hegel, l'espace en forme d'abîme où son identité va être radicalement remise en question. Cela résultera d'une certaine fuite en avant des artistes eux-mêmes mais aussi du mouvement de subjectivisation qui va s'emparer de lui et ainsi le « privatiser ». Ensuite, il deviendra un objet des sciences sociales : histoire de l'art, sociologie de l'art, analyse du discours, sémiologie, analyse des formes communicationnelles, économie...⁶⁰⁰ Ainsi, l'identité et la permanence de cet objet ne s'inscriront et ne se maintiendront plus désormais que dans cette « rumeur théorique » — selon la formule de Anne Cauquelin — qui lui tient encore lieu de passeport et même de viatique.

⁵⁹⁹ Louis Aragon, *Le mentir vrai*, Paris, Gallimard, 1980 (cet ouvrage est bien sûr sans relation directe avec l'œuvre de Nietzsche).

⁶⁰⁰ Cette partie de mon étude s'inscrivait dans un chapitre retiré comme je l'ai précisé plus haut.

SECONDE PARTIE

L'ÉTABLISSEMENT D'UN MONDE DE L'ART ET SES DIFFÉRENTES RÉAPPROPRIATIONS :
DILUTION PROGRESSIVE D'UN CONCEPT AUTONOME

CHAPITRE IV

ABOUTISSEMENTS, PLÉNITUDES ET RUPTURES. DE L'AUTONOMIE AUX EXPLOITATIONS

Avant de poursuivre avec cette seconde partie qui traitera le mouvement cumulatif des multiples exploitations du concept autonome de l'art et leurs conséquences désagréables, il me semble utile de rappeler rapidement la perspective choisie pour bâtir cette analyse et assumer ses intentions. Interrogé sur le devenir de la sociologie dans le contexte de la globalisation, Michel Freitag analysait synthétiquement son évolution. Il reprenait les intentions des « pères fondateurs » et mettait en perspective leurs points communs et leurs divergences dans le cadre de la construction d'une discipline peut-être remise en cause par la globalisation justement et avant que d'être parvenue à son unification. Ce qui était visé à l'origine était la création de la sociologie en tant que discipline scientifique « positive » se distinguant « aussi bien du discours normatif des humanités que du caractère spéculatif de la philosophie, ou encore du pur formalisme logico-mathématique. [...] Après coup, eu égard à l'histoire effective de la sociologie depuis bientôt deux siècles, il apparaît que [...] la volonté d'objectivité et d'empiricité qui s'y exprimait s'est largement laissée capter par le modèle de scientificité des sciences de la nature, lequel, pour des raisons de principe, ne correspondait pas aux exigences épistémologiques propres à la connaissance d'une réalité impliquant dans son mode ontologique d'existence des dimensions subjectives, symboliques, normatives et identitaires, et donc une autoréflexivité de nature synthétique⁶⁰¹ ». On pourrait donc dire que l'on commettait une erreur à l'origine quant à la nature de ce que l'on bâtissait en commun, y compris dans la polémique. Il a en effet manqué à cette « sociologie des pères fondateurs » de reconnaître sa spécificité épistémologique. Elle consiste précisément « dans son caractère intrinsèquement critique, normatif et dialectique, la sociologie s'affirmant non comme une science positive, mais comme un moment de clarification et d'articulation réfléchie de la praxis d'autoproduction de la société elle-même⁶⁰² ». Et si l'on admet ce principe, on est fondé à penser que la sociologie contemporaine, elle aussi, « s'inscrit directement dans

⁶⁰¹ Michel Freitag, « Réponses aux questions du GÉODE », *Une théorie sociologique générale est-elle pensable ?*, in Revue du MAUSS, n°24, 2004/2, Paris, La Découverte, 2004, p.256.

⁶⁰² Ibid., p.257.

est nécessaire de comprendre les pratiques sociologiques en fonction de la façon dont elles s'inscrivent dans la mutation « postmoderne » et systémique de la société coïncidant avec le procès de globalisation. « Schématiquement, les travaux des sociologues se rapportent alors de trois manières à cette mutation : soit en la légitimant théoriquement-idéologiquement, soit en s'inscrivant directement, à titre d'expertise pratique, dans les nouvelles formes techniques de la gestion opérationnelle directe du social et de ses "problèmes", soit encore en adoptant une position critique à l'égard de cette mutation globale et en se souciant d'organiser la résistance⁶⁰⁴ ». Mais il faut bien admettre avec Michel Freitag que nous disposons de peu d'outils et que la théorie générale n'est pas seulement passée de mode. Pour le « "deshonneur des sciences sociales", c'est comme si — suivant l'exemple des philosophies de la déconstruction, ou aspirée par l'individualisme ambiant, ou encore submergée par les mille tâches d'intervention directe qui résultaient de la décomposition des institutions modernes — la sociologie avait carrément tourné le dos, depuis trente ans, aux problèmes de la synthèse, du sens et de l'orientation globale de l'action collective, et cela à tous les niveaux où ils se posent : celui du sujet et celui de la société, certes, mais aussi celui qui est propre à chaque institution (les institutions politiques, le droit, l'économie, l'art, la culture, la science)⁶⁰⁵ ». Justement parce qu'elle est science de la société et de son développement historique, le fait que tous les domaines particuliers de l'action — politique, économique, juridique, scientifique, mais aussi esthétique — n'existent pas en eux-mêmes, il appartient à la sociologie d'en étudier la production et « d'en refaire continuellement la synthèse⁶⁰⁶ ». Le surplomb qu'on peut viser à acquérir ainsi n'est jamais que relatif à un certain moment historique, aux connaissances dont on dispose effectivement, et aux prises de position normatives que l'on adopte personnellement dans la société, toutes choses qui exigent justification. Mais une telle justification est alors de nature politique, morale, épistémologique, philosophique, et pas spécifiquement « sociologique ». La recherche d'un tel surplomb critique doit donc être faite avec « réserve » et « modestie », elle n'a rien à voir avec l'affichage arrogant d'un quelconque « point de vue transcendant ». Les sciences humaines et les sciences sociales, quoi qu'elles en aient pensé, restent une forme des humanités, et c'est bien pour elles si elles sont parvenues à en élargir et renouveler le regard sans l'appauvrir⁶⁰⁷.

M'inscrivant dans les perspectives théoriques de Michel Freitag, je pense donc qu'il est utile de considérer cette dimension humaniste des sciences sociales et plus particulièrement encore s'agissant d'aborder une des formes symboliques majeure de la société : l'art. Une telle posture suppose de

⁶⁰⁴ Idem.

⁶⁰⁵ Ibid., p.263.

⁶⁰⁶ Ibid., p.265.

⁶⁰⁷ Idem.

multiples approches d'un sujet qui est lui-même au croisement de nombreuses influences, notamment disciplinaires. Il s'avère donc impossible d'ambitionner de les traiter complètement, de manière pleinement cohérente, et totalement objective. Quelle que soit notre exigence intellectuelle, il demeurera une part d'affect dans la relation qui s'établit avec un sujet dont l'existence ou la persistance concrète peut être remise en cause. Mais il ne saurait être seulement question de raison dans de telles circonstances et, pour reprendre les conseils de Michel Freitag, il faut aussi assumer un certain risque pour résister à certaines évolutions contemporaines et se revendiquer dorénavant « conservateur », comme le fait Günther Anders⁶⁰⁸. Et ce qui doit motiver la résistance du sociologue — au-delà de la question nucléaire qui était le fondement et la concrétisation de la désespérance de Anders — c'est un « triple enjeu théorique majeur : celui de la dissolution effective de la réalité synthétique et institutionnellement différenciée de la société dans les nouveaux fonctionnements systémiques à caractère autorégulateur et autoréférentiel qui étendent de plus en plus leur emprise sur l'ensemble des espaces sociaux (la "globalisation") ; celui de l'historicité réflexivement orientée qui avait caractérisé le développement cumulatif de la modernité ; et celui enfin de la disparition de la sociologie en tant que discipline théorique de nature critique⁶⁰⁹ ». S'agissant de l'art, Hegel avait tranché la question en proclamant le caractère dorénavant intime, de ses œuvres et de la relation esthétique. Jean-Marie Guyau⁶¹⁰ imagine, engagé dans un temps où cet espoir était envisageable, une réconciliation rendant à l'art une dimension proprement publique qui ne soit pas seulement attachée à sa diffusion. Il lui fait une place éminente dans un projet de société intégrant toutes les dimensions singulières du questionnement du monde identifiées par la modernité. Il l'intègre dans une conception plus large du social et l'espérance de sa réorganisation à laquelle il croit, en tant que penseur du social, pouvoir contribuer. Mais si l'art peut avoir une place éminente dans le social en train de se construire, peut-il être à son service ? Ne sent-il pas que son projet est limité par l'évolution même de l'art à son époque, lui qui perçoit lucidement les potentiels, positifs et négatifs, du formalisme de l'art pour l'art qui s'institue alors dans son propre et unique questionnement ? D'autres après lui, qui le citent encore, tels Faure ou Ortega y Gasset, portent un espoir comparable au sien. Force est de constater que l'on se

⁶⁰⁸ En exergue de son article « Combien de temps le développement peut-il encore durer ? », (loc. cit.), Michel Freitag cite le début d'une page d'Anders extraite d'un entretien avec Mathias Greffrath datant de 1977. « C'en est arrivé à un tel point que je voudrais déclarer que je suis un "conservateur" en matière d'ontologie, car ce qui importe aujourd'hui, pour la première fois, c'est de conserver le monde absolument comme il est. D'abord, nous pouvons regarder s'il est possible de l'améliorer. Il y a la célèbre formule de Marx : « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de diverses manières, ce qui importe, c'est de le transformer ». Mais maintenant elle est dépassée. Aujourd'hui, il ne suffit plus de transformer le monde ; avant tout il faut le préserver. Ensuite nous pourrions le transformer, beaucoup, et même d'une façon révolutionnaire. Mais avant tout nous devons être conservateurs au sens authentique, conservateurs dans un sens qu'aucun homme qui s'affiche comme conservateur n'accepterait ». Günther Anders, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ?*, Paris, Allia, 2001, p.76.

⁶⁰⁹ Michel Freitag, « Réponses aux questions du GÉODE », loc.cit., p.258.

⁶¹⁰ Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, t.1 et 2, op. cit.

souvent peu de ces noms et que la sociologie dans son ensemble et aussi la sociologie de l'art se sont orientées vers de moins amples perspectives.

4.1 L'art comme sujet de conversation autant qu'objet de débat : passage à une « rumeur théorique » de l'art

On pourrait dire que, dans la modernité, tout comme l'individu, l'art s'est constitué progressivement comme sujet. Cela se confirme dans la définition de l'art pour l'art telle qu'elle s'impose dans le troisième tiers du XIX^e siècle. On pensera alors que je joue sur les mots mais je ne résiste pas à cette idée que l'art est alors aussi devenu sujet de conversation. Parallèlement, il se transforme également en objet de débat et on ressent dans ces formules les rémanences de questionnements autrement plus ambitieux. Au-delà des réflexions des érudits, des philosophes, des critiques, de tous les spécialistes qui s'en sont emparés progressivement et qui l'ont façonné, l'art s'est constitué en thème et semble donner la parole à tout un chacun à côté des autorités du champ ou autres gardiens du temple. Certains y voient la place et aussi l'œuvre de la démocratisation de la culture, d'autres la regrettent et on en vient parfois à se demander s'il faut penser qu'il y a, à côté des paroles autorisées, d'autres qui seraient interdites parce qu'ineptes ? Comme d'autres penseurs, Anne Cauquelin constate dans plusieurs de ses ouvrages⁶¹¹ l'influence, et même l'importance des échos transformés, adaptés des pensées théoriques. « Pour saisir l'aspect "théorique" de cette opinion dont on dit tant de mal, nous avons à repenser la nature de la *doxa*, son rôle, son utilité et le type de connaissance qu'elle met en œuvre. En effet, à parler toujours d'opinion, et en tant d'acceptions diverses, on oublie l'origine de cette sorte de jugement, origine qui se trouve être la *doxa*, notion que l'on voit comme opposée au *logos* [...]. C'est, pour la philosophie classique, le dernier degré de la connaissance, la connaissance par ouï-dire. Là justement où la théorie échoue à être comprise, et où le bavardage, le "parler pour ne rien dire" remplace le désir de connaissance⁶¹² ». Lors d'une conférence donnée au Centre du Graphisme d'Échirolles, Nathalie Heinich, offre une définition qui m'apparaît pleinement doxique de l'objet de son interrogation sociologique⁶¹³. Elle évoque par ailleurs en substance la vocation des gestes artistiques de transgression à devenir eux-mêmes doxiques,

⁶¹¹ Anne Cauquelin, *L'art du lieu commun, du bon usage de la doxa*, Paris, Le Seuil, 1997.

⁶¹² Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.115.

⁶¹³ « Quand je dis « art », je ne parle pas du tout de ce que je considérerais comme étant l'essence de l'art, parce que [pour] les sociologues, les essences n'existent pas : c'est un vocabulaire de la métaphysique et pas de la sociologie. Je parle simplement, quand je parle de l'art, de la conception que se font les gens de l'art ; et quand je dis « les gens », il faut bien entendu faire la différence entre les spécialistes et les non spécialistes — je dis en général « le sens commun » pour désigner les non spécialistes⁶¹³ ». Nathalie Heinich, « Soumission-Transgression », compte rendu d'une conférence au Centre du Graphisme d'Échirolles, le 19 décembre 2006, p.5, <http://www.graphisme-echirolles.com/pdf/conferences/heinich.pdf> (mise en ligne juin 2007).

notamment du fait de leur rapide intégration par et dans les diverses institutions contemporaines de l'art. En attendant, ils provoquent le sens commun ou ce qui est accepté par le commun comme relevant de l'art. La *doxa* de l'art est donc susceptible de s'élargir d'autant plus que l'on pourrait la présenter comme un ensemble hétéroclite, parfois paradoxal, de prénotions implicitement acceptées sur lequel se fonde une forme de communication relevant de la conversation non spécialisée. Le flou semble construire, à la manière du brouillard, la densité même d'une matière aussi présente que fuyante et, poursuivant la métaphore météorologique, on pourrait aussi considérer la *doxa* comme une expression de « l'air du temps⁶¹⁴ ».

Je ne pense pourtant pas que cette emprise supposée de la *doxa* se situe dans le sillage de la fâcheuse tendance au relativisme généralisé qui baigne et nourrit à la fois les incertitudes actuelles. C'est bien d'avoir et de proférer un avis sur l'art dont nous parle Anne Cauquelin et elle propose une explication de sa construction et de sa structure dans la société contemporaine. Elle ne nous précise d'ailleurs pas vraiment, et on peut y voir de la malice, si son analyse s'applique seulement à la parole de tout un chacun ou si elle concerne également celle des autorités diverses du monde de l'art. « De l'art, la proposition commune consiste à admettre de la nécessité. La raison : c'est que sa pratique est une des caractéristiques de l'homme (comme le rire ou l'erreur). C'est son apanage, les animaux ne sont pas artistes. À l'homme reviennent toutes les primautés, y compris celle-ci : accomplir des actes gratuits non directement liés à l'intérêt (la faim, la survie), un acte pour rien, pour la beauté du geste⁶¹⁵ ». S'il y a de la banalité — revendiquée — dans la proposition, on ne peut qu'être frappé par l'emploi de cette idée de nécessité qui fondait l'analyse de Durkheim. On reçoit cette prémisse comme une présomption d'existence d'un sens commun sur l'art, apparaissant comme « l'énoncé d'une évidence toute naturelle », nous dit Anne Cauquelin. Il se présente comme un environnement sonore et idéal dans lequel nous évoluons et nous nous situons car « ce bruit de fond continu, est le bien et le lieu commun de la communauté. Certes, ce sont là des bavardages, des paroles pour rien, des paroles en l'air, mais aussi, et en même temps, le fonds mémorable de l'éducation, de l'apprentissage du commun et de la communauté⁶¹⁶ ». Comme pour prendre un peu de champ avec une approche trop favorable, l'auteure ajoute que « cette *doxa* est un résumé (péjorativement on dira un "ramassis") de lieux communs. C'est à cet usage qu'elle est destinée, et c'est là son rôle principal. Les lieux communs sont ces propositions et croyances communes qui s'installent par répétition et forment les habitudes de

⁶¹⁴ C'est, par ailleurs, cette expression qui est choisie par Pierre Bourdieu pour intituler la partie introductive de son ouvrage *L'amour de l'art* [1966] dans lequel il construit, sur la base d'une étude de la fréquentation des musées, les fondements de sa réflexion sur la distinction et l'éducation.

⁶¹⁵ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.120.

⁶¹⁶ Ibid., p.117.

penser et de percevoir. Ce que l'on nomme "culture"⁶¹⁷ ». Si l'expression lieux communs, dans l'usage courant, s'applique péjorativement à ces idées dont on dit aussi souvent qu'elles sont de celles qui s'échangent en bonne compagnie. L'expression suppose également l'existence d'un espace partagé et on peut même penser qu'il s'agit de cet espace « mondain » qui a servi d'amorce à la formation de l'espace public au sens où Habermas l'a mis en scène avec tant de succès⁶¹⁸, marginalisant ainsi, en le « culturisant », sa dimension proprement politique et idéologique⁶¹⁹. Dans le brouhaha de leurs confrontations sans enjeux véritables, les « lieux communs » construisent néanmoins un sens commun qui fait exister socialement le sujet. C'est la raison pour laquelle, Anne Cauquelin qualifie la *doxa* de l'art de « rumeur théorique ». Par là, elle veut montrer que « la *doxa* est ce genre de discours *alogos*, non pas absurde, mais à côté, en dehors de la logique, de l'érudition et de la connaissance précise, que ce discours est porté par un amalgame de théories et porte lui-même des éléments théoriques nombreux tout à fait repérables sous leurs déguisements et qui contribuent à former autour de l'art ce nuage de sens (bon sens et lieux communs) qui nous maintient en suspension, séduits, troublés, et nous-mêmes doxiques à l'endroit de l'art dont nous épousons simultanément ou successivement toutes les perspectives qu'elle délivre⁶²⁰ ». Ce brouhaha fait par ailleurs jaillir l'idée du bruit de fond dont nous parlent les astrophysiciens quand ils observent l'univers auquel ils ne savent pas donner de limites en temps comme en espace et on peut y voir la métaphore d'une crépitation qui pense l'art sans en maîtriser toutes les données. Si l'on peut penser que, du fait de l'importance des médias dans la société contemporaine, cette intéressante idée de rumeur théorique ne concerne pas que l'art, il me semble pourtant qu'il est des sujets où il est plus facile de distinguer les causeurs des savants.

Je tenterai donc de cerner les explications de ce constat et elles me paraissent triples. Elles tiennent d'abord, paradoxalement, à cette idée de gratuité portée par la proposition doxique d'Anne Cauquelin. Elle agit comme un masque légitimant qui empêche et rend même inutile l'interrogation du fond et du propre de l'art. D'ailleurs, on peut voir une confirmation, *a priori* contradictoire, de cette hypothèse dans les orientations des études sociologiques sur ce champ. En effet, si les sciences humaines s'intéressent encore à l'art, il faut bien admettre que c'est de manière marginale. Elles concentrent principalement leurs travaux sur les effets, le produit et l'environnement de l'art plutôt que son essence, même s'il devrait s'agir pour elles désormais de son essence sociale⁶²¹. Mais les sciences

⁶¹⁷ Ibid., p.118-119.

⁶¹⁸ Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit.

⁶¹⁹ Voir aussi sur ce thème la thèse de Richard Sennett, *The Fall of public Man* [1976] (*Les tyrannies de l'intimité*, trad. Antoine Berman et Rebecca Folkman, Paris, Seuil, 1979, 285 p.), où il présente une analyse critique qui n'est pas du tout congruente avec celle d'Habermas mais qui est plus réaliste s'agissant de la société contemporaine.

⁶²⁰ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.123.

⁶²¹ Comme cela est d'ailleurs si bien illustré par Francastel, Lukács, Goldmann, etc.

sociales dominantes n'étudient l'art que de manière périphérique, comme c'est le cas notamment lorsqu'elles s'intéressent au marché de l'art au sens de son économie, ou l'institutionnalisation de l'art sous l'angle de son rapport à la gestion des espaces de monstration par exemple, ou encore, et on peut voir combien ces dimensions sont toutes liées, la consommation de l'art, notamment par le biais du rapport public, ou du public, à l'art via l'intervention culturelle qui font le gros du débat quand elle ne le saisissent pas comme une des dimensions des rapports de domination⁶²², ou dans les rapports aux technologies⁶²³. Si lui-même était encore « gratuit » au sens de cette proposition doxique, ce qui reste à prouver, ce qui entoure l'art l'est de moins en moins et les discours culturels des aménageurs des grandes capitales internationales sont là pour nous le confirmer s'il en était besoin⁶²⁴. Mais si l'on peut identifier les effets banalisants de ce processus, il est aussi utile de se pencher sur ses causes qui sont tout aussi actives. Au-delà du sens commun immédiat du mot, il est faut en effet s'arrêter sur la signification même du concept de gratuité, formé en contradiction avec ce qui doit être dûment payé et a donc un coût. Cela se définit en référence négative au marché et à ce qu'il représente d'opposition au don, à l'échange solidaire, au partage, à la participation⁶²⁵. Il en va de même pour le « désintéressement » — que l'on pourrait dire kantien, lui aussi — qui est également un concept construit sur une négation. Mais ces termes ont également un sens plus profond, « étymologique », qui s'enracine avant la formation d'une économie marchande et le déploiement d'une logique réductrice de l'intérêt. Il désigne alors ce qui a sa finalité en soi-même, ce qui n'est pas qu'un moyen pour une (autre) fin. Par exemple la connaissance pour la connaissance, c'est-à-dire comme contemplation de ce qui existe, comme jouissance de cette existence et de sa reconnaissance qui a forme de don. De même,

⁶²² Voir Pierre Bourdieu.

⁶²³ Voir Jean-Marie Schaeffer par exemple.

⁶²⁴ « Pour notre administration, la culture est un axe de développement primordial. [...] La culture à Montréal pour moi, c'est un moteur de développement économique car elle intègre à la fois le développement de nos actifs, le développement urbain, tout en étant garante de notre cohésion sociale et de notre ouverture sur le monde » Déclaration de Gérald Tremblay, Maire de Montréal, Conférence de presse du 7 X 2005. Source : cabinet du maire et du comité exécutif de la ville de Montréal. Le dossier de présentation disponible sur le site Internet de la ville est également révélateur : « Île et ville au patrimoine naturel, historique, artistique et architectural remarquable, qu'elle s'emploie à mettre en valeur, Montréal est aussi une ville de design. Là est orchestré le combat planétaire pour la diversité culturelle. Là déjà sont créées des productions artistiques capables d'attirer l'attention du monde entier, de Paris à Las Vegas, de Londres à Tokyo... À l'échelle planétaire, Montréal est un leader dans les arts du cirque et une référence en théâtre, en littérature jeunesse, en danse contemporaine, en musique électro-acoustique, en cinéma d'animation et en cyberculture. À la fois centre de formation, de création, de production, de diffusion et de conservation, cette métropole est, par plus d'un aspect, remarquable. [...] Cette exceptionnelle créativité se traduit par un dynamisme économique tangible. L'économie de la culture, plus de cinq milliards de dollars, soutient près de 90 000 emplois. Il s'agit d'une composante remarquable du développement de Montréal, ajoutant des milliers d'emplois à l'industrie touristique. [...] Par cette politique, la Ville affirme aussi que la culture est l'un des propulseurs les plus cruciaux de son rayonnement, de son dynamisme économique et de sa prospérité future ». Extrait de Ville de Montréal, *Montréal, métropole culturelle. Politique de développement culturel de la ville de Montréal 2005-2015*, p.1-2.

⁶²⁵ Voir le paradigme du don de Caillé, qu'il oppose globalement au paradigme utilitariste. Alain Caillé, *Anthropologie du don, Le tiers paradigme*, Paris, La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales n°253, 2007.

c'est la saisie pénétrante de l'objet tel qu'en lui-même, tel qu'il se dévoile en sa forme propre, et ceci quel que soit son statut subjectif⁶²⁶. Il y a toujours dans l'expérience de la beauté naturelle une sorte d'animisme qui fait partie, au plus profond, de la réalité du monde comme mystère et de notre être-au-monde comme don. Portmann a approfondi cela pour le monde du vivant, où la subjectivité sensible n'est pas seulement encapsulée dans les vivants singuliers, mais est tissée dans toutes leurs interrelations, dans tous les rapports qu'ils ont entre eux à travers l'apparence qu'ils ont les uns pour les autres, et qui sont déjà intégrés dans leurs formes mêmes. Or cette donnée et cette intentionnalité première de la connaissance humaine, déjà elle-même enracinée dans le monde animal, a en somme été systématiquement refoulée. C'est l'œuvre de la connaissance scientifique — mais aussi celui de l'échange et de l'usage marchand des biens — qui réduit l'objet aux seules déterminations universelles qui s'y expriment. Sa singularité existentielle et sa spécificité formelle se trouvent donc exclues de la connaissance objective que la science en donne. L'art va de ce fait profiter de ce refoulement à mesure qu'il s'impose comme une forme sociale *sui generis* et cumulative. Il va catalyser en lui cette dimension expressive de la réalité, il cherchera à en acquérir le monopole, tant sous son aspect objectif que subjectif. Mais cette dimension refoulée par la raison théorique et par la raison pratique⁶²⁷ n'a pas disparu pour autant de l'expérience commune, socialisée, de la vie. On comprend ainsi que la tentative de la fonder de manière également théorique, c'est-à-dire formelle, universelle et catégorique, pour faire de l'art un universel transcendantal, comme ce fut le projet de la philosophie de l'art, ne parvienne pas à détacher son objet d'une zone de flou. Car l'expérience commune y reste nouée à l'appréhension et à l'appréciation culturellement socialisée des formes avec toute la contingence qui lui appartient, sa non-nécessité et donc sa « gratuité ». C'est aussi la raison pour laquelle la répudiation ultérieure des tentatives métaphysiques de définition de l'art laisse néanmoins leurs aboutissements précaires flotter dans un espace commun. Elles s'y amalgament de manière lâche mais non arbitraire, quand bien même elles ont perdu la prétention de structurer cet espace commun à leur image, à l'instar de ce que la science et la philosophie morale ou pratique sont parvenues à faire dans leurs champs respectifs. Mais c'est également en raison de ces échos théoriques dispersés dans l'espace commun, où ils ne possèdent plus une valeur proprement théorique mais culturelle, que la doxa des spécialistes continue elle aussi à se les approprier comme « rumeur ». Elle entre en effet en consonance avec celle qui reste diffuse dans le monde social extérieur. Ainsi l'art, devenant système autoréférentiel reste néanmoins en lien de sens avec la société, continue à y prendre une place et à se l'y faire reconnaître.

⁶²⁶ On retrouve ici le « comme si » kantien, puisque les formes se dévoilent à nous comme si elles possédaient une intériorité, comme si elles exprimaient elles-mêmes leur être.

⁶²⁷ Qui s'est elle-même réduite au domaine des engagements que les hommes contractent entre eux sur la base unilatérale de leur liberté, et non à partir de leur solidarité ontologique et existentielle, de leurs liens.

Le deuxième type d'explication pour cette difficulté à identifier particulièrement le propos doxique me semble tenir justement au fait que l'art se constitue en sujet à propos duquel tout le monde peut parler. Plus encore, il se pose en tant qu'espace où l'utilisateur non spécialiste peut même être en devoir de professer une opinion. D'une certaine façon, l'art et la culture font partie du débat public et offrent un champ d'expression au citoyen, comme le politique avec lequel ils ont partie liée, et on exprime souvent l'idée qu'il s'agit de sujets assez « consensuels » au sein de cette « sphère publique bourgeoise » dont parlait Habermas. D'ailleurs n'est-ce pas aussi une des dimensions essentielles de la doxa ainsi que le remarque Ruth Amossy ? Face à une « panoplie de notions qui modulent la stéréotypie comme trace et masque de l'idéologie, diverses approches maintiennent la prééminence de la doxa comme condition *sine qua non* de toute communication verbale. [...] En d'autres termes, la doxa est indispensable à la recherche du consensus aussi bien qu'à la polémique. Dans cette perspective, l'échange est premier et sa dynamique nécessairement tributaire d'un ensemble de croyances, d'évidences à partir desquelles seules les participants peuvent se comprendre et tenter de s'influencer mutuellement. Le doxique pour la rhétorique et la pragmatique n'est pas ce qui aliène le sujet, mais au contraire ce qui lui permet de se construire comme être social en relation avec une altérité constitutive⁶²⁸ ». Ainsi, une troisième proposition explicative pourrait s'associer à la précédente et se présenter sous la forme d'une question. Celle de savoir s'il existe beaucoup de domaines de la connaissance où les théories peuvent s'accumuler, s'additionner, se contredire comme c'est le cas pour l'art. Y a-t-il beaucoup de sujets pour lesquels, bien que et aussi parce qu'on ne cesse d'invoquer la rupture, elles se succèdent sans se récuser totalement ? Pour l'art, tous les paradigmes semblent cohabiter et s'exprimer sans que ce soit reçu comme une fondamentale cacophonie. Anne Cauquelin avait donc bien raison d'intituler son livre, *Les théories de l'art* et l'on voit que son intention n'était nullement de faire œuvre d'historienne. Pour bien des disciplines scientifiques, leur parcours théorique, avec ses vicissitudes, appartient souvent à la mémoire d'un autre temps. Il arrive parfois que l'on ait du mal à vouloir s'en souvenir car cela voudrait dire qu'on en accepte les errements⁶²⁹. La situation est bien différente s'agissant de l'art : l'incertain paraît nécessaire, le doute indispensable, tout comme ses questions : aussi immémoriales qu'irrésolues. C'est l'espace de cette spéculation qui crée alors sa vraie valeur mais on conviendra qu'elle est tout autre que celle qui anime les bourses de valeurs ou de matières. On est pourtant fondé, considérant le développement du marché et l'importance médiatique accordée à ses records, à penser que la première acception de ce mot semble mise, et de plus en plus, au service de la seconde. Néanmoins, la spéculation, irrémédiablement associée au doute et à

⁶²⁸ Ruth Amossy, « Des topoï aux stéréotypes : le doxique entre logos et pathos », in Ekkehard Eggs, (dir.), *Topoi, discours, arguments*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, p.13-14.

⁶²⁹ La médecine en est un bon exemple puisque l'impératif qui la conduit interdit l'erreur pour la discipline comme pour ceux qui la pratiquent.

l'incertitude, n'est-elle pas alors attribut de la foi ? C'est dans cet esprit que conclut Anne Cauquelin en situant l'art, ainsi que ses débats, dans un tout autre espace que celui de la pure raison. Cette *doxa*, « de bout en bout traversée par le théorique n'est « point tant, alors, « opinion » — terme qui signifie péjorativement humeurs, caprices et goûts particuliers sans rapport au raisonnable, et fluctuant aux variations de la mode — mais, bien au contraire, construction patiemment élaborée dans les ateliers de l'imaginaire, issue d'un terrain commun, celui des pensées qui se sont formées au contact des pratiques, et qui peu à peu ont pris elles-mêmes, en se superposant par strates, l'allure d'un palimpseste, d'une structure géologique feuilletée plusieurs fois millénaire, aussi solide que le roc. Sur lequel, aussi solide que le roc, s'érige notre inébranlable croyance en l'art⁶³⁰ ». Et on voit ici que le propos de Ruth Amossy est rejoint par celui d'Anne Cauquelin : la rumeur théorique fonde notre croyance⁶³¹ en l'art, autant qu'elle en est le reflet.

Pourtant, son objet semble devenir de plus en plus incertain, alors même que la grande philosophie idéaliste de l'art est désormais tombée en désuétude. Mais c'est justement elle qui servira de bruit de fond sous forme de « rumeur » aux conversations mondaines que les références à l'art et les commentaires sur l'art serviront désormais à nourrir. A-t-il véritablement fallu attendre le nazisme ou encore un peu plus tard la Guerre Froide, pour que l'art redevienne un enjeu politique majeur, mais cette fois-ci clairement instrumentalisé ? Depuis les prémisses, à la suite de l'histoire de l'art et de la sociologie de l'art, il y a eu encore l'appropriation structuraliste de l'art comme du symbolique, puis sa textualisation par la sémiologie, l'analyse du discours, tout cela à côté de sa « culturisation » que l'anthropologie (anglo-saxonne surtout) avait amorcée bien avant son intégration dans les industries culturelles. Dans la liste non exhaustive des exploitations fondées sur l'autonomisation du concept moderne de l'art et qui la remettent en cause indirectement, il faut aussi souligner l'impact de la nouvelle « esthétique de la réception ». De Jauss à Eco⁶³², jusque dans l'approche actancielle de Bakhtine⁶³³, elle aura un grand impact dont la richesse captera de nombreuses confluences à partir d'un magma très diversifié méthodologiquement, où la psychanalyse se fait aussi une bonne place. Mais tous ces discours, à la différence du discours philosophique universaliste qui chevauche les deux siècles précédents, sont devenus des discours savants (et parfois prétentieux) de spécialistes. Ils vont eux-mêmes nourrir de chair fraîche les experts du discours sur l'art qui produisent et transforment

⁶³⁰ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.124.

⁶³¹ Elle peut avoir ses dogmatiques qui en font un culte, ses « grenouilles de bénitier » et ses « marchands du temple » qui en usent et abusent, ses fidèles qui en espèrent une rédemption, ses dubitatifs qui en font un espace de débat...mais aussi ses mécréants qui s'en amusent !

⁶³² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* (1962), trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965.

⁶³³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

continuellement la doxa dont parle Anne Cauquelin et dans laquelle le système de l'art puise en même temps son identité et sa légitimité. Car c'est bien cette doxa en forme de rumeur qui continue de nourrir l'idée de l'art. Quelle qu'en soit la définition, c'est sur elle que vit le « système de l'art » qui ne peut se passer de cette idée pour maintenir son identité sociale transformée en « raison sociale », mais qui, pourtant, ne peut plus se permettre de l'explicitier et de l'approfondir sous peine de paraître vide. Adorno ne constatait-il pas que « [tout] ce qui concerne l'art, en lui-même comme dans son rapport à la totalité, n'est plus évident, pas même son droit à l'existence⁶³⁴ ».

4.2 Le théâtre des novations

4.2.1 Une scène pour la représentation

C'est un lieu commun que de remarquer à quel point le vocabulaire du théâtre est entré dans l'usage courant. Il y a de nombreuses raisons à cette assimilation et j'y vois plus généralement un effet miroir au sens fort du terme, dimension essentielle de tout art par le fait qu'il donne à voir, les moyens pour s'appropriier et enfin exprimer ce que nous découvrons. Le discours commun s'est ainsi peu à peu coloré d'une métaphore implicite et tellement familière que nous n'en avons plus toujours conscience⁶³⁵. Il y a de ce fait une forte interaction entre le monde tel qu'il est et sa représentation, telle qu'elle peut notamment lui être offerte par le théâtre. Je tenterai donc maintenant de reprendre synthétiquement les enseignements des parcours précédents pour brosser le décor dans lequel se déroule l'action qui nous intéresse à présent. Ce travail concernant d'abord une vision occidentale de l'art et de l'artiste⁶³⁶, je le situerai dans le cadre d'un théâtre européen de la fin du XIX^e siècle. Il est « à l'italienne », même si certains se souviennent, par exemple, du théâtre élisabéthain et que d'autres, exotisme oblige, s'intéressent au Kabuki. C'est la forme moderne, bien que et aussi parce qu'elle est directement héritière de la Renaissance. Je ne m'attarderai pas sur la place faite au public si ce n'est pour remarquer que, depuis l'antiquité – grecque notamment – la conception de l'espace théâtral s'est partiellement inversée. Si le théâtre antique intègre un questionnement de l'espace scénique, sa forme est assez unanimement celle de l'amphithéâtre qui suppose une prééminence du lien au spectateur, traité de manière relativement égalitaire. Il est maintenant banal de constater que le théâtre à l'italienne

⁶³⁴ Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989, p.1.

⁶³⁵ On peut s'amuser à relever les exemples de cette réappropriation de la fiction théâtrale qui nous aide à exprimer la réalité et dit aussi que nous ne sommes pas certains de cette réalité. Le théâtre du monde s'exprime souvent sur la scène internationale dans le drame des guerres, la tragédie des cataclysmes ou le vaudeville de situations où les acteurs ne jouent pas leurs rôles et où l'on cherche encore un metteur en scène.

⁶³⁶ Ce qui est certainement dommage mais on peut en venir à se demander si ce n'est pas, au moins en partie, une lapalissade, en tout cas une évidence bien difficile à dépasser puisque c'est le concept moderne et occidental de l'art et ses références qui se sont progressivement imposés universellement.

exacerbe la coupure entre le lieu scénique et la salle. Dans celle-ci, les places, hiérarchiquement disposées, reflètent la structure sociale : constat amplifié par un usage mondain du spectacle où l'action et les rôles principaux en arrivent à ne plus s'exprimer sur la scène⁶³⁷. À l'époque classique, le rapport scène salle est d'abord frontal et s'articule autour d'un spectateur privilégié occupant ce que l'on appelle la « place du roi ». Cet « œil du prince », selon l'expression du scénographe italien Sabattini⁶³⁸ (1574-1654), évidemment central, correspond aux règles de la représentation établies par la Renaissance. Ce sont celles de la perspective en tant que conception du rapport de l'homme — bientôt individu — au monde et donc, par principe, construction de l'esprit. Francastel nous dit que quand Alberti (1404-1472) formule la théorie de la forme plastique, il la définit comme un procès de (re)construction mathématique de la nature. Elle produit un « espace théoriquement infini bien que pratiquement clos pour l'œil humain en vertu de l'illusion qui rapproche d'un point commun toutes les lignes de fuite. Pour des générations, l'espace aura finalement l'apparence concrète d'un cube imaginaire à l'intérieur duquel chaque point ou groupe de points peut être incorporé dans n'importe quel système linéaire et ramené dans le plan de la projection à deux dimensions, pourvu qu'il soit intégré conformément aux lois d'Euclide. On passera donc d'une vision concrète et à deux dimensions à une vision figurative à trois dimensions⁶³⁹ ». La transposition théâtrale de ces principes est directe et elle se détermine à plusieurs niveaux dont les mots, une fois de plus, sont les témoins. Pour l'espace scénique, on parle d'une cage de scène s'inscrivant dans cette forme relationnelle – et cette relation formelle – qui est aussi une double représentation. C'est celle du moment de l'exécution de l'œuvre et celle qui est attachée à son caractère exemplaire, voire universel. Serlio⁶⁴⁰ écrit une somme sur la perspective et à la fin de son second tome il aborde le problème particulier de la scène de théâtre⁶⁴¹. S'appuyant évidemment sur les recherches antiques de Vitruve, Serlio innove en concevant la scène en fonction du point de fuite albertien vers lequel toutes les lignes du décor doivent converger. Il sera aussi le premier à utiliser le terme « scénographie » et proposera d'exploiter davantage l'éclairage pour affirmer l'impression de profondeur. C'est donc par la fiction de la figuration, ce qui est étymologiquement un pléonasme, que l'on conçoit de représenter l'infini du monde dans et par un espace clos. Par certains aspects, le procédé s'apparente d'ailleurs à l'inversion et l'appellation des

⁶³⁷ Il en est de multiples exemples dans l'œuvre de Proust (*Du côté de Guermantes*, notamment), qui sont notamment associés à l'ascension sociale de la bourgeoisie parisienne à la « Belle époque ».

⁶³⁸ Voir notamment Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, p.210 sq.

⁶³⁹ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, op. cit., p.156-157.

⁶⁴⁰ Sebastiano Serlio (1475-1554) a notamment contribué à codifier cette nouvelle conception. Architecte et sculpteur italien, il quitte son pays à soixante-cinq ans pour s'établir en France où il devient l'architecte en chef du roi François I^{er}.

⁶⁴¹ Sebastiano Serlio, *Il primo libro [e secondo libro] d'architettura, di Sebastiano Serlio, bolognese*, Paris, Jean Barbé, 1545.

éléments du décor en garde la trace comme pour ces découvertes qui sont en fait des rideaux qui arrêtent le regard pour concentrer son mouvement vers le point focal, autrement dit le foyer brûlant de l'action. Bien que rapide, ce survol permet de ressentir assez bien les multiples niveaux de la construction théâtrale et c'est cette complexité qui agit en nous rendant, au sens vrai du terme, complices de ces différents degrés de sens enchevêtrés.

Alors comment se présente la scène de l'art à la fin du XIX^e siècle ? Le fond sera constitué par la mise en place d'une société industrielle dans laquelle s'établit un nouvel espace politico-institutionnel national et international et on a vu, avec le cas de l'Allemagne, la part qu'y a pris la réflexion autour de l'art. Les rideaux qui balisent visuellement et aussi structurellement son espace pourraient être les différents acteurs du champ, au sens bourdieusien du terme. Il commence à bien s'établir entre les disciplines qui traitent de la question artistique : esthétique, histoire de l'art, sciences humaines etc. et les niveaux d'intervention qui vont de l'enseignement à la création, la diffusion, jusqu'à la conservation patrimoniale. Faut-il qualifier le genre de l'œuvre en train de se monter à partir de ces éléments ? Comédie, drame..., les points de vue sont divisés mais on peut néanmoins penser qu'elle s'apparente à ce que l'on appellerait de nos jours un *work in progress*, pour ne pas parler d'improvisation ou de chantier. Les types génériques des protagonistes seraient l'artiste, le spectateur et ce que j'appellerais l'intervenant avec de multiples figures pour chacun d'eux. Pour ne parler que du spectateur, il faudrait envisager de faire aussi bien la place à l'amateur qu'à ce philistin cultivé dont parle Nietzsche et qui est, avant l'heure, un consommateur d'art. Tout comme il ne faudrait pas oublier le spectateur absent, au sens où il n'est pas concerné par l'art pour diverses raisons. Et si l'on parle de l'intervenant, la panoplie des caractères est encore plus large : elle va de l'enseignant au marchand en passant par le philosophe ou le scientifique qui crée de nouveaux supports ou de nouveaux moyens pour l'art. Dans cette distribution, la hiérarchie des rôles ne va pas forcément de soi et, bien que central, on peut se demander si l'artiste est le vrai héros de l'intrigue. On peut alors compter sur les effets pour rendre compte de ces nuances. Un bon jeu d'éclairage permettra de donner plus ou moins de relief à tel personnage ou à telle situation et on comprend vite que le résultat dépend forcément de l'origine de la lumière tout autant que de son intensité. Tout cela est au service des intentions d'un personnage qui va prendre plus d'importance avec le temps : le metteur en scène. Ses goûts l'amèneront à revisiter à sa manière des questionnements dont tout un chacun s'accordera ultimement pour dire qu'ils sont éternels et on peut alors concevoir certaines connivences avec le travail du chercheur sur une autre scène, universitaire : celle des sciences humaines notamment.

4.2.2 Décadences et accusations réciproques

« Brusquement, vers 1885, l'idée de décadence entra dans la littérature française ; [...] par une singularité qui est un trait de mœurs latines, le peuple académique qualifiait ainsi, d'après l'horreur normale, quoique malsaine, qu'il ressent devant les tentatives nouvelles, la fièvre d'originalité qui tourmenta une génération⁶⁴² ». On l'a vu, cette notion survient dans la pensée européenne de l'époque et Nietzsche qui vomit les conformismes sociaux et culturels de la société bourgeoise qu'il observe est un de ses hérauts principaux. Ainsi que le note Rémy de Gourmont dans le même article, elle est liée à la conscience de la fin, de la mort d'une civilisation elle-même associée à une lecture historique, également occidentale. « Cette crise culturelle prit aussi une résonance civilisationnelle globale dans le domaine philosophique et dans les expériences existentielles qui servaient de référence aux nouvelles orientations de la pensée⁶⁴³ ». Si la proposition hégélienne du « sens de l'histoire » présume ce que j'appellerais un achèvement, celle désespérée de Nietzsche parle d'un « éternel retour » qui suppose la décomposition pour une nouvelle fécondation. Ce qui me paraît se passer alors relève d'une disjonction des parcours de l'art et de la société qui lui est contemporaine ; une fracture de leur ancienne solidarité. C'est cette société industrielle et bourgeoise, en pleine vitalité, qui vitupère l'anathème de la décadence contre un art qui remet en cause les formes conventionnelles en lui renvoyant son accusation. Mais si l'on s'accorde sur le fait que cette société est naissante, on peut aussi voir dans cette tendance décadente une de ses caractéristiques et poser la question implicite de l'état déclinant, parce que zénithal, d'une civilisation. Pourtant, proposer une telle explication est peut-être anachronique au sens où la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e gardent encore dans leur forme de pensée, la potentialité du « grand récit » des idéologies. Un futur est encore envisageable, il est même à l'œuvre et ses indices en sont notamment présents dans un art anticonformiste, voire scandaleux⁶⁴⁴. Si l'idée de décadence s'apparente à un stigmaté, ceux qui en sont victimes le renversent et le revendiquent. On assiste alors à la construction d'une nouvelle définition identitaire de l'art et de l'artiste qui est basée sur sa marginalité, sur son incompréhension par la majorité. C'est au nom de cette rupture sociale qu'il revendique paradoxalement sa place au sein de la société et exacerbe en se la réappropriant, la légende maudite de l'artiste romantique. L'œuvre est également concernée par ce rejet : comme pour l'homme, il deviendra de plus en plus un indice de sa possible originalité, d'une singularité éventuellement prometteuse de qualité. Il va sans dire qu'un tel constat ne peut se concevoir que dans le cadre d'une société qui envisage, même marginalement, un espace pour des formes

⁶⁴² Rémy de Gourmont, *La culture des idées*, [1900], Paris, Mercure de France, 1964, p.91.

⁶⁴³ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.286.

⁶⁴⁴ Ce qui est devenu, comme le remarque Nathalie Heinich, la caractéristique essentielle, voire unique de l'art contemporain, sous l'angle d'une transgression récupérée par les institutions.

artistiques qui ne soient pas *a priori* intégrées comme c'était précédemment le cas du fait de la commande. L'artiste qui était le client⁶⁴⁵ des dominants, ayant d'abord acquis son indépendance individuelle et créative, peut aussi, au moins partiellement, au moins théoriquement, s'émanciper de ce lien⁶⁴⁶. On pourrait même dire qu'il le renverse en faisant de l'amateur son client, ce qui suppose bien entendu un sens tout différent.

4.2.3 La notion d'avant-garde

C'est Olinde Rodrigues⁶⁴⁷, exécuteur testamentaire de Saint Simon (1760-1825) qui, à la mort de celui-ci, fonda avec ses compagnons saint-simoniens le journal *Le Producteur* qui dura deux années. Il lui donna pour épigraphe une pensée du maître : « L'âge d'or, qu'une aveugle tradition a placé jusqu'ici dans le passé, est devant nous ». Elle exprime bien le sens prospectif de leur quête et aussi, un peu au moins, l'ésotérisme relatif auquel ils parviendront. Saint-Simon souhaite mettre au point les règles de conduite pour une société idéale et, est-ce le fait de la porosité des frontières disciplinaires d'alors ou l'esprit du temps, il faut avouer que ces projets entraînent des rapprochements qui surprennent nos actuels cloisonnements. Il est en effet intéressant de noter qu'Auguste Comte fut le secrétaire de Saint-Simon entre 1817 et 1824 et que ce qu'on appelle maintenant son positivisme était également qualifié de naturalisme comme l'était parallèlement un courant artistique notoire à l'époque. C'est bien aux saint-simoniens qu'il convient d'attribuer la paternité de l'idée d'avant-garde⁶⁴⁸ qui lance la métaphore de l'art en tant qu'arme du combat politique. Ils prennent la parole en leur nom : « C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde; la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des

⁶⁴⁵ Au sens romain du terme.

⁶⁴⁶ Voir à ce sujet la proposition de Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*, encore qu'elle me paraît justement trop liée à une lecture « économique » des parcours individuels et collectifs des artistes et de la constitution d'un champ professionnel. En cela, il me semble réduire, peut-être à l'inverse de son intention personnelle, la définition de l'art à la constitution finale, et donc directement ou indirectement marchandisée, de sa professionnalisation.

⁶⁴⁷ Benjamin-Olinde Rodrigues-Henriques, 1795-1851. D'origine juive, il ne put entrer à l'École Polytechnique et devint docteur en mathématiques et il fut directeur du Crédit Hypothécaire. Ses travaux dans le domaine mathématique sont encore connus des spécialistes qui lui ont consacré une récente biographie dans laquelle les auteurs rendent aussi compte de son investissement politique. « First, as is generally agreed, he provided moral and probably modest financial support to Saint-Simon in the last months of his life, a time when the philosopher, who had always been better able to think than to write, published his important *Nouveau Christianisme* (1825). [...] Second] he was the catalyst for the movement that, after the master's death in 1825, took up — and developed — Saint-Simon's ideas. He also played an active role in recruiting adepts and discussing theories. [...] Thirdly] he was instrumental in stressing the themes of international harmony, the role of banking, and equality for women and for the popular classes ». Simon Altmann et Eduardo L. Ortiz, *Mathematics and Social Utopias in France: Olinde Rodrigues and His Times*, Providence, American Mathematical Society and London Mathematical Society, 2005, p.41-42.

⁶⁴⁸ Voir notamment la thèse particulièrement documentée de Caroline Granier, « Nous sommes tous des briseurs de formules : Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle », Thèse de doctorat de Lettres Modernes, Université Paris 8, 6 décembre 2003. Texte disponible sur le site <http://raforum.info/these/spip.php?rubrique17>.

idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile, nous les popularisons par la poésie et par le chant; nous employons tour à tour la lyre ou le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire ou le roman; la scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme ; nous devons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive ; et si aujourd'hui notre rôle paraît nul ou au moins très secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leur succès, une impulsion commune et une idée générale⁶⁴⁹ » Dans cette tirade, l'artiste s'adresse aux représentants des deux autres classes amenées à piloter la société future : le savant dont les capacités intellectuelles assurent la gestion rationnelle de la collectivité et l'industriel qui exploite les ressources naturelles et poursuit des innovations scientifiques. Constatant que « les artistes qui, avec les savants, forment actuellement le véritable pouvoir spirituel de la société, devraient participer à la direction des intérêts généraux⁶⁵⁰ », Saint-Simon ébauche ainsi le programme de l'engagement social, et aussi collectif, de l'artiste. Car « ce n'est qu'à la science et aux beaux-arts qu'il appartient de former et de développer une opinion nouvelle en politique⁶⁵¹ ». Il faut pourtant noter à ce niveau que cet engagement est supposé se produire au profit d'une société dominée en dernière instance par la raison économique au sens le plus trivial de ce terme. C'est ensuite à un disciple de Charles Fourier (1772-1837)⁶⁵² que l'on doit le premier ouvrage qui interroge d'une façon précise le rapport de l'artistique et du social. Gabriel-Désiré Laverdant (1802-1884) énonce que « l'Art, expression de la Société, exprime, dans son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées ; il est précurseur et révélateur⁶⁵³ ». Le rôle de l'artiste est donc d'aider « à l'accomplissement de la destinée générale [qui] est un devoir pour tout homme » et son œuvre, en tant qu'expression de la vie, figure ou bien « les choses harmoniques », ou bien « les choses subversives⁶⁵⁴ ». C'est pourquoi « l'art est prophétique alors qu'il exprime l'idéal bonheur, et critique alors qu'il exprime le malheur⁶⁵⁵ ». Ce qui me semble pouvoir être retenu de cette rapide évocation, c'est l'origine proprement politique de l'expression tellement utilisée ensuite d'avant-garde alors qu'elle sera plus tard associée surtout à l'exacerbation de l'art pour l'art qui subissait les foudres saint-

⁶⁴⁹ Claude Henri de Saint-Simon, « L'Artiste, le savant et l'industriel », in *Œuvres complètes de Saint-Simon*, vol.10, p.210 [paru dans : Barthélémy Prosper Enfantin, *Œuvres complètes de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. 39, 1865-1878].

⁶⁵⁰ Ibid., p.226.

⁶⁵¹ Ibid., p.249.

⁶⁵² Selon Engels, il appartient, tout comme Saint-Simon au courant du socialisme utopique. Friedrich Engels, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, trad. Paul Lafargue, Paris, Editions sociales, 1948.

⁶⁵³ Gabriel-Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845*, Paris, Aux Bureaux de la Phalange, 1845, p. 4.

⁶⁵⁴ Ibid., p.5.

⁶⁵⁵ Ibid., p.21.

simoniennes. Même si l'on identifie des racines plus anciennes⁶⁵⁶, ce n'est qu'à partir de cette moitié du XIX^e siècle que la dimension proprement sociale ou politique d'une œuvre d'art s'envisage réellement. Il va sans dire que l'époque est aux propositions révolutionnaires, qu'elles se radicalisent même après 1848. Mais c'est dans un second temps que le vocabulaire du combat progressiste trouvera sa mesure pleinement artistique et que l'invocation politique qu'il supposait d'abord sera peu à peu, au moins partiellement, oubliée. Il faut par exemple attendre 1885 et un ouvrage de Théodore Duret (1838-1929) intitulé *Critique d'avant-garde*⁶⁵⁷ pour consacrer ce passage. Le personnage me semble un peu résumer les enjeux divers qui s'expriment alors. Fils d'un riche notaire charentais, c'est un bourgeois lettré qui exerce la profession de négociant en cognac, ce qui l'amène à beaucoup voyager. Il est républicain et en 1868, il est l'un des cofondateurs du journal d'opposition à l'Empire : *La Tribune (française, politique et littéraire)*, dont Ferry et Zola seront de fidèles collaborateurs. En 1870, il n'est pas directement communard mais, favorable aux idées progressistes, il bataille pour défendre les insurgés. C'est sur ces fronts qu'il rencontre Henri Cernuschi à qui Gambetta avait confié la tâche impossible du ravitaillement de Paris pendant le siège. Comme pour oublier ce qu'ils n'avaient pu empêcher et se faire oublier du nouveau pouvoir, ils entament en 1871 un voyage⁶⁵⁸ qui durera un an et demi et les mènera au Japon, en Chine, à Java puis Ceylan et enfin en Inde. Ils partageaient une grande curiosité pour l'art et ramèneront de nombreux objets. La collection de Cernuschi était d'ailleurs si importante qu'elle lui permit de fonder le musée qui porte aujourd'hui son nom à Paris. Duret rapporte un récit⁶⁵⁹ et aussi une familiarisation avec cet art japonais de l'estampe qu'il connaissait un peu et qui

⁶⁵⁶ On sait que la question de l'engagement social et politique des artistes a déjà trouvé quelques réponses dans les œuvres de Goya (1746-1828) comme ses deux tableaux de 1814 qui rendent compte de la répression dirigée par Murat contre la révolte madrilène : les *Dos e Tres de mayo* 1808, ou dans sa série de gravures sur *Les malheurs de la guerre* qui ne seront éditées qu'en 1863. Cette publication intervenait précisément deux siècles après celle de ces autres et célèbres gravures du lorrain Jacques Callot (1592-1635) intitulées *Les grandes misères de la guerre*. La thématique, si l'on peut l'appeler ainsi, n'était donc pas totalement neuve et d'autres appels venaient avec une dimension plus ou moins symbolique sous la main de David ou de Delacroix (*La Liberté guidant le peuple*, 1830). Quelques décennies plus tard — mais je dirais que le questionnement ne faisait que se concentrer ou, dans une lecture plus pessimiste, se répéter en se cherchant lui-même — la revue française Europe s'interrogeait sur l'engagement de la création littéraire. Le débat s'articulait principalement sur deux perspectives : un « néo-Zola » — ce que l'on pourrait appeler en reprenant les termes d'origine, un naturalisme misérabiliste — ou un « réalisme socialiste » avec ses différents enjeux. Aragon, pour sa part, se montre prudent et ne répugne pas à convoquer une relecture, à mon sens anachronique, de l'histoire pour mieux légitimer une stabilisation d'incertitudes qui durent depuis un moment. Il se basait aussi implicitement sur une conception culturelle nationale, et donc propre au XIX^e siècle, pour mieux fonder sa fusion dans une proposition internationaliste, ressentie comme « étrangère » pour de nombreuses raisons et par de nombreuses personnes. Europe publie de lui une conférence œcuménique où il situe le réalisme socialiste dans la continuité du « réalisme français » (15 mars 1938), invoquant ou convoquant, entre autres, le maître de Moulins, Fouquet, Clouet, Philippe de Champaigne, Le Nain, Callot, Chardin, Poussin, Rousseau, Diderot, Hugo, Daumier.

⁶⁵⁷ Théodore Duret, *Critique d'avant-garde* [1885], Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Collection Beaux-arts histoire, 1998.

⁶⁵⁸ Michel Maucuer, *Henri Cernuschi (1821-1896). Voyageur et collectionneur*, Paris, Paris-Musées, 1998, p.23-31.

⁶⁵⁹ *Voyage en Asie*, 1874.

commençait à occuper les esprits en France. Il était déjà familier des peintres mais c'est lors d'un voyage en Espagne qu'il rencontre Édouard Manet (1832-1883) venu se remettre de la réception de son *Olympia* au Salon de 1865. Ce sont donc deux Français qui se rencontrent par hasard dans un restaurant, lient amitié et s'accompagnent dans la découverte émerveillée de Vélasquez. Leur amitié durera jusqu'à la mort et Duret sera l'exécuteur testamentaire de l'artiste qu'il suivra tout au long de sa carrière, prenant fait et cause pour ce qui s'appela d'abord la « nouvelle peinture » puis, rapidement et dans un retournement de la dérision du Charivari : l'impressionnisme⁶⁶⁰. Par goût personnel et aussi par amitié, Duret écrivit donc de nombreux papiers et cet ouvrage qui marque l'utilisation artistique du terme « avant-garde ». Il l'associe surtout, tant pour le critique que pour l'artiste, à l'ambition novatrice du style et à l'idée fondatrice d'originalité. C'est pour lui une démarche militante, voire combattante. Entre 1868 et 1870, dans ces années de rencontres amicales au Café Guerbois et de tentatives infructueuses pour exposer, ces « hommes jeunes s'encourageaient à soutenir le bon combat et à braver les dures conséquences à en prévoir. Car il ne s'agissait de rien moins que d'un soulèvement contre les règles et les systèmes généralement reçus et respectés. [...] Mais au moment où certaines formes et modes nouveaux arrivent à l'éclosion, la jeunesse les adopte et est alors possédée d'une sorte de feu sacré, tellement que les obstacles ne sont plus vus et que la résistance à vaincre ne fait qu'exciter à marcher en avant⁶⁶¹ ». Mais s'il y a une conscience de la remise en cause de l'ordre académique, ce n'est pas le seul objectif. Duret raconte plus loin qu'une exposition n'ayant pas été possible en 1875, le groupe des « impressionnistes » organisa une vente mais que son total « ne dépassait pas 10.349 francs, tant pour les tableaux retirés que vendus. Cependant ils n'étaient pas hommes à fuir le combat⁶⁶² ». Convenons que ses enjeux varient mais la sagesse populaire ne dit-elle pas aussi que l'argent est le nerf de la guerre ? Ce sont alors les légendaires années des bohèmes parisiennes, de cénacles successifs réunissant les avant-gardes de diverses disciplines dans la fierté de leur jeunesse, un commun mépris pour tout ce qui était établi et l'espoir partagé de la reconnaissance publique et de la renommée à leur tour. Ce sont les premières grandes batailles de la critique et ce sont aussi de belles connivences avec quelques marchands aventuriers qui soutiennent les rebelles dans leur cause d'abord artistique. « L'artiste a pris la figure de révolté, d'anarchiste, de paria. Il y a eu divorce entre l'art et la société, et l'on a vu se dérouler la légende de fulgurants et pathétiques destins [...]. La création artistique a revêtu un aspect héroïque. Cézanne et Mallarmé sont assurément des héros de

⁶⁶⁰ C'est Louis Leroy (1812-1885), journaliste au Charivari — qui publie régulièrement des dessins de Daumier et n'a pas une ligne éditoriale réactionnaire — et par ailleurs collaborateur d'Eugène Labiche, qui rédigea dans ce journal satyrique très populaire, une critique acerbe de l'exposition de 1874. C'est lui qui popularisera le jeu de mots utilisant le titre du tableau de Monet, *Impression soleil levant*, pour en faire le qualificatif d'un groupe qui n'en était pas encore un, sauf à partager l'indignité d'avoir été refusé d'approcher les cimaises officielles.

⁶⁶¹ Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*, [1906], Paris, Floury, 1939. p.8.

⁶⁶² Ibid., p.18.

l'intelligence et demeurent vénérés comme tels par nos cœurs fervents. Tout mouvement, toute école, toute création n'ont pu se concevoir que comme des révolutions⁶⁶³ ».

Au fil de ce premier parcours, les mots se sont accumulés pour répéter, unanimement, une idée de nouveauté désirée ou refusée. Tout le monde s'accorde pour qualifier l'artiste « héroïque » de novateur. Si l'on revient sur l'origine latine du terme, le *novator* est celui renouvelle mais aussi celui qui fait revivre. On le voit, deux notions sont associées qui récuse l'une comme l'autre l'idée d'une création *ex nihilo*. On pourrait donc proposer une lecture un peu différente des messages de rupture qui se succèdent depuis cette époque. Si les expressions me paraissent bien novatrices, ce n'est pas dans le sens commun de cet adjectif, mais plutôt dans son acception juridique. La novation, selon le code civil français⁶⁶⁴, est une substitution de contrat dont les conditions sont réglementées. Ce ne sont pas elles qui me retiennent ici mais l'idée que le contrat est avant tout la formalisation juridique d'une relation.

⁶⁶³ Jean Cassou, *Situation de l'art moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1950, p.21-22. Jean Cassou (1897-1986) publie *Situation de l'art moderne* en 1950 aux Éditions de Minuit qui l'avaient déjà accueilli alors qu'elles étaient encore clandestines pour un recueil intitulé *33 sonnets composés au secret*. C'était en effet dans sa cellule, alors qu'il avait été arrêté à Toulouse pour faits de résistance, qu'il les avait écrits en 1942. Il restera conservateur en chef du Musée national d'art moderne jusqu'en 1965 et il a marqué son passage par une grande proximité avec les plus éminents artistes de son temps qu'il amènera sur ses cimaises, ce qui n'était pas, pour différentes raisons, si facile. Il est lui-même écrivain, romancier et poète, historien de l'art et critique. Il est né en Espagne et gardera toute sa vie une forte proximité avec la culture espagnole. Sa famille s'installe en France alors qu'il avait quatre ans et la mort de son père en 1914 la laisse dans une grande précarité. Pourtant, il peut faire de bonnes études à la Sorbonne. Il entre au ministère de l'Instruction publique et collabore à différentes revues où il se fait remarquer. Il mène alors de pair plusieurs parcours qui vont s'entrecroiser. En 1933, il est nommé inspecteur des Monuments historiques. En 1936, il entre au cabinet de Jean Zay, ministre du Front Populaire, pour s'occuper des beaux arts, il prend position pour les républicains espagnols et publie plusieurs romans dans le même temps. C'est toujours en 1936 qu'il succède à Jean Guéhenno au poste de rédacteur en chef de la revue *Europe*. Elle est alors une de ces grandes revues littéraires qui marqueront le XX^e siècle français. C'est une période où les camps s'affrontent et où bien peu sont les artistes et les écrivains échappant à un engagement politique. À *Europe*, la tendance est progressiste et influence, comme ailleurs, les sommaires. À *Europe*, plus qu'ailleurs, le « compagnonnage de route » du Parti Communiste marquera, et de plus en plus fortement, le choix des collaborations ou des œuvres présentées. Dans le cadre d'un colloque (« *Europe*, une revue de culture internationale, 1923-1998 »). Actes dans le n^o spécial de la revue *Europe*, décembre 1998) qui s'est tenu à la Sorbonne le 27 mars 1998, Jean Yves Guérin a rendu compte de cette période de l'histoire de la revue sous la direction de Cassou. Il montre comment Cassou, qui ne fut jamais inscrit au P.C. tente, en vain, de limiter une évolution de plus en plus « suiviste » et de faire valoir des choix qui ne seraient pas seulement conditionnés par des formalismes doctrinaires. Il montre aussi comment la revue se saborde à la fin de l'été 39 et quel rapport cela a, outre les circonstances proprement nationales, avec la signature du pacte germano-soviétique. Cassou a aussi, au même moment, la charge de l'évacuation et de la protection des œuvres d'art du patrimoine national mais il est démis de ses fonctions par Vichy. Il était alors rapidement rentré en résistance et avait rejoint le réseau Bertaux à Toulouse où il est arrêté et détenu de 1942 à 1943. À la libération, le général de Gaulle lui donne des fonctions de commissaire de la république mais il préférera vite retourner à sa mission artistique et patrimoniale. À la réouverture de la revue *Europe*, la ligne pro-soviétique et le conformisme esthétique qu'elle induit sont de plus en plus forts, ce qui amène la démission « en douceur » de Cassou en 1948. Quelques mois plus tard, il est un des premiers intellectuels « compagnons de route » à rompre avec le P.C. et il devra subir une douloureuse campagne de presse. Il restera fidèle à des idées de gauche et sera de nombreux combats, dont celui de l'indépendance de l'Algérie. Pourtant il se consacra d'abord à son œuvre et à la constitution, puis la gestion du Musée national d'art moderne. Il exprimera d'ailleurs sa satisfaction d'avoir pu réunir des œuvres significatives de son époque portées par des artistes qui ne trouvaient plus leur place dans certaines tribunes devenues trop sectaires.

⁶⁶⁴ Articles 1271 et suivants.

Si donc il y a substitution, cela signifie que le changement, quel qu'il soit, n'éteint pas la relation. C'est bien ce qui me semble se passer en cette fin du XIX^e siècle où, aussi novatrices soient-elles, les nouvelles propositions artistiques m'apparaissent d'abord comme des volontés de revivification. On me paraît d'ailleurs maintenant en mesure de constater que, si importantes qu'aient pu sembler les ruptures de ce que l'on appelle dorénavant au passé les avant-gardes, elles avaient un lien et un fond commun : celui d'une réflexion continue à partir de la définition moderne du concept d'art. Et toute la question est bien alors de savoir si ce constat peut ou non se perpétuer dans l'époque contemporaine.

4.2.4 L'exigence de l'action

C'est dans les mêmes années 1885 que s'impose l'idée de la décadence pour qualifier cette nouvelle littérature ; « royaume ironique⁶⁶⁵ » dont Stéphane Mallarmé (1842-1898) est le « prince ». Les mots sont l'outil de sa création pleine d'exigence ainsi qu'en rend compte Paul Valéry⁶⁶⁶. C'est une exigence qu'il s'impose en substituant « au désir naïf, à l'activité instinctive ou traditionnelle, c'est-à-dire peu réfléchi, de ses prédécesseurs, une conception artificielle, minutieusement raisonnée, et obtenue par un certain genre d'analyse ». Mais il l'imposait aussi au lecteur : en créant « la notion d'auteur difficile. Il introduisait dans l'art l'obligation de l'effort intellectuel ». Qu'il soit révolutionnaire dans son approche artistique, tous les commentateurs en conviennent. Que ce qualificatif suppose un substrat politique ou une préséance d'usage dirais-je, on ne peut non plus le nier. Mais de quelle manière se transpose-t-il chez Mallarmé ? La question mobilise d'autant plus que la réponse est indécise, voire ambiguë. « Il n'y a qu'un homme qui ait le droit d'être anarchiste, Moi, le Poète, puisque seul je fabrique un produit dont la société ne veut pas, en échange duquel elle ne me donne pas de quoi vivre⁶⁶⁷ ». Avant de suivre la piste offerte par cette déclaration, je note que Mallarmé s'y présente — tel que Bourdieu le fera aussi⁶⁶⁸ — en archétype de l'artiste moderne, conséquence autant que cause de l'individualisation de son champ. Je note cependant que ce processus, pour l'art, est analysé par Bourdieu comme une sortie de l'économique et j'émettrais alors une réserve. Bien sûr, à partir de l'industrialisation, l'activité de l'artiste n'est plus intégrée directement dans l'organisation productive de la société. Il me semble cependant que ce sont justement les effets de cette indépendance qui amènent les œuvres à devenir des produits et c'est même le terme employé par Mallarmé. La porte était donc ouverte par le poète lui-même pour les voir en anarchiste mais, comme le dit Gustave Lanson : c'est un « anarchiste littéraire. Concepts logiques, mots, toutes les formes,

⁶⁶⁵ Rémi de Gourmont, *La culture des idées*, op. cit., p.91.

⁶⁶⁶ Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé », *La Revue de Paris*, 1er avril 1927, p.481-491.

⁶⁶⁷ Henri de Régnier, *Annales psychiques et oculaires [journal inédit]*, volume VI, cité par Dieter Schwarz, *Les Interviews de Mallarmé*, Neufchâtel, Ides et Calendes, 1995, p. 82.

⁶⁶⁸ Au cours d'un entretien de 1988 avec l'historien Roger Chartier, dans le cadre de l'émission « Les chemins de la connaissance », diffusée sur France Culture.

toutes les institutions intellectuelles et verbales que l'humanité sociale s'est créées, il les brise, il les fait sauter, du droit de son individualité qui aspire à "se moduler" librement⁶⁶⁹ ». Alors, y a-t-il parallélisme, voire même complicité entre ces formes différentes de remises en causes de l'ordre social ? S'intéressant aux connivences entre la littérature et l'anarchie, une récente thèse française de doctorat⁶⁷⁰ questionne entre autres et bien sûr le rapport à l'action. Hannah Arendt me paraît pouvoir aider à situer l'enjeu de l'usage de ce mot. Dans *La condition de l'homme moderne*⁶⁷¹, au sein de l'activité humaine, elle distingue l'action qui relève du domaine public, de la production des conditions de la vie qui appartient à la sphère privée. Ma présentation est bien entendu caricaturale en tant qu'elle exacerbe son analyse historique qui va rechercher les racines de cette distinction dans l'antiquité grecque. Elle note en effet qu'une des dimensions essentielles de la modernité tient justement à ce que l'on pourrait appeler une privatisation progressive de la sphère publique. Elle intervient notamment du fait de l'émergence de plus en plus forte du « social », et donc bien sûr de l'économique au sens trivial qu'il a pris peu à peu, qui la submerge. Pourtant, la mémoire des significations originelles n'est jamais totalement perdue et il est faux de s'imaginer ces évolutions comme autant de raz-de-marée dévastateurs. Elles me semblent plutôt amener des alluvions supplémentaires qui sédimentent et amendent un terrain sans en obérer totalement la nature première. La distinction antique me paraît donc toujours féconde, notamment pour l'art dont on a déjà vu tout le lien qu'il suppose encore à cet univers. Appartenant à la sphère publique, à la cité, l'action est donc politique : elle est celle du citoyen, expression publique de l'homme. Poser la question de l'action de l'artiste et de sa qualification, et non plus ou plus seulement celle de son œuvre, est donc, implicitement au moins, politique. On sent que l'on passe, à ce niveau également, dans un nouveau discours autour de l'art et Arendt apporte encore ici un bon éclairage. Elle distingue en effet⁶⁷² le travail de l'œuvre, chacun constituant l'un des pôles de la définition de l'activité humaine dans la sphère privée. Dans cette acception antique, le travail est une activité humaine totalement conditionnée alors que l'œuvre suppose une forme de liberté qui permet, au sens propre, l'artifice. Par là, l'être humain met sa marque sur le monde, le fait sien et signe sa propre appartenance. Le travail est cyclique alors que l'œuvre possède un terme propre qui répond à une fin particulière. Elle est concrétisée dans l'objet même et sa relative indépendance, tant vis-à-vis de l'acte qui l'a produit que de son auteur. On comprend bien qu'il y a dans cette présentation une sorte de hiérarchie de dignité entre travail et œuvre. Il y a chez Arendt, l'idée d'une maîtrise liée à la notion d'œuvre qui porte la caractéristique d'une expression

⁶⁶⁹ Gustave Lanson, « La poésie contemporaine de M. Stéphane Mallarmé », *La Revue universitaire*, 15 juillet 1893. Cité par Bertrand Marchal, in *Mallarmé*, Paris, Presses Paris Sorbonne, Coll. Mémoire de la critique, 1998, p.276.

⁶⁷⁰ Catherine Granier, « Nous sommes des briseurs de formules », op. cit.

⁶⁷¹ Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, op. cit.

⁶⁷² En faisant remarquer que cette différence est ancrée au plus profond de nos langues, au moins européennes.

essentiellement objective de la vie humaine. Cette trace est encore présente dans les termes employés dans l'artisanat⁶⁷³ mais on voit aussi combien l'identification progressive de l'activité de l'artiste par rapport à celle de l'artisan va relever d'un processus d'émancipation. À l'idée de maîtrise s'ajoute celle de réversibilité car l'œuvre peut être détruite, ce qui indique que l'homme reste maître du devenir de son activité et de la possibilité d'un nouveau, dimension éminemment présente dans la revendication artistique à l'époque qui nous intéresse.

Mais on pense aussi à l'ambiguïté, voire la contradiction, portée par cette première caractéristique objective dans ce que Arendt appelle le procès de subjectivisation de la science moderne, reflétant d'ailleurs celle du monde. L'art moderne et ses conditions qui se cristallisent au XIX^e anticipent cette évolution. L'un de ses aspects, parfaitement illustré par l'œuvre de Mallarmé par exemple, est l'émancipation de la forme signifiante relativement au contenu signifié compris comme le « sujet »⁶⁷⁴ de la représentation. Elle va de pair avec l'émancipation de l'espace pictural du « tableau », que circonscrit le cadre, le cadrage,⁶⁷⁵ vis-à-vis du sujet. Il n'en occupe plus le centre et n'en détermine plus toute l'organisation plastique. C'est l'équilibre esthétique intrinsèque des éléments picturaux qui organise l'espace, lequel perd donc de sa profondeur⁶⁷⁶. Il se projette sur la surface, indépendamment de la valeur représentative ou symbolique de ces éléments. Cela signifie encore que les éléments du

⁶⁷³ Pour accéder à la maîtrise, les « compagnons du devoir » ou du « Tour de France » doivent en effet produire un chef-d'œuvre.

⁶⁷⁴ Cela concorde évidemment avec le rejet progressif de la représentation aussi bien en art que dans la philosophie, l'épistémologie etc., avec le mouvement déconstructionniste (Foucault, Derrida, etc.) qui développe symétriquement le thème de la mort du sujet transcendantal et de sa dimension synthétique. Ici, une fois de plus, l'art a anticipé ce qui sera dogmatisé, mais qui avait cependant aussi déjà été pensé ou pressenti intellectuellement, par exemple par Nietzsche.

⁶⁷⁵ Mais la fonction ou la signification du cadre va aussi changer. Il entoure d'abord le tableau en « centrant » le sujet et tant que sa nature représentative reste dominante ou évidente, il ne fait qu'en souligner et délimiter l'unité interne, organisée autour du sujet central dominant. Ensuite, le rapport se renversera et c'est le cadre, comme détachement du tableau à l'égard du mur, qui créera vraiment l'espace dans lequel ce qui est inscrit comme art se montre comme art. Alors il ne s'agit plus d'une délimitation dans l'espace commun, mais de la création d'un espace résolument *sui generis*, qui n'est plus circonscrit par ses limites dans l'espace commun (comme le rideau circonscrit l'espace de la scène face au public, articulant la scène avec le public), mais qui est imposé comme porteur de ses propres significations autoréférentielles. Du même coup, les formes, les couleurs inscrites dans le tableau ne se réfèrent plus qu'aux rapports qu'elles entretiennent entre elles dans « l'espace pictural » qu'elles constituent souverainement elles-mêmes. Le tableau devient ainsi l'espace exclusif de création de la signification, qui ne réfère plus qu'aux rapports internes qui y sont établis entre les formes. Alors, à travers un épurement supplémentaire, le cadre peut aussi disparaître derrière le geste de la mise en exposition ou mise en relief dans un autre espace, tout entier voué à la monstration d'espaces esthétiques, et l'image collée au mur participera de la valeur exceptionnelle du mur participant lui-même du génie d'un lieu « sacré » dont la puissance se communique à tout ce qui s'y trouve intégré. Duchamp a exploité cela très directement et très consciemment. Mais était-ce par une mise en dérision ou plutôt par une mise en abîme exprimant, de manière en même temps ultime et suprême, que l'affirmation de l'art ne peut plus reposer que sur elle-même, qu'elle ne peut plus qu'être auto-affirmation arbitraire ? Alors le « sublime » coïncide vraiment, immédiatement, avec le vulgaire, l'« obscène », le plus banal et le plus trivial. Tendence extrême sans doute, mais justement significative, quintessence.

⁶⁷⁶ À tous les sens du terme et ceci vaudrait même en 3D, en hologramme, en N dimensions : espaces de pure construction et de pures transformations, comme dans les images virtuelles digitales.

tableau sont désormais les formes et les couleurs appréhendées comme telles, indépendamment de leur contenu sémantique particulier⁶⁷⁷. L'espace pictural cesse donc d'être un espace représentatif pour devenir le produit de l'autodélimitation arbitraire d'une activité entièrement autonomisée de création de formes et de rapports entre les formes⁶⁷⁸. La réception de l'œuvre devient donc libre et autonome à cet égard, mais c'est pour mieux tomber sous la dépendance des discours spécialisés sur les formes et les valeurs intrinsèques, qui n'a plus rien à voir avec le sens commun — représentatif ou culturel — historique⁶⁷⁹. Comme tel, le sujet de la réception est lui-même déraciné du monde commun et c'est pourquoi sa « lecture » fait désormais partie de l'œuvre, voire fait l'œuvre. Elle cesse d'être une interprétation qui implique une appartenance à un monde extérieur, une position fixée dans un monde ayant sa consistance et sa structure propres, puisque lui-même se retrouve seulement flottant autour de l'objet. Cette émancipation de la forme relativement au contenu signifié conduit donc à la suprématie de la forme sur le contenu, dont elle joue librement, et à l'autoréférentialité de la forme de son espace propre, lui-même autodéterminé. Cela se passe selon le principe d'un constructivisme radical qui a ouvert le domaine propre à l'analyse de la forme en tant que forme, c'est-à-dire en tant que pur produit d'opérations de transformation dont la signification réside exclusivement en elles-mêmes. Il suit ainsi un parti-pris de nature purement logique, ou tautologique, ou encore opérationnel et des espaces ainsi structurés⁶⁸⁰ forment d'emblée systèmes.

⁶⁷⁷ On assiste en parallèle, et les dynamiques sont liées, notamment sous l'influence japonisante, à un débordement — énergétique et non plastique, virtuel et non concret — de l'œuvre hors du cadre. Ce hors-champ faisant appel à l'imagination du spectateur pour compléter d'abord la représentation puis l'œuvre elle-même puisqu'elle se voudra dorénavant ouverte.

⁶⁷⁸ Il y a là un parallélisme clair à établir entre cette évolution, centrée de manière anticipatrice sur l'œuvre relevant de l'art pour l'art, avec des réflexions ultérieures plus larges, telles que le structuralisme, l'autoréférentialité et l'interréférentialité des signes, le textualisme, etc.

⁶⁷⁹ Certains courants de l'« art moderne » et « contemporain » semblent contredire ce caractère. On peut penser à l'expressionnisme, au surréalisme, puis à l'art qui se nomme lui-même « postmoderne ». Mais s'inscrivent-ils vraiment en faux à l'égard de cette primauté et autoréférentialité de la forme ? Ils jouent avec elle et en elle, c'est elle qu'ils utilisent dans leur manière de réintroduire des sujets « iconologiques », tantôt de manière dramatique, tantôt de manière ironique, tantôt dans un esprit ludique fait de connivence, d'allusions obliques qui jouent du collage, de la répétition, de la superposition, du plagiat. Les « sujets » qui y font leur réapparition n'ont plus de véritable existence extra picturale ou extra artistique, ils ne sont plus des symboles mais de simples signes, clignant des yeux vers d'autres signes, comme dans la publicité. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas aussi, maintenant, un retour à la représentation, mais on peut penser qu'il se présente comme l'amorce ou comme l'expression d'un dépassement de l'impasse postmoderniste. La revendication de l'appartenance à l'« art » n'est plus préminente ni déterminante ; ce qui s'y exprime, c'est plutôt le désir d'un rapprochement de l'expression avec la dimension synthétique de la vie effective dans ce qu'elle a de commun, voire de banal mais qui est néanmoins de nature universelle et qui va de pair avec la perception de sa mise en danger. Cette « sortie de l'art » peut alors se comparer la « sortie de l'économie » prônée par les différents mouvements antiglobalisation ou altermondialistes qui sortent de l'économie.

⁶⁸⁰ Dans ce sens, le structuralisme — dont j'ai déjà parlé en le mettant en relation directe avec les transformations contemporaines de l'art et leur signification — est déjà lui aussi une forme de pensée systémique. En effet, l'analyse structuraliste détache le sens du terme « structure » de son ancienne appartenance à l'architecture et au vocabulaire du bâtiment qui ne peut s'élever que sur ses bases en jouant directement avec les lois de la pesanteur. Elles sont au principe de son « ancrage » et forment les contraintes essentielles qui régissent toute la structure, qui

C'est justement par sa dimension formaliste, « structuraliste », systémique, « autoréférentielle » que l'œuvre poétique de Mallarmé s'est fait remarquer. C'est par là qu'elle me semble s'inscrire le plus directement, et de manière exemplaire, dans le mouvement de l'« art moderne », au point de prendre à son égard une valeur plus « inaugurale », au moins formellement, que celle de Baudelaire, par exemple. Ensuite, c'est par un détour que ce même mouvement est venu se réinscrire directement dans l'univers économique. Ainsi que le remarque Michel Freitag, c'est en formant un « nouveau support de la valeur », en transformant le symbolique en l'univers « aplati » des signes pour en faire le support privilégié de la valeur comme pure « différencialité » que cela se produit. L'économie ne tardera pas à s'en emparer comme de la « matière première » idéale de son propre procès de valorisation et dont la disponibilité est virtuellement infinie comme l'est aussi sa plasticité ou sa fluidité. Indéfiniment malléable, transformable, démultipliable, elle n'a pas besoin d'être transformée en marchandise tangible pour être convertie en valeur puisque sa valorisation est corrélative à sa production et sa mise en circulation. Ce qui s'affirme alors, c'est la destruction du caractère *a priori* synthétique des formes, et c'est dans son arbitraire formel que la « forme pure » devient un produit idéal. Il ne requiert aucune autre consistance que celle qui résulte de son existence en tant que « produit » ou en tant qu'« effet » en quelque sorte instantané et éphémère. Et la spécificité de cet effet est celle des effets qu'il engendre ou déclenche lui-même de manière en quelque sorte opérationnelle, ou encore selon le modèle stimulus réponse. Cela se laisse ainsi spontanément traduire directement dans le langage de la publicité et se laisse directement analyser dans les termes de la « société du spectacle⁶⁸¹ », des « simulacres et simulation », ou encore de l'« obscénité⁶⁸² », etc. L'analyse qui devient prédominante à la suite du structuralisme va précisément ériger la forme et le signe en « matière » privilégiée et finalement en support exclusif de toute « objectivité », une objectivité qui ne renvoie plus qu'à l'acte de l'objectivation et qui disparaît avec lui. Il en éliminera en même temps la dimension matérielle et spirituelle, le poids contraignant et la liberté idéales, donc la valeur symbolique. Il va fermer l'horizon de l'objet sur sa forme en même temps qu'il va ériger la forme en espace exclusif de toute objectivité. Forme et objectivité sont dès lors conjointement ouvertes à toutes les transformations, toutes les opérations, et n'existent finalement que dans ces opérations de transformation. Le réel est ainsi — ou là — devenu le virtuel qui est infini. C'est ainsi qu'ils entreront dans le nouvel empire dominant de l'informatique et de la cybernétique : un royaume où la

président à toutes les contraintes justement structurelles auxquelles doit répondre l'œuvre de l'architecte lorsqu'elle ne s'exprime pas seulement sur l'esquisse ou le plan, mais sur terre et dans la société où elle doit répondre à d'autres contraintes de fonctionnalité et d'utilité. Le structuralisme a donc commencé sa carrière en usurpant son nom (comme l'avait fait l'économie moderne naissante qui aurait dû se nommer une chrématistique généralisée).

⁶⁸¹ Guy Debord.

⁶⁸² Jean Baudrillard.

formalisation créatrice règne immédiatement sur toutes les formes, et où n'existent véritablement que des résultats d'opérations. Ici, l'opérationnalité s'est donc substituée en même temps à la pratique, à la praxis, à la sensibilité et à la pensée. Cela veut dire aussi qu'elle a pris la place en même temps du travail, du politique, de la poésie et de la philosophie, dont elle a aboli les différences, et qu'il n'y a plus de place ni pour l'« œuvre », ni pour l'« artiste »⁶⁸³, ni pour le sujet, ni pour l'objet.

À de multiples égards, ce sont ainsi les limites même de la notion d'œuvre d'art qui sont mises à l'épreuve dans ces émergences et plus encore par le fait de l'industrialisation. Les objets fabriqués dans le cadre du procès de production de la société industrielle et capitaliste pourraient relever de la catégorie de l'œuvre, cependant le mode de cette production en transforme la nature. Celui qui fabrique l'objet n'est plus maître d'œuvre, pas même maître d'ouvrage, il n'est d'ailleurs plus maître de lui-même. L'ouvrier est un travailleur et son ouvrage est devenu un travail, porteur d'une nécessité multiples fois exprimée mais ce produit reste matériel et par là, doté d'une forme déterminée. L'École de Francfort l'a bien montré et si cette analyse historique réfère à l'industrialisation classique, en somme mécanique, on peut penser qu'il y a aussi et déjà les germes de la révolution médiatique, communicationnelle, informatique et cybernétique contemporaine qu'on a qualifiée de « postindustrielle ». Il y a en effet production de valeur par la variation de valeur dans le capitalisme spéculatif, et production de la forme par la forme dans l'art, les deux se croisant dans la valorisation immédiate de l'image dans la publicité, les marques, le design, la propriété intellectuelle⁶⁸⁴. Tout cela prépare la fusion virtuelle de l'art et du commerce capitaliste, de la valeur artistique et de la valeur commerciale, toutes deux spéculatives, leur fusion dans l'univers virtuel. On peut dire que cela est paradoxal puisqu'au point de départ, on peut penser que le formalisme s'est affirmé en art comme une volonté de purisme esthétique qui répondait, à sa façon, à l'industrialisation de la production des objets, une production qui s'ouvrait d'elle-même sur la reproduction industrielle des œuvres d'art ou de leurs copies. Mais, pour se détacher et se démarquer de la production d'utilités que l'industrie s'est appropriée en se substituant à l'artisanat, les formes esthétiques se sont détournées finalement de toute forme synthétique ayant une valeur représentative. Cela pouvait bien se présenter comme une réponse stratégiquement adéquate pour sauver la spécificité de l'art, du moins en un premier temps, qui correspondait précisément encore au temps de l'artiste romantique, « bohème », qui va désormais adopter aussi la posture politique de l'anarchiste. Mais cela va finalement servir l'émancipation du

⁶⁸³ Mais c'est leur progéniture par clonage qui a pris toute la place : est-ce la mort de l'art ou la réalisation parfaite de l'art dans l'universalisation de l'artifice ultimement gratuit puisqu'il ne se mesure plus à rien d'autre ?

⁶⁸⁴ Comme l'expriment Daniel J. Boorstin, dans *The image or What Appened to the American Dream*, mais aussi Jean Baudrillard, dans *L'économie politique du signe, L'échange symbolique et la mort*, Guy Debord, dans *La société du spectacle*; Anton Zijderveld, dans *On Clichés. The Supersedure of Meaning by Function*, et tant d'autres.

capitalisme lui-même à l'égard de la production d'utilités matérielles et lui offrir le nouveau champ des signes désincarnés comme espace d'une productivité illimitée. Et ceci en même temps que le marché de l'art va lui-même, de son côté, se convertir formellement en un système formellement publicitaire et spéculatif. Dans celui-ci, les organes d'évaluation esthétique de l'art — les critiques, les revues, les galeristes... — se confondent bientôt avec ceux de leur évaluation financière, les deux critères de la valeur finissant par fusionner⁶⁸⁵.

C'est donc en fait un processus de dévaluation de la notion d'œuvre qui se met en œuvre dès le XIX^e et qui peut induire une relative disqualification du terme pour signifier l'activité de l'artiste. Pour lui conserver son caractère d'activité supérieure, voire suprême — celui d'une création qui est le moyen par lequel l'homme devient pleinement humain —, faut-il alors progressivement transformer cette œuvre en action, cet ouvrage en praxis, cet œuvrer en agir et confirmer ainsi une autre ouverture sur l'abstraction et la conceptualisation ? On peut y voir également un désir compensatoire rétablissant ou cherchant à rétablir une dimension collective dans une création devenant de plus en plus singulière à mesure qu'elle serait de plus en plus artistique. Arendt nous laissant entendre que parler d'action politique ou citoyenne relèverait du pléonasmе, cela induit aussi l'idée d'une publicisation de l'activité de l'artiste à mesure que lui-même s'individualise. Mais ne faut-il pas voir alors aussi dans cette volonté, l'expression d'une référence qui deviendra vite anachronique, puisqu'elle va elle-même participer à la conversion de l'action, de la pratique et de la praxis, en opération ? Et ceci se passe précisément en les détachant, chacune à son niveau propre, de l'expression d'un sujet synthétique *a priori*, inscrit dans la société et engagé en elle normativement et expressivement. Et comme il va de pair avec l'engagement de l'artiste dans la forme pure, cet engagement dans l'action, signe donc en fait, objectivement et subjectivement, un désengagement radical à l'égard de la normativité et de l'identité collectives, y compris envers leur transformation objective. Se positionnant en alternative à l'égard du monde social, cette alternative virtuelle sera bientôt réintégrée dans la mutation de celui-ci, et de l'économie elle-même, en univers virtuel purement formel et opérationnel. En son temps, mesurée à l'aune de son caractère révolutionnaire revendiqué par les artistes ou identifié par les commentateurs de ces avant-gardes, l'interrogation de l'action de l'artiste se voudra de plus en plus essentielle. Est-elle ou non politique ? L'est-elle directement ou indirectement ? La réponse de Mallarmé tient à la formule de « l'action restreinte » : c'est le titre d'un de ses essais, recueillis dans *Divagations* en 1897, qui désigne les limites, mais aussi la concentration de l'action poétique.

Plusieurs fois vint un Camarade, le même, cet autre, me confier le besoin d'agir : que visait-il ?
[...]

⁶⁸⁵ On peut ajouter qu'il en va de même dans l'activité scientifique devenue recherche programmée, subventionnée, arbitrée, participative...

Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer, sans traces, devient évanescent, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas.
Écrire.⁶⁸⁶

Et pour lui aussi, l'écriture se referme sur elle-même, dans l'acte d'écrire et dans sa disposition purement formelle et spatiale sur la « page écrite ». Elle prend exactement la valeur du tableau décrite plus haut – et se situe donc hors de la signification transitive. On peut donc dire, justement, que la signification devient intransitive, ce qui se manifeste graphiquement dans les anagrammes calligraphiques de Mallarmé. Si le poète a une action, elle est restreinte au domaine des mots, à leur matière, à l'espace de l'écriture et du livre en tant qu'« instrument spirituel⁶⁸⁷ ». C'est comme si, après la mort de Hugo, il ne pouvait plus prétendre agir directement sur la scène politique ou s'ériger en conscience morale. Mais on peut aussi penser, avec J. Rancière, qu'« il serait beaucoup plus juste de rapprocher "l'action restreinte" mallarméenne et la pensée marxiste de la maturation nécessaire des conditions révolutionnaires⁶⁸⁸ ». On serait alors dans une autre dimension mythique de l'avant-garde : une anticipation qui, fidèle à son origine militaire, est le propre de ceux qui assurent la reconnaissance de terrains inconnus. Comme le pense Mallarmé, il s'agirait même de bâtir des mondes nouveaux mais n'est-ce pas au préjudice de l'engagement, de la relation de l'artiste au monde ? En effet, il « considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu⁶⁸⁹ ». On peut donc penser que l'« action restreinte » correspond à l'appel de Wagner pour une œuvre d'art du futur mais répond-elle par anticipation au monde que le poète comme le musicien appellent de leurs vœux ou la coupure est-elle définitive ? Quelques quatre-vingt années plus tard, Francastel laisse d'ailleurs entendre que, depuis lors, l'art n'est pas sorti de ce procès.

J'ai considéré ici qu'un certain nombre de formules artistiques, souvent rassemblées sous le terme vague d'avant-garde, constituaient la partie vivante et créatrice de l'art moderne. [...] Loin de moi la pensée de considérer, au surplus, que les œuvres de l'avant-garde soient nécessairement promises toutes à une longue survie. La seule intention ne crée pas la valeur d'originalité. [...] Nous sommes dans une période de rupture.⁶⁹⁰

Mais cette concentration novatrice sur la substance formelle d'un agir purement artistique n'est-elle pas fondamentalement, voire irréductiblement, solipsiste ? Situait sa réflexion dans une

⁶⁸⁶ Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte : Quant au livre », *Divagations*, [1897], in *Œuvres complètes*, éd. par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, coll. La Pléiade. Paris, Gallimard, 1970, p.369

⁶⁸⁷ Idem.

⁶⁸⁸ Jacques Rancière, *Mallarmé : La politique de la sirène*, Paris, Hachette - Coup double, 1996, p.66.

⁶⁸⁹ Stéphane Mallarmé, Extrait d'une lettre adressée à Paul Verlaine, Paris, lundi 16 novembre 1885, in *Œuvres complètes*, op. cit. p.587.

⁶⁹⁰ Pierre Francastel, *Art et technique*, [1956], Paris, Denoël/Gonthier, 1964, p.8-9.

perspective progressiste⁶⁹¹, c'est dans son livre *Das Kunstwerk der Zukunft*⁶⁹² (1850) que Wagner propose l'idée de *Gesamtkunstwerk*, traduite en français par la formule de l'œuvre d'art totale. Mais son sens premier, en allemand, suppose notamment la fusion de deux notions : la réunion de tous les arts en tant qu'association de moyens et aussi celle des artistes dans un but commun susceptible de dépasser leurs « égoïsmes ». Ses déclinaisons à partir de cette proposition seront rapidement oubliées de sa dimension humaniste et politique, voire révolutionnaire. On peut d'ailleurs penser que l'idéalisme du projet le rend inaccessible mais le concept de *Gesamtkunstwerk* produira pourtant une profonde et fertile influence sur les questionnements artistiques jusqu'à nos jours. Odo Marquard⁶⁹³ s'est essayé à faire une sorte de typologie quadruple des différentes perspectives qui en sont issues et peuvent entretenir des relations directes ou indirectes avec le domaine politique. Dans la première forme, il y a liaison et intégration des arts isolés et l'œuvre, fidèle au rêve de Wagner, devient un tout organique et expérimental dans la réunion des arts. À l'inverse du précédent, le deuxième type vise la destruction des arts isolés pour créer une « anti-œuvre » d'art⁶⁹⁴ sur une scène à mi-chemin entre théâtre et politique et dans une constante référence à la « modernité ». Quant aux deux derniers types, ils n'intéressent pas directement le domaine de l'art mais son influence. D'abord et en général sur le monde en tant que représentation, au sens que lui donne Schopenhauer, ce qui se traduit par ces grandes représentations collectives que sont les expositions universelles ou les cérémonies inaugurales des jeux olympiques. Enfin, dans une utilisation directement politique qui se traduit notamment dans l'*Aesthetisierung der Politik*⁶⁹⁵ critiquée par Walter Benjamin et sur laquelle je reviendrai. Il va sans dire que l'on ressent, au moins dans ces deux derniers types, une nette instrumentalisation. Elle guette aussi le concept d'action appliqué à l'art et j'en veux pour preuve les perspectives actuelles d'action ou d'intervention artistiques intimement liées à l'opérationnalisation de la culture dans un cadre dorénavant administratif et non plus, ou plus seulement politique. Enfin, on peut se demander, comme certains artistes contemporains, si ces recherches ne culminent pas dans une remise en cause radicale qui consacre leur coupure avec le monde, avec les spectateurs, mais aussi avec la forme et la possibilité même de l'œuvre.

C'est ce qu'exprime Thomas Bernhard (1931-1989) dans ses pièces qui semblent tellement répondre, et si tragicomiquement, aux espérances de Wagner. Dans *L'Ignorant et le fou*, par exemple,

⁶⁹¹ Il n'est pas inutile de rappeler qu'il avait publié en 1849, *Die Kunst und die Revolution (L'art et la révolution)*.

⁶⁹² *L'œuvre d'art de l'avenir*.

⁶⁹³ Odo Marquard, « Gesamtkunstwerk und Identitätssystem », *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, sous la direction de Harald Szeemann, Zürich, Zürich Kunsthau, 1983, p.40-49.

⁶⁹⁴ Il cite les exemples des Futuristes, Dadaïstes, Surréalistes, le *Blaue Reiter* avec Kandinsky, les groupes d'artistes pratiquant des happenings, actions, événements et performances dans les années 60-70, les Japonais de Gutai, Fluxus en Europe, les recherches de John Cage et Allan Kaprow en Amérique etc.

⁶⁹⁵ L'esthétisation de la politique.

le fin connaisseur qu'il en était, fait de la musique le protagoniste majeur d'une négation absolue. Alors que la musique exprime pour Bernhard l'idéal poétique ultime de l'homme, l'œuvre est vouée à l'échec parce qu'elle est œuvre humaine. Dans cette vision, l'art est doublement inhumain parce qu'il est fondamentalement inaccessible à l'homme et que si, par extraordinaire, la porte s'ouvrait ce serait pour provoquer la dissolution de son humanité. Est-ce seulement l'écho rebondissant sans fin ou l'accumulation de signes juxtaposés qui produisent le caractère haletant d'une écriture que l'on pourrait qualifier de sérielle ? « L'histoire ne peut que se répéter pour qu'elle puisse croire qu'elle a le mot de sa propre fin⁶⁹⁶ ». Et on peut penser qu'il en va de même, que l'on parle de l'histoire de l'humanité ou de celle que l'auteur reconnaît son impuissance à nous raconter. Toute l'ambition de la concentration solipsiste de l'art sur lui-même et sur sa forme aboutirait ainsi dans un « cul de sac⁶⁹⁷ », y précipitant toutes les dimensions de l'auteur. Le « nihilisme⁶⁹⁸ » de Bernhard a bien sûr été interprété par la critique comme l'expression d'un rejet de la société autrichienne mais aussi de la condition humaine dans son entier⁶⁹⁹. Certains, dans la suite d'Adorno et de l'École de Francfort, voient dans cette œuvre une critique sociale qui « montre les individus dans une société qui dénie leur identité humaine [et] une investigation du déclin de l'Occident⁷⁰⁰ ». On en arrive donc à penser que c'est l'aveu de l'échec à exprimer qui constitue l'expression et que l'informe, voire le difforme, devient la seule réponse à l'exigence formaliste. Elle n'est pas seulement incohérence et relativité mais anti-forme et l'art, ayant épuisé sa propre interrogation positive, court le risque de devenir pure négativité. Tout comme le pouvoir de l'artiste, court celui de ne plus résider que dans l'expression de son impuissance créatrice. Au moment où Bernhard débutait son œuvre théâtrale, le suédois Stig Dagerman (1923-1954) mettait fin à ses jours. Deux ans auparavant, il écrivait avec un tout autre choix formel mais un espoir désespéré⁷⁰¹ qui répondait à celui de l'Autrichien.

Ce que je serai alors contraint de reconnaître, c'est que l'homme a donné à sa vie des formes qui, au moins en apparence, sont plus fortes que lui. [...] Selon moi, une sorte de liberté est perdue pour toujours ou pour longtemps. C'est la liberté qui vient de la capacité de posséder son propre élément. [...] Si je veux vivre libre, il faut pour l'instant que je le fasse à l'intérieur de ces formes. Le monde est donc plus fort que moi. A son pouvoir je n'ai rien à opposer que moi-même — mais, d'un autre côté, c'est considérable. Car, tant que je ne me laisse pas écraser par le nombre, je suis moi aussi une puissance. Et mon pouvoir est redoutable tant que je puis opposer la force de mes mots à celle du monde, car celui qui construit des prisons s'exprime

⁶⁹⁶ Catherine Mavrikakis et Catherine Morency, « Échos et resonances », *Protée, Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, vol.35, n°1, printemps 2007, p.5-10.

⁶⁹⁷ Thomas Bernhard, *Gathering Evidence*, [1981-1982], trad. David McLintock, New York, Vintage Books, 1993; New York: Random House, 1997, p.184.

⁶⁹⁸ Cousineau, Thomas, « Thomas Bernhard, an introductory essay », *Review of Contemporary Fiction*, vol.21, n°2, 2001, p.41-70.

⁶⁹⁹ Charles W. Martin, *The Nihilism of Thomas Bernhard: The Portrayal of Existential and Social Problems in His Prose Works*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p.7.

⁷⁰⁰ Idem, p.17-20.

⁷⁰¹ Puisqu'il semble que les oxymores soient si souvent inévitables pour qualifier la création contemporaine.

moins bien que celui qui bâtit la liberté. Mais ma puissance ne connaîtra plus de bornes le jour où je n'aurai plus que le silence pour défendre mon inviolabilité, car aucune hache ne peut avoir de prise sur le silence vivant⁷⁰².

Les formes évoquées par Dagerman me semblent associer, voire confondre, celles de l'œuvre et celles du monde dans un commun rejet de leurs exigences contraignantes. Si l'auteur est menacé par la tentation du silence devant l'indicible ou l'insoutenable, ses paroles s'écrivent encore en mots sur la page et se partagent dans le silence de la lecture, mais aussi sur scène. Ce texte a en effet trouvé tout récemment un écho très particulier dans la chanson française avec son adaptation par les Têtes raides⁷⁰³ et il semble bien que ces mots trouvent alors un large auditoire attentif à la révolte qu'ils portent face à un monde en voie de déshumanisation. Y a-t-il encore, dans ce type de spectacle appartenant au registre des « arts mineurs » — parce qu'il ne nécessite pas d'initiation, contrairement aux arts majeurs — comme disait Gainsbourg, une possibilité d'accéder au texte qui se réduit dans l'univers du théâtre contemporain, savant héritier de toutes ses remises en causes ? En 2005, Olivier Py écrivait⁷⁰⁴ : « Avignon résonne d'une controverse inattendue. Pour la première fois dans l'histoire du Festival, le théâtre du dire est mis en minorité par rapport à toutes les autres formes. [...] Un grand nombre d'artistes invités *mutatis mutandis*, avouent, par leurs œuvres, qu'ils sont ou que nous sommes lassés par les mots [et produisent un] “théâtre plus proche des arts plastiques que de l'écriture, plus visuel que littéraire” ». Plus qu'une polémique festivalière, il invoquait alors une raison plus substantielle qui « engage tout le commerce symbolique de notre société, de celle que nous voulons défendre et de celle qui sera, que nous la voulions ou pas. [...] Il n'est plus contestable que l'ère de Gutenberg se referme, nous entrons dans le temps d'avant l'imprimerie, le temps où la parole n'avait pas l'écrit pour la soutenir dans son travail sociétal ». Il rejoint ainsi les interrogations de Bernhard et de Dagerman sur la possibilité pour l'artiste de parler du monde et au monde contemporain et il clôture même son article en reprenant à sa manière la question d'Adorno : « Et, d'ailleurs, faut-il penser depuis Auschwitz ou à partir d'Auschwitz ? ». Alors le silence qui envahit la scène du théâtre est peut-être une forme de résistance comme Vercors⁷⁰⁵ l'avait montré en son temps. Il est peut-être aussi porté par une sorte de *Gesamtkunswerk* par antithèse mais il me semble également d'un autre ordre, ce qu'illustre l'œuvre de Samuel Beckett (1906-1981). Pour lui, comme le demande René Daumal (1908-1944), il faut « l'amnésie des révélations » par le recours à une image qui « arrache l'homme aux

⁷⁰² Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, [1952], trad. Philippe Bouquet, Arles, Actes Sud, 1981 p.20-21.

⁷⁰³ Dans leur album *Banco*, Warner France, décembre 2007.

⁷⁰⁴ Olivier Py, « Avignon se débat entre les images et les mots », *Le Monde*, 30 juillet 2005, p.1et13. Olivier Py était à l'époque directeur du centre dramatique national d'Orléans.

⁷⁰⁵ Dans son roman, *Le silence de la mer*, paru en février 1942 aux Éditions de Minuit.

aspects et aux formes externes⁷⁰⁶. [...] C'est ainsi que Beckett va aux extrémités de son art, dans *Comment dire* qui saisit d'effroi, comme seul le silence pouvait dire "l'inexistence du moi", [...] mais pas n'importe quel silence : un silence lourd des échos des œuvres qui précèdent, un silence qui permet d'« expier le premier instant⁷⁰⁷ ». C'est donc l'héritage du théâtre mais aussi de sa progressive déconstruction formelle qui trouve ici une synthèse muette⁷⁰⁸ qui fascine les auteurs. Certains parlent alors d'une « crise du texte théâtral [où la] primauté des "images scéniques", l'inflation du spectaculaire, voire d'un certain esthétisme gratuit de la représentation, a survalorisé le formel au détriment de la signification⁷⁰⁹ ». S'inquiétant de « l'aphasie » du théâtre le metteur en scène Alain Ollivier remarque que « maintenant, étourdie par ses exploits, la scène est comme sans voix⁷¹⁰ ». « Mais ce sont aussi les formes qui sont en crise, car après les destructions de "l'antithéâtre" et notamment la table rase opérée par Beckett, qui reste une référence majeure dans l'univers actuel de la scène, la "pièce de théâtre" semble appartenir au passé⁷¹¹ ». Parallèlement, cette crise du texte de théâtre s'accompagne d'une apothéose du metteur en scène qui arrive comme une réponse à l'appel d'Artaud dans *Le théâtre et son double*⁷¹². Il faut enfin noter qu'avec la radicalisation de ce théâtre de metteurs en scène⁷¹³, c'est à la radicalisation théâtrale de l'« esthétique de l'implémentation » que l'on assiste, comme dirait Nelson Goodman.

Et il convient parallèlement de se demander si la coupure scène-salle qui s'est progressivement cristallisée ne voit pas son énergie se renverser car, au moment où la scène devient silencieuse, c'est la salle qui se fait bruisante. Encore qu'il se peut que son brouhaha ne soit que celui d'une querelle de clocher, polémique réservée aux experts du « système » théâtral, car c'est un silence bien plus épais qui menace. Michel Freitag relève en effet « l'existence d'une dimension totalitaire extrêmement profonde dans la forme même de la mutation postmoderne, organisationnelle et systémique des

⁷⁰⁶ René Daumal, « Après Rimbaud, la mort des arts », *Le Grand jeu*, n°2, Paris, Éditions Jean-Michel Place, Coll. des réimpressions des revues d'avant-garde, p.103.

⁷⁰⁷ Gavard-Perret, Jean-Paul, *Beckett et la poésie: la disparition des images*, Paris, Le manuscrit, 2001, p.70-71

⁷⁰⁸ Elle fascine les auteurs et je ne citerai par exemple que la pièce intitulée *Silence* par Nathalie Sarraute, actrice majeure du « nouveau roman » français, en 1967. Ce même titre fut aussi choisi par le britannique Harold Pinter en 1968.

⁷⁰⁹ Éliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.318.

⁷¹⁰ Jean-Pierre Thibaudat (dir.), *Où va le théâtre*, Paris, Hoëbeke, 1998, p.78-79.

⁷¹¹ Éliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, op. cit., p.318.

⁷¹² Car, pour lui, « aussi longtemps que l'intérêt majeur d'une œuvre représentée résidera dans son texte, aussi longtemps qu'au théâtre — art de représentation —, la littérature prendra le pas sur la représentation appelée improprement spectacle avec tout ce que cette dénomination entraîne de péjoratif, d'accessoire, d'éphémère et d'extérieur ». Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, t.4, Paris, Gallimard, 1964, p.126.

⁷¹³ Dans *Écrits sur le théâtre* (t.II, Paris, L'Arche, 1998, p.139), Michel Vinaver constate qu'au cours des années 80, deux tiers des auteurs se considèrent comme hommes de théâtre plutôt que comme « écrivains », accordant ainsi plus d'importance au spectacle qu'au texte lui-même. Mais il est important de noter aussi qu'Olivier Py lui-même est auteur de théâtre, tout comme nombre de ses confrères metteurs en scène.

sociétés contemporaines, et [souligne] son importance pour notre avenir civilisationnel non seulement occidental, mais désormais mondial⁷¹⁴ ». Le silence des auteurs qui se répercute sur la scène du théâtre répond peut-être déjà aux composantes d'un totalitarisme qui se caractérise « par une totale hétéronomie, par la destruction de toute référence subjective au sens, par une volonté d'emprise totale sur le réel et donc par la négation du principe de réalité, par le déni de reconnaissance de toute altérité significative en elle-même et pour elle-même⁷¹⁵ ». C'est en effet une chape de plomb qui menace la société dans son ensemble et l'art en son sein. Elle est d'autant plus lourde qu'elle relève d'une évidence naturalisée qui ne laisse pas de place à la critique. D'ailleurs, « toute expression de valeur et toute réflexion, notamment philosophique, sur les valeurs est formellement interdit sur la place publique, elle n'est plus qu'une question d'esthétique individuelle qui appartient strictement à l'ordre de la vie privée. Son mode opératoire n'est plus dès lors universel ou universaliste, il est seulement généralisant et globalisant⁷¹⁶ ». C'est d'ailleurs la pensée philosophique qui, accompagnant les avant-gardes artistiques, a œuvré à la déconstruction du discours, du sujet et du monde substantiel. Elle a ainsi préparé « la "réalisation" pratique du nihilisme auquel avait conduit la crise de la modernité. Mais il faut reconnaître aussi qu'elle a senti venir ce nihilisme *dans la réalité*, comme annihilation effective de tout ce qui est⁷¹⁷ ». Et Freitag de noter que, comme les expériences de l'art moderne, « c'était donc une pensée prémonitoire ». On peut alors se demander s'il sera seulement possible d'échapper à ce mouvement « diffus et massif vers le totalitarisme » car sa démesure met en cause virtuellement « la totalité de la réalité, rompant de manière radicale avec tout ordre ontologique préétabli⁷¹⁸ ». Le choix est alors laissé à l'humain, à l'artiste, ou à celles et ceux qui se réclament encore de ce nom, de ne pas se taire, de trouver des mots pour dire ce qui se voudrait indicible, de nommer l'innommé, voire l'innommable. « Mais il faut qu'ils sachent ce qu'ils veulent, et que ce qu'ils veulent ou désirent ne soit pas ni illimité, ni privé de sens. Car le sens n'est jamais que le lien qui rattache le particulier au tout, la reconnaissance de sa place qui est aussi sa limite. C'est donc le refus de la "Toute-Puissance" et de l'*ûbris* généralisé qui devrait nous servir, non plus d'utopie de salut, mais simplement de règle de vie commune⁷¹⁹ ».

⁷¹⁴ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.251.

⁷¹⁵ Ibid., p.271.

⁷¹⁶ Ibid., p.373-374.

⁷¹⁷ Ibid., p.385.

⁷¹⁸ Ibid., p.386-387.

⁷¹⁹ Ibid., p.403.

4.2.5 Espace d'action, espace de représentation

Interrègne pour Mallarmé en 1885, rupture pour Francastel en 1964, il semble que cet art moderne, ayant annexé le terme d'avant-garde au profit de son propre questionnement, vive une bien longue période « d'effervescence préparatoire ». Et on peut même se demander si la notion de rupture ne s'est pas dorénavant radicalisée pour rendre l'art et l'humain, étrangers au monde dans lequel ils s'expriment. C'est d'abord en historien de l'art que Pierre Francastel (1900-1970) s'est intéressé à son analyse mais il propose aussi de fonder une « sociologie de l'art » qu'il juge particulièrement nécessaire. C'est en 1970 qu'il reprend trois articles déjà publiés et leur adjoint une introduction justificative de son investissement pour le dépassement d'une certaine « histoire sociale de l'art ». Il constate en effet qu'elle met en parallèle un schéma de l'histoire, préalablement défini, avec celui d'une histoire de l'art n'adhérant pas strictement à l'étude directe des œuvres. Il récuse les limites de ce principe et pense que cette étude, mise en perspective relativement « aux conditions dans lesquelles se crée réellement l'œuvre d'art⁷²⁰ », permettrait également de dépasser les autres limites liées à l'appropriation de la question de l'art par différentes disciplines universitaires, dont la sociologie. Il plaide donc pour une nouvelle sociologie de l'art mais il faut constater qu'il n'a pu la mettre en œuvre dans le cadre universitaire de la sociologie ni d'ailleurs dans celui, tout aussi réfractaire bien que plus implicitement, de l'histoire de l'art. Son propre enseignement se déroulera à l'École pratique des hautes études. Elle avait été créée en 1868 dans le souci bien français de trouver une place originale dans l'institution universitaire la plus prestigieuse, la Sorbonne. Son originalité est d'abord organisationnelle mais ce point n'est pas mineur car l'école se voulait un lieu où la recherche et la formation à la recherche seraient assurées sous forme de séminaires et sans égards pour les titres universitaires des étudiants. Elle tient aussi à sa façon d'envisager son orientation scientifique. Elle fut initialement dotée de quatre sections : trois pour les sciences exactes, une pour les « sciences historiques et philologiques », laissant à l'École libre des Sciences Politiques et aux Facultés de droit les domaines de la politique, de la gestion administrative et de l'économie politique. Son projet d'origine incluait la constitution d'une section orientée, conformément aux vœux de l'école durkheimienne, vers la recherche fondamentale portant sur la société contemporaine avec pour noyau les sciences sociales et plus précisément la sociologie. Ceci ne put se faire avant 1947 ni dans la configuration qui était d'abord envisagée. C'est à cette date que fut créée la VI^e Section⁷²¹, « sciences économiques et sociales » et autour de la « science historique », plus fermement implantée dans le

⁷²⁰ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, op. cit., p.8.

⁷²¹ Devenue indépendante en 1975 sous le nom de l'EHESS : École des hautes études en sciences sociales. Une présentation synthétique de ce parcours historique est offerte sur le site Internet officiel de l'école.

paysage universitaire français, que s'est articulée cette réorganisation⁷²². Il faut alors noter que cette influence colore fortement les pratiques de recherches qui, revendiquant une pluralité de points de vue sur les objets sociaux, obéissent moins à un programme théorique qu'à un modèle empirique articulé sur la recherche « sur le terrain ». Cette dimension fut d'ailleurs fortement encouragée par une influence américaine liée au soutien financier de la Fondation Rockefeller après la Seconde Guerre mondiale⁷²³. L'organisation de cette VI^e section est donc basée sur l'idée de laboratoires de recherches proposant des séminaires assurés par des directeurs de recherches et non des cours. C'est en 1948 qu'on demande à Francastel d'y créer « un enseignement d'histoire de l'art sous le nom "sociologie des arts plastiques"⁷²⁴ »⁷²⁵.

Le détour de cette présentation permet de montrer que, dans cette constellation, l'approche de Francastel a son originalité, théorique à sa façon. Elle est bien sûr basée sur une pratique intime, une interrogation de l'œuvre et de son contexte mais se refuse à n'en rendre compte que sous l'angle méthodologique du classement d'objets préétablis. Sa posture assume alors une critique qui dépasse l'approche strictement disciplinaire puisqu'il classe la sociologie, avec la linguistique et la psychologie, au rang des « chevaux de bataille de la pensée critique d'avant-garde⁷²⁶ ». Plus encore, il constate aussi que « la sociologie courante de l'art [...] se donne pour but essentiel d'examiner l'étendue – plutôt que le mode – de pénétration des arts dans la société contemporaine ». Il en arrive alors à la conclusion qu'elle « est devenue un des leviers par lesquels on s'efforce de mieux connaître les besoins de la société actuelle. On considère que l'artiste traduit dans un langage particulier une vision du monde commune à l'ensemble de la société dans laquelle il vit. C'est uniquement en termes de besoins et de diffusion que l'on s'efforce d'aborder l'étude de l'œuvre d'art⁷²⁷ ». Si sa lecture de cette évolution me paraît très clairvoyante au moment où il l'exprime, je relèverai d'abord son appropriation partielle de la formule inaugurée par Duret. Il parle en effet de la « pensée critique d'avant-garde » et si l'adjonction du mot pensée en transforme le sens, on peut convenir que ce n'est pas de manière fondamentale. Je ne mésestime pas les suites de l'École de Francfort dans cette assertion et je me permets de jouer sur la connivence des mots qui ne me paraît pas qu'un hasard. N'est-ce pas en effet, au moins sur le territoire de l'art, une simple évolution de la critique, par ailleurs

⁷²² Elle bénéficiait ou résultait du bouleversement de paradigme qui s'est construit autour de l'École des Annales à partir des années 1930.

⁷²³ Voir notamment : <http://www.ehess.fr/html/html/33.html>.

⁷²⁴ Marie-Annick Morisson, *Archives Pierre Francastel*, inventaire réalisé en 1995 à l'École des hautes études en sciences sociales, document Institut national d'histoire de l'art, disponible sur : www.inha.fr/IMG/pdf/fonds-francastel.pdf.

⁷²⁵ Il le conservera jusqu'à sa retraite bien qu'il ait posé en vain, en 1955, sa candidature à la succession de Pierre Lavedan (1885-1982) à l'Institut d'art et d'archéologie de Paris.

⁷²⁶ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, op.cit., p.8.

⁷²⁷ Idem.

bien symptomatique ? Elle me semble rendre compte du fait que la critique d'art s'est développée et qu'elle est même devenue l'espace d'une pensée guidée par diverses influences. Entérinant l'appropriation principalement artistique de la notion avant-gardiste elle montre aussi la part grandissante de la pensée théorique dans une production artistique qui revendique de plus en plus sa dimension conceptuelle. On assiste alors à ce que j'appellerais une « poétisation » du monde de l'art, au sens où le mot – y compris le commentaire – semble plus importer que l'objet concret. C'est une sorte de transfert de registre qui me paraît répondre à une intuition partagée à la fois par les romantiques et Hegel. Une certaine poésie prend la première place dans la création mais je ne suis pas vraiment certain qu'elle réponde aux intentions des premiers ou du second. Toujours est-il que cette évolution dénote une certaine esthétisation du rapport à l'art, proche à mon sens de l'analyse hégélienne. Mais c'est l'exclusivité de la référence au langage et le poids considérable des théories structuralistes pour appréhender la création que Francastel dénonce. « Sans adopter de nouveau une conception normative du beau, on peut cependant penser que l'étude de l'œuvre d'art — et la sociologie de l'art — implique l'évaluation de la pertinence et de la qualité des liaisons internes de l'objet créé par l'artiste⁷²⁸ ». C'est donc vers l'objet qu'il propose de retourner, vers ce qu'il est dans l'évidence de sa concrétude qui, s'agissant d'art visuel, donne à voir d'abord. Il exacerbe alors son opposition à une conception de l'acte créateur en tant que pure « spéculation intellectuelle⁷²⁹ » d'un être unique et isolé. Il réclame que l'on considère l'évidence du fait que « l'artiste appartient à la société dans laquelle il vit⁷³⁰ » et que « le choix et la pratique des techniques, confère à l'œuvre, non seulement sa qualité, mais à proprement parler, l'existence⁷³¹ ». C'est pourquoi la structure d'ensemble de cette construction ne saurait avoir seulement un « caractère mental, abstrait, mais au contraire concret, fondé sur les techniques ». Il est néanmoins utile de préciser que ce caractère concret des techniques parle plus du mode de la représentation, comme d'une méthode de figuration — qui est un processus d'abstraction — que de l'utilisation pratique de matériaux ou medias. C'est sur ces bases qu'il élabore sa notion « d'espace plastique » en tant que technique de représentation et définition du rapport au réel dans le cadre particulier d'une civilisation et à une période donnée. C'est ainsi qu'il lit l'avènement de la perspective à la Renaissance : à la fois comme mode de la représentation plastique du monde et produit de la représentation intellectuelle du rapport au monde. Ce faisant, il établit fermement un « système » tout autant qu'il en relativise l'impact sans « nier la valeur théorique et

⁷²⁸ Ibid., p.14.

⁷²⁹ Spéculation intellectuelle qui ne s'exprime pas d'abord conceptuellement, mais directement dans l'invention de formes « linguistiques », « textuelles », « plastiques », « cinématiques » quelconques, qui elles-mêmes ne signifient ou ne montrent rien d'autre que leur nouveauté ou leur audace, que leur mouvement. Par référence au célèbre ouvrage de Christopher Lasch *Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* [1979], on pourrait parler de narcissisme de la forme, ou plus exactement de la mise en forme.

⁷³⁰ Idem.

⁷³¹ Ibid. p.17.

pratique de la logique occidentale depuis la Renaissance ». Pour lui, il faut qu'on « se rende bien compte seulement qu'il s'agit d'une construction intellectuelle et sociale et non pas d'une découverte pour ainsi dire concrète et représentative d'une sorte de réalité substantielle. L'espace plastique de la Renaissance est non pas la meilleure transposition qui soit de "l'Espace". [...] On peut poser, par conséquent, en principe que les sociétés entrent et sortent de leurs espaces plastiques particuliers tout de même qu'elles s'établissent matériellement dans des espaces géographiques ou scientifiques variés. Ce que nous observons actuellement, c'est la tentative d'une société qui, dotée d'un nouveau matériel technique et intellectuel, tend à sortir d'un espace où les hommes s'étaient mus avec aisance depuis la Renaissance⁷³² ». On ne peut manquer d'être frappé par le fait que l'auteur, qui fait remonter l'origine de cette « sortie » à la fin du XIX^e siècle, exprime toujours l'actualité de ce mouvement quelques quatre-vingts ans plus tard. Il convient alors de se rappeler que la conception de l'espace liée à la technique de la perspective ne s'est construite que progressivement au cours des XV^e et XVI^e siècles. Elle reposait sur la croyance à une « figure éternelle de l'univers » ou, plus exactement au fait que « le monde avait une figure géométrique [et] que la nature était une réalité permanente offerte en spectacle à l'homme ». C'est donc « à partir de la fin du XIX^e siècle, encouragée par la science qui lui a révélé les structures complexes de l'univers, [que] la société a été entraînée à renouveler sa représentation traditionnelle de l'espace⁷³³ ». Ce qu'il met en évidence, c'est qu'il ne saurait y avoir de représentation plastique de l'espace qui s'écarte d'une appréciation intellectuelle et sociale des valeurs et il propose de reprendre ici la notion de « distance psychique » chère aux ethnographes. Contrairement au Moyen-Âge, la Renaissance distinguait une opposition, voire concevait un conflit entre Dieu et la Nature. La profonde unité de la conception médiévale de l'univers résidait dans sa relation à Dieu. Tout objet y était son attribut, ce qui conduisait à une représentation d'éléments juxtaposés, seulement liés par leur appartenance à un tout supérieur. Cette unité est mise à mal à partir de la Renaissance et c'est le fondement de la perspective. « C'est peut-être une hypothèse sur l'existence de lois du monde distinctes des lois de l'esprit. Mais c'est aussi la croyance dans la matérialité des objets et dans leur stabilité ». Cependant, si la perspective était, depuis la Renaissance, le cadre — géométrique — de l'installation spatiale de la représentation, d'autres codes lui étaient associés. Ils touchent aux couleurs, par leur symbolique et leur agencement, ou aux formes, par leur importance et leur précision traduisant une vision hiérarchique. Ils trahissent tous, à leur manière, des valeurs d'identification socialement conditionnées. Ce qui veut dire, *a contrario*, que le rapport au monde, à la nature et à Dieu, ayant évolué du fait de l'installation progressive d'un nouveau contexte social où l'industrialisation, la bureaucratisation comme dirait Weber, mais aussi la science ont leur rôle, les modes de représentation

⁷³² Ibid. p.192-193. Cette partie de l'ouvrage, intitulée « Destruction d'un espace plastique », avait d'abord fait l'objet d'une publication dans le Journal de psychologie, 1952.

⁷³³ Ibid., p.214, ainsi que pour les deux citations précédentes.

sont également emportés. « L'époque moderne ayant renoncé à considérer les objets comme des données fondamentales de la nature, a nécessairement changé sa conception des rapports entre le sujet et les objets aussi bien qu'entre les objets eux-mêmes⁷³⁴ ». L'évolution va *crescendo* en cette fin du XIX^e siècle et c'est donc pourqu'on assiste à ce que Francastel appelle une destruction de l'espace plastique liée à la construction de ce que l'on appelle maintenant « l'art moderne ». Il concentre sa réflexion sur les arts, et notamment la peinture, mais le constat me paraît plus général car ce qui est touché, c'est la conception même de la représentation, quelle que soit sa forme ou son mode de traduction.

C'est « le double centrement de l'œuvre sur le sujet spectateur (auquel s'identifie le créateur), et sur le "sujet" thématique qui faisait l'objet de la représentation artistique⁷³⁵ » qui constituait le cœur de l'esthétique de la modernité qui est remis en cause. L'œuvre, devenue concept isolé, s'enferme dans son « espace d'incommensurabilité » intransitif. « On tend ainsi à une nouvelle séparation de l'esprit et de la matière (ou de la « nature »), que l'art avait précisément reçu comme fin en même temps épistémique et sociale d'unifier dans la forme sensible. Et comme l'esprit ne se manifeste plus directement dans l'œuvre, ou qu'il ne s'y montre plus que de manière énigmatique, c'est par la provocation qu'il doit attirer sur lui l'attention avant de pouvoir se dévoiler dans "l'intention" de l'œuvre⁷³⁶ ». Ce qui s'accomplit est en fait l'exacerbation ultime de la modernité qui s'exprime comme un « chant du cygne » car on ne peut nier que la rupture et la remise en cause sont en quelque sorte génétiquement inscrites dans sa dynamique. Pourtant le mouvement qu'elle entretient et décrit à la fois ne suppose pas avec évidence l'éclaircissement, et plus encore la clairvoyance de son but qui ne saurait se concevoir, modernité oblige, que comme une forme synthétique renouvelée. En ce sens, Nietzsche lui-même avec sa proposition d'un « éternel retour » ne s'écarte pas de cet espoir. On entre alors dans une période où vont s'accumuler les propositions novatrices dans une sorte de résurrection perpétuellement contrariée : comme celle d'un phénix qui n'en finirait pas de mourir. Car, comme l'identifie bien Francastel, ce qui est à l'œuvre depuis le romantisme, « c'est la substitution, au développement classique, qui coordonne toutes les parties en vue d'un effet d'ensemble — poussant en somme à ses dernières limites la règles des unités —, du développement par épisode ou de la variation⁷³⁷ ». Quand elle se fait, la synthèse ne se fait plus *a priori* mais *a posteriori*, dans une démarche dialectique qui demande souvent la participation directe du spectateur. On a vu, avec l'exemple de Nietzsche, que ceci est à l'œuvre dans l'écriture et que la thématique sera, dans ce

⁷³⁴ Ibid., p.216-217 ainsi que la précédente.

⁷³⁵ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.112.

⁷³⁶ Idem.

⁷³⁷ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, op. cit., p.198.

domaine, particulièrement fertile jusque dans le contemporain. La fragmentation me paraît alors la donnée la plus importante de ce mouvement. Mallarmé ne dit pas autre chose quand il tente de préciser sa conception de la nouvelle poésie et l'inscrit dans un mouvement qui la dépasse. « D'ailleurs, en musique, la même transformation s'est produite : aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée⁷³⁸ ». En peinture, on assiste au développement du travail en séries des romantiques. C'est par exemple le cas de Delacroix qui suppose aussi de voir l'ébauche comme le témoignage d'un état intermédiaire en attente d'unification dans une œuvre définitive ou par le regard du spectateur. Ces séries deviennent des thèmes de travail pour certains impressionnistes qui représentent un même sujet, dans les mêmes conditions mais à différents moments. On sent que ce qui s'exprime alors est la conscience d'une multiplicité des états qui concerne aussi bien ce qui est représenté que le regard porté sur lui. Cette disposition sera d'ailleurs encore concentrée et réunie dans ce que j'appellerais le même cadre, plus tard, par le cubisme. Mais il s'était passé encore autre chose qui avait permis ce que l'on pourrait voir paradoxalement comme une forme plus synthétique de l'éclatement de l'espace figuratif unifié de la Renaissance. On a pu donner un caractère décisif à l'influence du Japon à l'époque, en relevant le développement du décentrement du regard pris souvent dorénavant, « à vol d'oiseau » plus qu'à hauteur d'homme. On parle même de perspective à vol d'oiseau et l'on sent alors toute la confusion qui s'est instillée dans la compréhension du mot perspective entre la représentation et l'observation. La représentation à vol d'oiseau était déjà connue à l'époque médiévale et elle s'inscrivait dans une conception du monde que l'on pourrait dire multiple mais surtout unifiée par l'universalité divine. Il y avait donc une solidarité de principe qui préexistait à la représentation alors qu'il faut ensuite que sa forme produise une cohérence *a posteriori*. C'est pourquoi la perspective est avant tout un système régi par des codes parmi lesquels domine le centrage mais il est loin d'être exclusif : la convergence des lignes dans un point de fuite unique, de même que la clôture de l'espace figuratif sont aussi essentiels. Si le mouvement à l'œuvre relevait d'un simple décentrement de la perspective, cette cohérence serait mise à mal mais ne serait pas remise en cause. Ce qui se passe est tout autre car « on découvre alors que, suivant l'éloignement et l'angle de vue, le monde prend un aspect très différent. On traite l'œil comme un projecteur, sans renoncer pourtant à une vision cubique et globale du monde. Plus tard seulement, la grande trouvaille de Degas et de sa génération sera, au contraire, celle des gros plans, qui conduit à la vision fragmentaire et rapprochée du monde⁷³⁹ ». C'est bien le point de vue lui-même qui est ainsi brisé et cela suppose un éclatement de la représentation.

⁷³⁸ Stéphane Mallarmé, « Le monde est fait pour aboutir à un beau livre », Entretien réalisé par Jules Huret en 1891 pour L'Écho de Paris, In Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire : Conversations avec MM. Renan, De Goncourt, Émile Zola... [et al.]*, Paris, Charpentier, 1891, p.58.

⁷³⁹ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, op. cit., p.211.

L'esprit qui s'en dégage est celui d'une cohabitation, miroir de celle des individus dans un collectif perdant conscience de sa solidarité. Pourtant le travail de l'artiste demeure une articulation, par la maîtrise de la juxtaposition ou le jeu des couleurs et des textures sur l'espace unidimensionnel de la toile. Mais lui-même ne tardera pas à être remis en question, ainsi que toute articulation supposant un lien, des subordinations et des choix qui seront de plus en plus difficiles dans la relativisation grandissante d'un sens en tant qu'ultime raison organisatrice. On peut pourtant se demander si, malgré sa dispersion destructive, le point de vue de l'artiste ne demeure pas exemplaire ; symbolique par défaut. « L'image plastique identifie et incarne des aspects de l'expérience pratique et spéculative d'une époque, mais elle constitue, en outre, une ébauche, un modèle qui engendre de nouvelles conduites, [...] l'art est le domaine d'œuvres élaborées à partir des données communes et suggestives de nouvelles expériences⁷⁴⁰ ».

4.2.6 La fragmentation comme mode, paradoxalement unifié, de conception et de représentation

Avec le mouvement de fragmentation qui touche toutes les formes d'art et le questionnement d'un art total qui serait une autre façon de souhaiter un art multiple et fusionnel, c'est comme si se préfigurait l'émergence de nouvelles formes expressives qui seront ensuite rendues possibles par l'évolution de la technique. Le cinéma en est un exemple saisissant qui systématise — via la persistance rétinienne, la vitesse de déroulement et la stabilité de la pellicule — la recomposition unitaire d'une succession d'images fragmentaires. Et si la forme de la représentation évolue, il y a aussi changement dans la place faite au spectateur qui est amené à entrer de plus en plus dans cet espace. « On pourrait dire que le Moyen Âge a eu une conception compartimentaire de l'espace, que la Renaissance en a eu une conception scénographique et que l'art moderne en a une conception appréhensive⁷⁴¹ ». N'est-ce pas ce qu'expérimentaient les spectateurs⁷⁴² des premiers films des frères Lumières⁷⁴³, confrontés à la peur d'être écrasés par *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* ? Le cinématographe était d'abord et encore une technique, une curiosité scientifique et ses films, des amusements de foire le plus souvent. Ce n'est qu'ensuite qu'il est devenu le « septième art » mais, dès son origine, il se veut spectacle et spectacle total. La musique sera au plus vite associée à l'image, exécutée en direct puis enregistrée de même que le texte avec l'avènement du « parlant ». Parallèlement, la technique s'emploiera toujours, et y persiste de nos jours, à faire entrer le spectateur

⁷⁴⁰ Pierre Francastel, *Art et technique*, op. cit., p.272.

⁷⁴¹ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, op. cit., p.213.

⁷⁴² Le 6 janvier 1896.

⁷⁴³ Les Lyonnais Auguste Lumière (1862-1954) et Louis Lumière (1864-1948) sont d'abord, et ceci est loin d'être péjoratif, des industriels qui investissent sur les incidences potentiellement commerciales des recherches scientifiques qui ont amené à la création de la technique photographique, puis cinématographique.

dans l'œuvre⁷⁴⁴, à tenter par tous les moyens d'annuler toute distance et provoquer un sentiment de confusion entre le réel et la représentation. Il y a une dimension physique, parce que sensorielle, dans ce désir d'abolition de la distance mais elle me semble surtout intellectuelle. Elle amène d'une certaine manière à nier la représentation même et cette tentation se vérifie également dans le domaine du théâtre. À ce niveau, la recherche scénographique va progressivement tenter de remettre en cause la conception classique du cadre scénique et la rupture scène-salle. On assistera parallèlement au développement de l'usage de l'adjectif scénographique pour qualifier nombre de prestations débordant les limites strictes de la scène de théâtre⁷⁴⁵. Cet appel à une multiple confusion des sens me paraît aussi se confirmer dans les recherches actuelles sur la réalité virtuelle et l'utilisation artistique des hologrammes.

Cette perte de distance, physique et en connivence directe avec la technique de la représentation, ne saurait pleinement se développer si elle n'était également fondée sur une évolution du rapport à l'œuvre. C'est dans les années 1930 que Walter Benjamin s'intéresse à cette question. Sa lecture est évidemment marquée par un contexte marxiste et l'influence brechtienne. Elle interroge le rapport à ce que nous appelons maintenant la démocratisation culturelle et le procès de vulgarisation qui doit s'emparer de l'art pour le rapprocher des masses. Cette évolution n'est pas seulement liée aux conditions de la représentation et de la monstration, c'est la nature même de la relation à l'art qui est mise en cause dans ce qu'il appelle le déclin de « l'aura ». Pour définir celle-ci, il décrit son effet : celui qui « fait lever les yeux » sur l'œuvre, et il est à mon sens comparable à celui qui faisait, selon l'image de Hegel, « plier le genou » devant elle. Ce rapport est passé pour le second, il doit être passé pour le premier. Il appartient en effet à la jouissance du jugement esthétique et à la contemplation

⁷⁴⁴ Quelques points de repères me semblent intéressants pour prendre conscience de cette créativité continue qui poursuit ce but : en 1935 ont lieu les premières tentatives de réalisations « 3D » qui reprendront en 1953. En 1952 est lancé le « Cinérama », puis le « Cinémascope » l'année suivante. En 1958 est tentée l'initiative d'un « Smell-O-Vision » et la même année, à l'exposition internationale de Bruxelles, le pavillon des USA présente le « Circolorama » sur écran 360°. Puis, à l'occasion de Montréal Expo 67, c'est l'« IMAX » qui est lancé avec ses déclinaisons ultérieures « OMNIMAX » pour des projections dans des dômes. Et je n'oublierais pas de noter la tentative avortée du « Sensurround » en 1975, non pour cause d'inefficacité mais pour nuisances apportées à l'exploitation voisine d'autres films. Cette évocation synthétique est inspirée notamment des informations disponibles sur le très riche site Internet anglophone : <http://www.in70mm.com>.

⁷⁴⁵ Je prends ici l'exemple d'une petite annonce offrant un poste de « stagiaire assistant scénographe vitrines » dans le cadre du « groupe international de Prêt-à-Porter féminin, MORGAN [qui] dessine, produit et commercialise des collections prêt-à-porter pour les femmes au travers d'un réseau de plus de 500 magasins présents dans 50 pays. Le Groupe réalise un Chiffre d'Affaires public de 165 Millions d'euros ». Annonce référence 0001000032 du 10/01/2005, disponible à l'adresse suivante : http://www.jobetudiant.com/consulter_offres4.php3?ref=0001000032&titre=STAGIAIRE%20ASSISTANT%20SCENOGRAPHE%20VITRINES.

Elle précise que la formation souhaitée est celle de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris et j'aurais pu aussi choisir de nombreux exemples de parcours professionnels d'anciens étudiants parmi ceux présentés dans le n°20-21 du Journal des Arts Déco (janvier 2002) intitulé « Que sont-ils devenus ? ».

bourgeoise. Dans son essai sur Baudelaire⁷⁴⁶, Benjamin met l'idée du choc au cœur du travail du poète de la *modernité* des *Tableaux parisiens*. Les déplacements des individus ne sont plus des flâneries mais rendent compte de l'angoisse de foules confrontées à d'innombrables heurts. Le rapport à la machine est essentiel, il dresse les êtres en fonction de rythmes de production qui impriment aux existences celui de la saccade et de l'automatisme. Pour Benjamin, Baudelaire est celui qui « a décrit les prix que l'homme moderne doit payer pour sa sensation, l'effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc⁷⁴⁷ ». Il voit donc une nécessité dans cette disparition et le cinéma en est un moyen privilégié du fait de sa « reproductibilité » qui annule l'exclusivité de la relation à l'œuvre d'art unique et « authentique » telle qu'elle s'était bâtie. Pour lui, la reproductibilité technique suscite un comportement progressiste où « le plaisir du spectacle et l'expérience vécue correspondante se lient, de façon directe et intense, à l'attitude du connaisseur⁷⁴⁸ ». Plus que dans les expériences avant-gardistes, encore trop élitistes, le choc de l'expérience artistique peut alors se diffuser. « Par sa technique, le cinéma a délivré l'effet de choc physique de la gangue morale où le dadaïsme l'avait en quelque sorte enfermé⁷⁴⁹ ». Dans cette configuration, le rôle du créateur ; le cinéaste, voire plus précisément le caméraman, est comparé à celui d'un chirurgien. Explorant en profondeur, grâce à la technique, le cœur même du réel, il abolit une autre distance qui construisait la place traditionnelle du peintre par exemple. Toutefois, est-il utile de préciser que, d'une part toute œuvre cinématographique n'ambitionne pas le statut artistique et que, d'autre part le cinéma appartient au domaine des médias et donc aussi à la propagande ? Il peut en effet mettre la puissance de son « principe formel », reposant sur la « perception traumatisante⁷⁵⁰ », au service de toutes les causes et c'est bien sûr ce qui ne manquera pas de se produire. Cela est intimement lié au statut de cette nouvelle activité, ou à son ambiguïté, car comme l'écrivait Malraux en 1937, dans la conclusion de son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* : « Par ailleurs, le cinéma est une industrie ».

C'est sur cette idée que s'articule la critique portée par Adorno (1903-1969) à son collègue Benjamin⁷⁵¹. Leurs réflexions sur la question sont dissemblables, pourtant, plus qu'opposés, les propos de Benjamin et Adorno me paraissent complémentaires et ils le demeurent pour considérer l'art contemporain et les industries culturelles dans leur face à face et leurs connivences. Dans une lettre

⁷⁴⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982.

⁷⁴⁷ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », [1935], trad. Maurice de Gandillac, in *Essais 2*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p.194. Mais comme on l'a vu plus tard, c'était loin d'en être l'apogée, d'où le décalage des jugements de Benjamin par rapport à la réalité actuelle. Il en va de même pour le concept de « mécanisation » qu'on ne plus prendre, au mieux, que comme une métaphore de l'opérationnalisation.

⁷⁴⁸ Ibid., p.113.

⁷⁴⁹ Ibid., p.120.

⁷⁵⁰ Ibid., p.170.

⁷⁵¹ Qui était d'ailleurs avant tout ce complice et ami qu'il perdra alors qu'il tentait de le rejoindre aux USA.

qu'il lui envoie depuis son exil new-yorkais, le 18 mars 1936, Adorno réagit à l'essai de Benjamin. Il s'attache à la notion de cet art « autonome » et « non-auratique » dont parle Benjamin pour lui proposer d'aller plus avant dans ce qu'il appelle une double « dialectisation ». « D'un côté, une dialectisation radicale de l'œuvre d'art "autonome", se transcendant par sa technologie propre en une œuvre programmée ; de l'autre, une dialectisation plus poussée encore de l'art consommable dans sa négativité, que sans doute vous ne méconnaissez pas, mais que vous caractérisez à l'aide de catégories relativement abstraites [...] sans la traquer jusque dans son fond d'irrationalité immanente⁷⁵² ». Si je ne perçois pas complètement la dimension dialectique de la proposition, c'est qu'elle me semble évidemment proposer une opposition articulée sans qu'il me paraisse y avoir de place pour un moment synthétique. À moins que cette démonstration soit justement une anticipation de la cohabitation de ces deux versants dans l'avenir, qui me semble même exacerbée par le procès de marchandisation qui s'empare de tous les produits, y compris ceux de l'art et quel que soit leur statut. Implicitement, Adorno développe ici une critique qui sera plus franche ensuite. Il affirme, dans *La dialectique de la raison* comme dans la *Théorie esthétique*, que la liberté fondatrice de l'art devrait demeurer une émancipation face à une réalité empirique qui, via l'évolution de la science et de la société industrielle, emprisonne l'humain. C'est son extériorité qui oblige le spectateur à une identification consistant à ce qu'il appelle se rendre semblable à l'œuvre et c'est justement ce qui est mis en cause dans et par les « industries culturelles ». Devenu consommateur, il recherche une ressemblance lui permettant de projeter ses propres émotions sur ce qui lui est présenté. L'art ne fait plus que remplir un désir social et crée non des œuvres d'art mais des biens culturels à des fins commerciales. C'est le fruit d'un processus qu'il nomme l'*Entkunstung*, qui pourrait se traduire par désappropriation de la surprise portée par la dimension artistique au profit de l'attendu, du conventionnel, du « marchandisable »⁷⁵³. Le cliché et le conformisme s'installent donc car, alors que « les œuvres d'art sont ascétiques et sans pudeur, l'industrie culturelle est pornographique et prude⁷⁵⁴ » : la manipulation et la domination menacent. Pour Adorno l'œuvre d'art doit être exempte d'intention, de message et d'interprétation rationnelle. Elle doit procéder de la spontanéité, c'est-à-dire immédiatement du sujet lui-même. Elle ne doit pas viser l'intemporalité mais au contraire quitter l'illusion d'une durée bâtie sur la croyance en des absolus. Cet art d'avant-garde doit mobiliser la technique, non au profit de la diffusion comme le voulait Benjamin mais pour absorber « ce que l'industrialisation a produit sous les rapports de

⁷⁵² Lettre d'Adorno à Benjamin, in Walter Benjamin, *Écrits français*, trad. Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p.137. Citée par Édouard Aujaleu, *L'œuvre d'art et la reproductibilité technique*, essai disponible sur le site Internet <http://www.appep.net/artreprod.pdf>.

⁷⁵³ C'est une des dimensions de cette proposition théorique et je reviendrai plus tard sur une autre, qui lui est directement associée et dont il ne soupçonnait peut-être même pas la capacité de dissémination.

⁷⁵⁴ Theodor Wiesengrund Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p.149.

production dominants⁷⁵⁵ ». Pour lui, « ce qui est décisif dans les œuvres d'art sur le plan social revient à la part de contenu qui s'exprime dans leurs structures formelles⁷⁵⁶ ». On pressent la fertilité d'un tel terrain pour les appropriations regrettées par Francastel car il me semble que c'est bien la possibilité même de la représentation qui commence à être mise en cause et n'est-ce pas d'aporie de l'art qu'il parle en fin de compte ? N'envisage-t-il pas que « les œuvres d'art ne sont jamais ce qu'on voudrait qu'elles soient et démentent à chaque instant ce qu'elles voudraient être⁷⁵⁷ » et que, quelle que soit l'authenticité de son principe d'autonomie, la récupération de l'art est inéluctable ? On peut d'ailleurs se demander si le concept de récupération est tout à fait pertinent ici. En s'appropriant la créativité technique du capitalisme et en l'absorbant, l'artiste ne la soustrait pas à l'emprise de celui-ci, c'est plutôt son emprise directe sur la forme qu'il sert et étend, comme en lui fournissant un nouvel espace de débouché. Car comment en serait-il autrement en l'absence d'un autre lieu de synthèse capable de s'inscrire lui-même dans l'histoire, c'est-à-dire dans la continuité et pas seulement dans la rupture, et c'est là qu'il est désormais entièrement ouvert à toutes les technologies exogènes ? En répudiant l'« illusion de la durée », il laisse le système maître du temps et de sa réduction en instantané. En faisant de l'artiste une victime, le concept de récupération oblitère l'idée qu'il peut être un collaborateur enthousiaste de cette évolution – du moins ceux d'entre eux qui ont le plus marqué la direction. Les formules abruptes et souvent catégoriques du philosophe allemand ne rendent pas vraiment grâce à la sensibilité de l'homme de haute culture qu'il était. Sa pensée exigeante est aussi complexe, voire même paradoxale. Car c'est avec l'espoir d'un avenir pour la culture et la civilisation occidentale qu'il développe une théorie esthétique et qu'il questionne en même temps la possibilité d'un après Auschwitz⁷⁵⁸.

Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes⁷⁵⁹.

Après guerre, contrairement à de nombreux collègues, il décide de quitter son exil outre-Atlantique et, voulant redevenir pleinement allemand et juif-allemand, il tente reconstruire son pays dans un espoir désespéré d'humanisme. L'acuité toute particulière de son message — qu'il veut avant tout philosophique — provoquera beaucoup de réactions. Il vise à la fois l'horreur de l'extermination

⁷⁵⁵ Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p.52.

⁷⁵⁶ Ibid., p.305.

⁷⁵⁷ Ibid., p.164.

⁷⁵⁸ Comme on le sait, il a quitté les États-Unis et la nationalité américaine qu'il avait acquise pendant son exil.

⁷⁵⁹ Theodor Wiesengrund Adorno, « Critique de la culture et société », [1949], repris dans *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p.26.

« administrative » de la période nazie mais aussi le totalitarisme de « l'Est ». Mais la question que nous pouvons dorénavant nous poser est « de savoir si, en fixant ainsi le concept du totalitarisme, que ce soit pour nous rassurer en l'isolant ou pour nous faire peur en le diffusant, ces deux représentations en apparences opposées de totalitarismes historiques ne servent pas depuis longtemps à l'occultation d'une nouvelle forme de totalitarisme *sans nom et sans visage* dont la forme et la dynamique opérationnelle seraient profondément inscrites dans les modalités de régulation les plus générales qui caractérisent la *mutation organisationnelle et systémique* des sociétés et qui se déploient en particulier dans le procès que l'on nomme la "globalisation"⁷⁶⁰ ». Aurait-il été possible de le percevoir dès le début des années cinquante ? En tout cas, c'est à cette époque et sur des prémisses analytiques comparables que ce procès⁷⁶¹ va s'enraciner. D'autres, à même époque et aux États-Unis justement, sont sensibles à ce qu'ils estiment être la faillite de l'humanisme, représentée par l'holocauste, et celle de l'idéal scientifique, concrétisée par Hiroshima. Ils rêvent d'un « monde sans frontières, tout entier voué à la communication et à l'échange d'informations, au sein duquel les anciennes barrières entre humain, animal et machine semblent définitivement abolies. Un monde rendu plus rationnel par le contrôle et la gestion informationnels. [...] Bref, un monde meilleur où l'humain peut enfin espérer atteindre techniquement l'immortalité. Pionniers de la cybernétique, Norbert Wiener et ses collègues étaient toutefois bien loin de se douter que leur rêve ouvrirait une brèche profonde au cœur même du *Principe d'humanité*⁷⁶² ». Non seulement ils ne pouvaient pas imaginer l'ampleur de l'empire intellectuel et scientifique qu'ils allaient conquérir, mais ils n'auraient certainement pas cru que celui-ci renverserait les bases mêmes de notre civilisation⁷⁶³. C'est justement le principe de fragmentation, ressenti et conçu — voire idéalisé par le regard artistique dans son interaction avec le monde et notamment la science — comme une représentation qui devient constitutif du réel et rend possible la théorie cybernétique. Elle repose sur un postulat entropique exprimé par Wiener : « Le monde *tout entier* obéit à la seconde loi de la thermodynamique : l'ordre y diminue, le désordre augmente⁷⁶⁴ ». Il s'agit d'un principe qui radicalise l'incertitude et, même s'il est réducteur de le généraliser d'une manière extrême, il est un prisme de compréhension essentiel de cette perspective. Cela m'amène d'ailleurs à préciser qu'il s'agit bien d'une forme de représentation, comme l'est toute hypothèse ou

⁷⁶⁰ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.249.

⁷⁶¹ Qui inaugure, virtuellement, un nouveau totalitarisme qui ne s'étend pas sur certains pays, mais directement sur le monde entier, abolissant toute distance entre le sujet (synthétique) et sa pratique, et entre celle-ci et le monde, en absorbant directement toute son activité dans le « mouvement » qui s'est emparé de la société. C'est donc bien l'espace de la représentation qui est ici aboli réellement, et avec lui celui de la signification symbolique.

⁷⁶² Jean-Claude Guillebaut, *Le Principe d'humanité*, Paris, Seuil, 2001.

⁷⁶³ Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique : Des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004, p.13.

⁷⁶⁴ Norbert Wiener, *Cybernétique et société. L'usage humain des êtres humains*, trad. Pierre-Yves Mistoulon, Paris, UGE, 1954, p.43, cité par Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique*, op. cit., p.41.

proposition explicative. Son influence sera considérable, dure encore, et englobera — malgré leurs particularités et leurs divergences — le structuralisme, le systémisme, le post-structuralisme ou la philosophie post-moderne. Et c'est par l'intermédiaire de ces « courants intellectuels⁷⁶⁵ » que l'on peut dire qu'il irrigue l'ensemble de la pensée contemporaine et tous les domaines de son activité. Il s'agit alors d'un « melting-pot » au sens propre et aussi proprement politique de l'image dans le contexte américain. Francis Heylighen⁷⁶⁶ se présente lui-même comme un cybernéticien et parmi ses nombreuses activités, il est l'un des fondateurs, « paradigme informationnel » oblige, du site Internet *Principia Cybernetica Web*, consacré au « développement collaboratif d'une philosophie évolutionnaire-systémique ». Dans un article intitulé « Post-Modern Fragmentation », il rend compte de l'importance de l'idée de fragmentation dans la philosophie post-moderne. Il l'introduit en constatant la faillite des propositions théoriques telles que celles de Marx, Marcuse ou Hegel pour produire de « bonnes prédictions ». Dans la lignée des Lumières et de l'idéologie de la modernité, elles reposaient sur la conviction que seules la connaissance et la raison seraient en mesure d'assurer l'émancipation de l'humanité et le progrès universel. Mais l'histoire est venue ruiner cette ambition et la science montre que la société contemporaine, plutôt que de suivre un schéma d'intégration progressif, développe son incertitude et sa complexité. « Instead, the postmodernists see knowledge as a set of perspectives, where different people have different views, without anyone being "right" or "wrong" (this relativity of knowledge can in part be motivated by epistemological constructivism). When considering culture, they see a plurality of views, concepts, theories, styles, movements, which are competing, supporting each other or simply existing side-by-side, without any of them being better or worse than the others. They emphasize fragmentations, discontinuities and chaos, rather than the order, coherence and simplicity characterizing the modernist philosophy. When we look at the development of science, the movement towards fragmentation is unmistakable⁷⁶⁷ ». Il précise même que pour les penseurs post-modernes, il faut qu'il en soit ainsi car il n'existe pas de principes ou de fondations sur lesquels construire une vision englobante et intégrée de l'univers. La démonstration semble alors revenir à son point de départ et le lien me paraît fait dans la pensée contemporaine, *a priori* comme *a posteriori*, entre fragmentation et représentation, quelle que soit l'utilisation que l'on puisse faire de ce mot, tant pour le domaine esthétique que pour tout autre. Par ailleurs, ainsi que le remarque Céline Lafontaine en nous disant que cette faiblesse constitue paradoxalement la puissance du paradigme cybernétique, c'est le flou et la confusion qui règnent. Dès les premiers temps, les débats ont achoppé sur des questions telles que son caractère : est-ce une science ou un art — au sens

⁷⁶⁵ Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique*, op. cit, p.15.

⁷⁶⁶ Professeur chercheur à l'Université Libre de Bruxelles où il dirige le groupe de recherche transdisciplinaire E.C.C.O. « Evolution Complexity and Cognition ».

⁷⁶⁷ <http://pespmc1.vub.ac.be/POMOFRAG.html>.

étymologique du terme — ? La profusion des applications théoriques et pratiques, des domaines et des champs concernés, les principes majeurs de complexité et d'incertitude, la relativité de tout point de vue, exacerbent encore cette impression chaotique devenue la figure même des dynamiques systémiques qui servent de modèles de plus en plus unanimes, notamment dans les sciences de l'environnement. La première des dix conférences Macy⁷⁶⁸ qui seront si importantes pour la fondation du mouvement, et ce mot peut être pris ici dans son sens premier, a pour titre *Feedback Mechanisms and Circular Causal in Biological and Social Systems*. Comme le remarque Céline Lafontaine, ce choix « indique que l'idée de réunir sous un même modèle explicatif les organismes vivants, les machines et la société était déjà solidement établie⁷⁶⁹ ».

La fragmentation remet en cause le système comme construction théorique et philosophique universalisante. On assiste alors à un renversement total et pourtant cohérent qui permet la réification et la profusion de l'idée des systèmes comme présomption de la nature de tout élément constitutif du monde comme de lui-même. Tout comme la perspective conçue par la Renaissance anticipait la pensée de la modernité, la représentation fragmentaire me semble anticiper la pensée de la post-modernité. À la modernité était attachée l'idée d'humanisme, à celle de la post-modernité est parallèlement liée celle du posthumain. « Alors que l'humanisme repose sur la reconnaissance de l'autonomie inaliénable du sujet, le posthumanisme place l'humain sous la tutelle hétéronome de la complexité. L'idée du posthumain procède d'une amnésie socio-historique qui prend sa source dans le transfert cybernétique de la mémoire à l'intérieur de la machine. Tout ça n'est que pure métaphore, mais la métaphore est en marche et l'empire ne cesse d'abolir les frontières⁷⁷⁰ ». Et si tout est devenu métaphore, quelle place originale reste-t-il donc à l'art puisque la représentation, via la fragmentation, est devenue, conformément à la proposition de Francastel, le principe « d'appréhension » du monde dans la société contemporaine et post-moderne ?

4.3 Centralités et universalités, l'art devient un marché

4.3.1 La constitution du marché

C'est en 1720, alors qu'il est déjà très malade, que le peintre d'origine valenciennoise Antoine Watteau (1684-1721) réalise une de ses œuvres les plus célèbres : *L'enseigne de Gersaint*. On y voit ce que l'on appelait alors une galante société d'aristocrates au moment de faire leur choix parmi les

⁷⁶⁸ En mars 1946.

⁷⁶⁹ Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique*, op. cit, p.38.

⁷⁷⁰ Ibid., p.219.

nombreuses œuvres amassées sur les murs de la boutique dont la façade est entièrement ouverte sur le pont Notre-Dame à Paris où elle était installée depuis 1718⁷⁷¹. Pierre Sirois, futur beau-père de François-Edmé Gersaint, qui était déjà marchand, avait beaucoup soutenu le jeune et pauvre Watteau qui habita un temps chez lui et Gersaint fera de même pour le vieux peintre, pourtant académicien. Gersaint initia les ventes publiques avec catalogues que nous connaissons, édita des estampes et trafiqua des livres libertins. Dans sa boutique fréquentée par d'innombrables amateurs⁷⁷², il vendait des tableaux mais aussi toutes sortes de curiosités naturelles et exotiques. Le commerce de l'art passe également par les ventes publiques qui se multiplient et installent progressivement leurs rituels. Bien que les premières aient eu lieu à Venise au tout début du XVI^e siècle, c'est au siècle suivant et en Hollande qu'elles vont réellement s'organiser précisément. La concurrence viendra ensuite de Londres et de Paris avec d'abord une préséance française car l'activité y fut stimulée, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, par la dispersion de quelques collections exceptionnelles⁷⁷³. Mais cette domination parisienne sera rapidement concurrencée Outre-Manche où s'établissent les deux grandes maisons qui dominent encore de nos jours le marché mondial des enchères artistiques : Sotheby's en 1744 et Christie's en 1766. La place prendra d'ailleurs encore plus d'importance à l'époque de la Révolution Française du fait de l'organisation de considérables ventes de collections appartenant à des aristocrates français émigrés. En France aussi, la période sera particulièrement féconde pour ce qui ne s'appelait pas encore le marché de l'art car les biens circulèrent beaucoup. Ce fut une conséquence de la sécularisation des biens du clergé mais aussi de l'évolution des fortunes qui enlevait les œuvres à certains pour les vendre à d'autres tout aussi avides de la respectabilité qu'elles apportaient.

La fonction de marchand d'art s'était donc peu à peu professionnalisée, échappant, avec leur connivence, aux artistes. Ces marchands prirent l'initiative des grandes ventes d'objets artistiques et pourtant en France, depuis longtemps déjà, les enchères faisaient juridiquement l'objet du monopole

⁷⁷¹ Voir à ce sujet l'ouvrage tiré de la thèse de doctorat de Guillaume Glorieux : *A l'Enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint (1694-1750), marchand d'art sur le pont Notre-Dame*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, 2002.

⁷⁷² Elle a vu défiler les plus illustres : Buffon, la marquise de Pompadour, la reine de Suède comptaient parmi ses clients. Car si les collections royales demeuraient premières, elles étaient nombreuses en mains privées, comme on dit encore. C'était un trait de l'époque, le signe du goût de leurs propriétaires qui profitaient de leurs voyages pour les compléter. Elles étaient aussi, alors que les musées n'existaient pas encore, ouvertes aux connaisseurs. Par exemple, le *Guide des amateurs étrangers voyageurs à Paris*, de Thierry les dirige vers les plus intéressants cabinets de curiosités privés et les plus belles collections (voir notamment : Daniel Raichvag, Jean Jacques, *Savants et ignorants, une histoire de la vulgarisation*, Paris, Seuil, 1991, p.198 sq). Au cours du XVIII^e siècle, cet intérêt va s'amplifiant, devient un attribut de distinction et la vogue des œuvres contemporaines se développe.

⁷⁷³ Krzysztof Pomian cite celles de Lalive de Jully en 1764, du duc de Choiseul en 1775/76, de Randon de Boisset en 1777 etc. dans sa préface in Laurence Bertrand Dorléac, (dir.), *Le Commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, Éditions de la Manufacture, 1994.

d'officiers ministériels⁷⁷⁴. Il y eut d'abord une sorte d'alliance entre des partenaires intéressés, puis la loi du 28 avril 1816 vint réglementer les pratiques, au bénéfice des charges des nouveaux commissaires-priseurs. Les ventes échappèrent donc aux marchands d'art mais il faut noter qu'il y avait une sorte de partage du marché. Si l'art ancien concernait les deux professions, il en allait autrement pour les œuvres récentes. Leur négoce était d'abord le fait des marchands dont certains se constituent en quasi-agents d'artistes, tout comme on voit se structurer à même époque une catégorie d'auxiliaires essentiels auprès des musiciens : les imprésarios. Selon la perspective des commentateurs, on présentera ces commerçants très particuliers, comme dévoués à un sacerdoce ou comme de vrais entrepreneurs, conformes au modèle de Schumpeter⁷⁷⁵. Toujours est-il que, quelle qu'en soit la raison, la nature de leur activité relève avant tout, à la fin du XIX^e siècle et pour les formes avant-gardistes, de celle du « preneur de risques, bailleur de fonds, organisateur et innovateur⁷⁷⁶ ». On en vient alors à se demander lequel des différents acteurs de ce champ ne trouverait pas d'abord sa légitimité dans l'innovation. Mais il convient aussi de noter que les raisons en sont particulièrement variées, parfois ambiguës pour ne pas dire contradictoires et pourtant irréductiblement associées. Les modèles — économique, politique, institutionnel, communicationnel, artistique — confluent explicitement à cette époque. Il serait faux de considérer que ces interactions sont totalement nouvelles mais on ne peut s'empêcher de remarquer qu'elles se structurent alors de plus en plus fermement. Cela se produit dans une interdépendance qui pourra amener à se poser la question de l'influence première de l'un ou l'autre de ces agents, tous aussi essentiels à l'équilibre du marché en train de se construire. Quand ils laissent des témoignages, ces « marchands-entrepreneurs » se présentent d'abord comme des découvreurs de talents et il est vrai que leur relation avec les artistes est souvent bien plus que commerciale. Ils sont amis et confidents, conseillers et médiateurs, mais ils soutiennent surtout et encadrent, parfois avec un peu de paternalisme, des relations de confiance marquées aussi par une certaine dépendance. Ces personnages sont aussi des investisseurs qui capitalisent sur l'originalité et la qualité d'œuvres novatrices. Leur talent propre est multiple : ils doivent savoir identifier le talent, le valoriser, cibler et capter une clientèle, mais aussi gérer les différentes immobilisations. Paul Durand-Ruel (1831-1922)⁷⁷⁷ est l'un de ceux-là et c'est en 1862 qu'il reprend le commerce paternel qu'il ne serait pas juste de qualifier de galerie. Son père avait déjà constitué un fond intéressant mais il faut l'entretenir dans la nouveauté pour renouveler l'intérêt et le présenter. Les artistes ont également

⁷⁷⁴ En 1254, une ordonnance de Louis IX installe les « sergents à verges et à cheval », remplacés par les « maîtres priseurs vendeurs » du fait d'un édit de Henri II qui en fait des officiers ministériels en 1552.

⁷⁷⁵ Raymonde Moulin, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 2000, p.30.

⁷⁷⁶ Idem.

⁷⁷⁷ Voir notamment Pierre Assouline, *Grâces lui soient rendues : Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Paris, Plon, 2002.

besoin de publicité, au sens véritable du mot, et c'est notamment le cas du groupe des impressionnistes qui sont refusés par les salons officiels et cherchent en vain des cimaises honorables. En 1876, il offre donc ses locaux pour leur deuxième exposition. L'initiative est risquée mais elle fait aussi grand bruit et le critique du Figaro, Albert Wolf, lui fait un sort qui, s'il attire le badaud et fait parler, effraie aussi les collectionneurs.

La rue Le Pelletier a du malheur. Après l'incendie de l'Opéra, voici un nouveau désastre qui s'abat sur le quartier. On vient d'ouvrir chez Durand Ruel une exposition qu'on dit être de peinture. Le passant inoffensif, attiré par les drapeaux qui décorent la façade, entre, et à ses yeux épouvantés, s'offre un spectacle cruel. Cinq ou six aliénés dont une femme, un groupe de malheureux atteints de la folie de l'ambition, s'y sont donné rendez-vous pour exposer leur œuvre⁷⁷⁸.

Le marchand sait alors que la réception française sera difficile et la patience nécessaire, c'est pourquoi il se tourne vers d'autres clientèles. Ayant fui la Commune parisienne, il avait résidé quelques années à Londres et y avait présenté, dès 1874, des œuvres de Renoir. Il courtisera également la riche clientèle américaine, avide d'art européen et plus encore de celui de la « ville lumière⁷⁷⁹ » et il présente une exposition impressionniste à New York en 1886. Pour aider « ses » peintres, il les paie au mois moyennant une exclusivité et c'est une véritable relation de dépendance — ou plus précisément de « clientèle » — qui s'établit. C'est d'ailleurs ce que décrit Zola dans *L'œuvre*, quatorzième volume de sa chronique des Rougon-Macquart, paru en 1886. Il y raconte l'histoire, forcément dramatique, d'un peintre, forcément raté, qui finira par se suicider, son œuvre inachevée. Cézanne, l'ami de son enfance aixoise, s'y reconnaîtra et ne lui adressera plus jamais la parole⁷⁸⁰ et si l'on se dit que Zola ne comprenait pas la puissance de la recherche de ce peintre, il avait un jugement très pertinent sur les rouages du milieu. Ce qu'il dénonce dans cette relation commerciale qu'il compare implicitement à une prostitution, c'est l'illusion de liberté qu'elle procure à l'artiste. Car le créateur est tenu par une dette auprès du marchand qui ne peut lui assurer sa rente que par le fait de sa propre spéculation. Ici aussi, l'exemple de Durand-Ruel correspond au portrait de Zola qui parle d'entente avec des banquiers et de ventes fictives durant lesquelles le marchand lui-même faisait grimper la côte de ses protégés. Le stock du marchand, appelé plus élégamment son fond, tenait lieu de nantissement pour ses importants emprunts bancaires. La spéculation aidant, celui de Durand-Ruel était nettement surévalué, ce qui lui

⁷⁷⁸ Extrait de l'article d'Albert Wolf dans l'édition du 3 Avril 1876 du quotidien Le Figaro. Cité dans Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nouv. éd. sous la dir. de Jacques Busse, vol.12, Paris, Gründ, 1999, p.855.

⁷⁷⁹ On dit que la formule s'est diffusée au moment de l'exposition universelle de Paris de 1867.

⁷⁸⁰ « Peut-être a-t-on insinué à Cézanne que Claude Lantier était beaucoup plus son portrait que Zola voulait l'avouer, et, peintre incompris, aigri par l'hostilité du public, se sera-t-il fâché tout seul ; avec son caractère entier, il aura boudé, n'aura plus écrit, ne sera plus jamais venu revoir son ami ». Le Blond-Zola, Denise., « Zola et Cézanne, d'après une correspondance retrouvée », *Mercure de France*, n° 781, 42e Année, t.CCXXV, 1er Janvier 1931, p.57.

occasionna bien des déboires au moment du crack de l'Union Générale en 1882. Ils furent encore plus grands pour les peintres qu'il ne pouvait plus financer régulièrement et qui étaient pris dans le tourbillon de la chute des cours. Lui, pourtant, put assez rapidement se remettre au développement de son négoce et partir à la conquête de nouvelles places. Il faut néanmoins se garder de ne conserver de ces relations qu'une vision seulement intéressée. Si c'était en partie le cas, c'était au moins réciproque et les marchands les plus célèbres furent également de véritables découvreurs, des amateurs réels et créèrent souvent des liens tout autres que financiers. Au double bénéfice de leurs propres activités et de la réputation de leurs protégés, ils vont créer de nombreuses formules qui nous paraissent maintenant des évidences. La première d'entre-elles est bien sûr l'exposition temporaire qui est une présentation articulée et raisonnée, nantie parfois d'un catalogue, mise en place et publicisée, qui permet de renouveler l'actualité et la renommée d'un artiste, voire d'organiser sa découverte. C'est alors que l'on peut vraiment parler de galerie et du métier qui l'accompagne : celui de galeriste, dénomination qui prendra de plus en plus le pas sur celle de marchand d'art. La galerie suppose un accrochage, voire une scénographie, et elle est ouverte gratuitement à la visite d'amateurs qui ne sont pas que des clients potentiels. Elles deviendront progressivement des attributs notoires de toute grande ville où la consommation se doit d'être aussi culturelle⁷⁸¹.

Parmi les initiatives innovantes et courageuses de ces marchands d'art, il y a également l'édition et on peut d'abord parler des estampes. En 1898, Pierre Bonnard, Ker-Xavier Roussel et Édouard Vuillard exécutent à la demande d'Ambroise Vollard⁷⁸² des lithographies en couleurs. Une telle initiative est intéressante à plus d'un titre puisqu'elle permet de diffuser la connaissance des artistes, de produire des œuvres financièrement plus accessibles et aussi de renouveler l'esprit de la gravure. À partir de ce moment là, elle redevient un support authentique pour la création et ne se contente plus d'être une variation autour d'une œuvre de référence réalisée sur un autre support. Ici

⁷⁸¹ Je ne résiste pas à l'évocation d'une transposition progressive de cette dynamique dans un phénomène de vulgarisation qui est propre aux pratiques artistiques depuis cette époque. En effet, si on peut douter que la relation du grand public à la création la plus novatrice se soit resserrée, on ne peut nier la transposition des pratiques. La scène de la rue devient alors progressivement lieu de déambulations consuméristes où l'on commence par « lécher les vitrines » où sont exposées les marchandises offertes à la vente. Ces présentations seront de plus en plus sophistiquées et les étalagistes appartiendront bientôt aux professions des arts décoratifs. Puis leur talent se mobilisera, avec celui des architectes d'intérieur, pour concevoir des boutiques où les produits seront exposés au désir de clients, redevenus des chalands. La logique de la galerie, de sa déambulation, rejoint alors celle des grands magasins créés à la même époque par d'autres entrepreneurs tels que le célèbre Aristide Boucicaut qui fonda le « Bon Marché » en 1852 (et l'on pourrait à nouveau citer Zola). Utilisant les moyens de présentation et de promotion de l'art, la consommation aura tôt fait de devenir selon la formule courante : un nouvel art de vivre.

⁷⁸² Ambroise Vollard (1866-1939) est né à Saint-Denis de la Réunion et c'est en 1885 qu'il quitte l'île pour Montpellier puis Paris, afin d'y faire son droit. Il n'achèvera jamais son doctorat mais il se découvre une passion pour l'art et il se décide à fonder une galerie qu'il installe tout à côté de l'Hôtel Drouot en 1893. Parmi les artistes qu'il présente, il y a notamment Paul Gauguin, puis Henri Matisse. En 1901, c'est lui qui organisa la première exposition des œuvres de Picasso. Voir notamment son autobiographie : *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, éd. rev. et aug., Paris, Albin-Michel, 1959.

encore, les progrès de la technique sont pour beaucoup mais ils ne seraient pas suffisants pour construire l'esprit d'une telle production. Il est porté par le risque du choix novateur et par la rigueur de l'exécution. Il y a une forme d'exaltation technologique qui est bien dans l'esprit du temps, la préfiguration exigeante de l'idée d'art multiple mais aussi une mise à distance de nouveaux médiums tels que la photo, ou de supports, tels que la presse. D'autres marchands développeront cette formule jusqu'à en faire une dimension majeure de leur succès, comme ce fut le cas plus tard d'Aimé Maeght (1906-1981). D'aucuns disent que c'est aussi Vollard qui inventa ce que nous appelons maintenant le livre d'artiste et lui-même dit dans ses mémoires combien il espérait voir son nom imprimé en tant qu'éditeur⁷⁸³. Daniel Henry Kahnweiler (1884-1979) suivra ces traces et publiera une trentaine de livres illustrés notamment par Picasso, Gris ou Masson. Il choisira aussi leurs auteurs avec une ambitieuse clairvoyance puisqu'il fut le premier éditeur d'Apollinaire, Malraux ou Leiris. Cet autre grand marchand parisien⁷⁸⁴ qui fut un des acteurs essentiels de la diffusion du cubisme, était d'origine allemande. Il était né dans une famille de grands bourgeois et son père était agent de change. C'est pour cet office qu'on l'envoie à Paris en 1902 mais il fréquente les ateliers de jeunes artistes, exilés comme lui, ralliant le phare culturel qu'est alors Paris. Il faut en effet remarquer le caractère fortement cosmopolite des acteurs du milieu. La créativité semble un aimant attirant à Paris tout ce que l'Europe, et plus encore, compte de jeunes aventuriers de l'art. Si l'on tente de préciser l'origine des plus grandes gloires de l'art parisien, plus que français, de cette époque, on est fondé à penser que bien plus de la moitié de ces femmes et de ces hommes ne sont pas français à l'origine. Un intéressant mélange constitue l'attractivité des grandes capitales européennes d'alors où l'essor industriel, la novation artistique, l'effervescence politique mais aussi la liberté morale s'exacerbent depuis la fin du XIX^e siècle. Les auteurs débattent encore pour savoir si et pourquoi Paris aurait alors une place majeure dans l'Europe et le monde. Néanmoins, on peut dire que, tout comme il avait été de bon ton de faire le voyage romain, le séjour, voire la résidence parisienne, s'imposait alors pour les élites internationales. Le tropisme qui charriait les visiteurs étrangers fortunés vers Paris n'était pas, pas encore ou pas seulement, patrimonial. C'était une sorte de génie contemporain, la modernité, qui agissait mais on se plaît aussi à relever une sorte de double jeu. Il faisait cohabiter dans le même espace l'académisme institutionnel, que je dirais français, avec une créativité d'avant-garde que je qualifierais

⁷⁸³ En 1897 déjà, il avait confié à Odilon Redon, l'illustration du *Coup de dés* de Mallarmé dont on connaît la mise en page si originale à l'époque, mais l'ouvrage ne sortira que plus tard. Sa première publication, en 1900, est le *Parallèlement* de Verlaine dont il confie ce qui est bien plus qu'une illustration à Pierre Bonnard. Les textes et les gravures ont un parfum érotique, ce qui crée un petit scandale bien parisien exacerbé par le fait que le livre est imprimé sur les presses officielles de l'Imprimerie Nationale. Cette production appréciée des bibliophiles conservera toujours une sulfureuse réputation, commercialement non négligeable, et il la poursuivra en confiant par exemple en 1931 à Picasso, l'illustration du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac.

⁷⁸⁴ Voir notamment : Pierre Assouline, *L'homme de l'Art. D.H. Kahnweiler, 1884-1979*, Paris, Balland, 1998.

d'internationale. C'est comme si deux goûts et deux sociétés cohabitaient aussi scandaleusement que fructueusement à tous les sens de ces termes. Cela aura des conséquences et il faut noter que les plus belles collections témoignant de cette création ne sont pas actuellement présentées en France. Leurs acheteurs étaient le plus souvent américains ou encore russes mais aussi les cimaises publiques se sont longtemps refusées à l'accueillir⁷⁸⁵. En contrepartie, les marchands parisiens s'installèrent rapidement à New York ou alors y tissèrent de fortes relations. Matisse réunit par exemple Vollard et Alfred Stieglitz⁷⁸⁶, aussi connu comme un photographe majeur, qui avait ouvert sa galerie au n°291, Cinquième avenue. Le Parisien avait organisé en 1904 la première exposition de Matisse et l'américain, fervent d'avant-garde, le suivait en 1908. Si les recherches artistiques européennes commencent à interroger outre-Atlantique, comme pour Paris, c'est l'attribut d'une capitale et cela concerne seulement la métropole new-yorkaise. En 1911, excédé par les restrictions imposées par la National Academy of Design, un groupe de seize jeunes artistes prend l'initiative de former l'American Association of Painters and Sculptors et pour promouvoir leurs idées modernistes, ils forment le projet de réaliser une énorme exposition. C'est notamment grâce à l'aide de Vollard qu'ils pourront monter le maintenant mythique *Armory Show*⁷⁸⁷ car, parmi les quelques mille six cents œuvres présentées, un tiers étaient d'origine européennes. Dans un article pour le « New York American » Stieglitz, même s'il sera par ailleurs critique sur l'organisation de l'exposition, encourageait le public à visiter ce qu'il décrivait comme « a battle cry for freedom without any soft pedal on it⁷⁸⁸ ». Et si ce fut un succès en terme de visites, les œuvres firent scandale et, dans cette préfiguration très critiquée, Paris fait encore figure de laboratoire mondial de l'art moderne. C'est aussi dans cette ouverture cosmopolite que s'expriment des influences qu'il me paraît trop simple de qualifier d'exotiques. On se rappelle celle du japonisme et c'est maintenant le temps de découvertes liées entre autre au développement de l'ethnologie mais aussi au fait colonial. Une fois encore, la

⁷⁸⁵ Le peintre Gustave Caillebotte (1848-1894) fut suffisamment fortuné pour aider ses amis impressionnistes et il leur acheta de nombreuses œuvres. Il décida de faire don de soixante-cinq tableaux à condition que ceux-ci puissent entrer au musée du Luxembourg avant de pouvoir rejoindre le Louvre. Pourtant, les académiques montèrent une cabale contre cette éventualité et un bon tiers de cette collection fut refusé. Il faut noter qu'une bonne partie de ces toiles, après avoir été deux fois de suite refusées, furent achetées par le Docteur Albert C. Barnes (1872-1951) et sont actuellement présentées à la *Barnes Foundation* de Merion-Philadelphie. Voir notamment à ce sujet Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, op.cit.

⁷⁸⁶ Une exposition présentée au Musée d'Orsay à Paris du 19 octobre 2004 au 16 janvier 2005 a mis en évidence ces liens et le rôle du photographe et galeriste new-yorkais : « New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930) ». Son catalogue est un ouvrage collectif publié à la Réunion des musées nationaux / El Viso en 2004.

⁷⁸⁷ L'International Exhibition of Modern Art fut présentée à New York dans une caserne désaffectée de la Garde Nationale du 17 février au 15 mars 1913.

⁷⁸⁸ Cité par Dorothy Norman in *Alfred Stieglitz: An American Seer*, [1960], New York, Farrar Straus Giroux p.118.

personne même des marchands n'est pas sans incidence. C'est le cas de Paul Guillaume⁷⁸⁹ (1891-1934) dont on retient surtout qu'il fut le marchand mais aussi le conseiller de Modigliani qu'il convainquit de se consacrer à la peinture plutôt qu'à la sculpture. Il n'était pas un héritier comme nombre de ses collègues et c'est pour ce que l'on appelait alors « l'art nègre » qu'il se prit d'abord de passion. Il en fit le négoce avant même d'ouvrir sa galerie en août 1914 et il est bien connu qu'il vendit de nombreux objets à Picasso. Il était aussi très lié avec Apollinaire et les soirées chez Guillaume réunissaient tous ces amateurs qui échangeaient sur ces mondes nouveaux : exotiques ou esthétiques. En 1917, il organisait la première exposition d'art africain avec catalogue. Il consacra deux ouvrages⁷⁹⁰ à ce domaine et lui donnait souvent une place dans le sommaire de la revue influente et ambitieuse qu'il fonda en 1918, *Les Arts à Paris*, lancée avec la collaboration de l'ami Apollinaire. La fascination qu'exerçait l'art africain à cette époque était d'autant plus instinctive dirais-je, qu'elle était liée avec l'idée du primitivisme qui questionnait tant les artistes de l'époque. On a pu dire que leur approche était superficielle et il faut bien avouer qu'elle était souvent peu encline à considérer les auteurs des œuvres qui les fascinaient comme leurs égaux. Mais ces créateurs saturés de références, porteurs d'une culture qu'ils pourfendaient au jour le jour, étaient fascinés par la virginité et l'évidence de celles des ailleurs. « Les influences de nature étrangère qui s'entremêlaient sont les lambeaux d'une doublure de la Renaissance encore accrochés à l'âme de nos prochains, car mon frère a l'âme aux branches aiguës, noires d'automne. Mon autre frère est naïf et bon et rit. Il mange en Afrique ou au long des îles océaniques. Il concentre sa vision sur la tête, la taille dans du bois dur comme le fer, patiemment, sans se soucier du rapport conventionnel entre la tête et le reste du corps. Sa pensée est : l'homme marche verticalement, toute chose de la nature est symétrique. En travaillant, les relations nouvelles se rangent par degrés de nécessité ; ainsi naquit l'expression de la pureté⁷⁹¹ ». Était-il possible alors de parler autrement de ces œuvres qui exprimaient la même intensité que les statues antiques d'un temps où l'art ne se présentait pas encore comme tel ? Et on peut aussi se demander si l'actuelle possibilité de considérer un art contemporain africain ne tient pas d'abord au fait qu'il se présenterait comme une version locale de l'art occidental, concept maintenant « globalisé ». Au début du XX^e siècle, et plus encore dans l'après-guerre, l'heure était à la fascination gourmande et à la fête qui mélange les genres et les statuts sociaux. C'est tout cela qui produit aussi, quelques années plus tard, la désormais célèbre « Revue Nègre ». Elle eut pour cadre le tout nouveau Théâtre des Champs-Élysées, emblème de l'art déco. Son administrateur cherchait une idée pour renouveler l'intérêt du public : elle lui fut fournie par son ami le peintre Fernand Léger et réalisée grâce à l'américaine Caroline Dudley qui alla chercher

⁷⁸⁹ Colette Giraudon, *Paul Guillaume et les peintres du XX^e siècle, de l'art nègre à l'avant-garde*, Paris, Bibliothèque des arts, 1993 et aussi *Les arts à Paris chez Paul Guillaume 1918-1935*, Paris, RMN, 1993.

⁷⁹⁰ Réédités en 2000 sous le titre *Les écrits de Paul Guillaume* par les éditions Ides et Calendes, Neufchâtel.

⁷⁹¹ Tristan Tzara, *Note 6 sur l'art nègre, Sic*, n°21-22, sept.-oct. 1917, p.2.

une troupe de musiciens, danseurs et chanteurs noirs à New York. Le 2 octobre 1925, devant une salle remplie par ce que l'on appelait déjà le « tout Paris », on lançait le jazz⁷⁹² en Europe et une jeune vedette qui ne tarda à incarner une certaine libération de la femme : Joséphine Baker. Il peut sembler que ces données soient un peu futiles mais elles me paraissent intéressantes. Elles expriment d'abord une certaine consécration pour une forme de spectacle qui relevait jusqu'alors du divertissement. Elles montrent également que ce que l'on a appelé les « années folles » de Paris furent un moment de curieux brassage où les artistes les plus désargentés cohabitaient directement avec certains des nantis de la société. Cette micro-société, plus îlot que microcosme même si elle a beaucoup d'influence ou d'audience, est d'abord soudée par un goût commun pour la nouveauté. Elle fonctionne comme un laboratoire de tendances qui se transposent et se diffusent très rapidement au-delà de ses limites. C'est notamment le cas pour le jazz, les arts décoratifs ou l'architecture qui pénètrent très vite le quotidien le plus large. C'est aussi le cas de ce que l'on appelle la mode dans une sorte d'assimilation de sens dont nous avons perdu maintenant conscience. Car, plus largement que l'élégance vestimentaire, ce Paris que l'on a dit arbitre de la mode est celui qui invente les règles nouvelles auxquelles va se soumettre la tendance dans une sorte de contamination qui va bien au-delà des frontières nationales. Le temps est venu pour qu'émerge en art la notion de l'expert, celui qui connaît et sait distinguer la qualité, qui peut orienter les choix. Il devient un acteur essentiel du mouvement qui entraîne les fortunés de l'heure à confirmer leur réussite, leur ascension sociale, dans la constitution d'une collection. Paul Guillaume tiendra ce rôle notamment auprès du docteur Barnes⁷⁹³ qui le nommera d'ailleurs en 1926, « secrétaire des affaires étrangères » de la fondation qu'il venait de créer à Merion, près de Philadelphie. Le marchand français, de son côté, est lui-même symbolique d'une telle réussite et il est aussi un passionné. Paul Guillaume constitue donc sa propre collection, double confirmation de sa compétence et de son statut social, qui serait définitivement garantie dans son souci, maintes fois exprimé, qu'elle puisse être au fondement d'un musée d'art moderne. On a vu, en suivant le parcours de Jean Cassou, qu'il faudra attendre encore quelques décennies pour que s'ouvre à Paris le Musée national d'art moderne. L'ensemble considérable de ces œuvres présente une forte proximité avec les choix que

⁷⁹² Denis-Constant Martin met aussi finement en évidence le fait que cette « négritude » musicale a bien une origine africaine mais qu'elle a aussi fait escale en Amérique et que cette dimension n'est pas sans influence sur l'accueil reçu en France par le jazz. Denis-Constant Martin, et Olivier Roueff, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille, Parenthèses, coll. Eupalinos, 2002.

⁷⁹³ Albert C. Barnes — cité dans une note précédente à propos du Legs Caillebotte — constitue une icône de cette réussite à l'américaine, potentiellement et principalement ouverte à tous dans cette société du « nouveau monde ». Issu d'un milieu modeste, il fait de brillantes études de médecine et invente un antiseptique qu'il produira lui-même, ce qui sera le fondement d'une compagnie pharmaceutique qui fera sa fortune. Sincèrement passionné par les questions artistiques et éducatives, il présentera d'abord sa collection au sein même de ses usines puis, en 1922, fera le projet de sa fondation dont le philosophe John Dewey, l'un de ses meilleurs amis, sera à partir de 1923 le premier « director of education ». Il consacrait aussi de ce fait et en fonction des normes sociales américaines, son statut social et la mission qui lui est associée. Nombreuses informations disponibles sur le site Internet : www.barnesfoundation.org.

Guillaume conseilla au docteur Barnes. Malgré quelques vicissitudes du fait des décisions de son épouse et héritière, il trouvera quand même le chemin des cimaises publiques. Il constitue, sous le nom de « collection Walter-Guillaume⁷⁹⁴ », une partie du Musée de l'Orangerie. On voit ici une part des enjeux et modalités de la présence de l'art moderne ou, plus largement, de l'art en train de se faire dans les collections publiques, ou ouvertes au public.

4.3.2 Le parcours d'un « décentrement » : vers un art de l'« Empire⁷⁹⁵ »

C'est en 1925⁷⁹⁶ que le critique André Warnod (1885-1960) propose pour la première fois le terme « École de Paris » et il faut bien avouer qu'elle n'a en fait rien de ce que l'on imaginerait être une école. Reprenant la formule à la fin de la Seconde Guerre mondiale, Francastel lui donnera un autre esprit⁷⁹⁷ mais, en attendant, elle est d'abord tout autre que nationale. Les courants y sont multiples, cohabitent souvent en s'opposant et renouvelant l'idée même de la nouveauté. Plus que l'Europe même, c'est le monde entier qui s'y donne rendez-vous dans l'insouciance des années folles. Elles le sont d'autant plus que, si les Etats-Unis vivent une arrogante croissance, la France, comme les autres pays européens, a beaucoup de mal à se remettre de la Première Guerre mondiale. Clôturent cette Prose du Transsibérien (1913) que Sonia Delaunay écrit en couleurs, les vers du suisse Blaise Cendrars semblaient prophétiques : « O Paris, Gare centrale débarcadère des volontés, carrefour des inquiétudes ». La prospérité de ces années ressemble à une bulle, spéculative évidemment, qui explose ce « jeudi noir » du 24 octobre 1929, à Wall Street. C'est le monde entier qu'elle éclabousse en exacerbant les fragilités européennes. Les fascismes s'installeront en Europe et si la guerre est déclarée le 3 septembre 1939 par des nations, ses enjeux sont internationaux et il faut éviter de ne les considérer que d'un point de vue géostratégique. Le Pacte germano-soviétique avait été signé une dizaine de jours plus tôt, induisant ce qui peut apparaître comme la nécessaire résistance des démocraties face aux

⁷⁹⁴ Domenica Walter, à l'instigation d'André Malraux, décida finalement de faire don de sa collection à la nation. Elle le fit par deux actes de donation en 1959 et 1963 qui présentaient les conditions expresses qu'elle soit présentée au Musée de l'Orangerie, qui accueillait depuis 1927 les « Nymphéas » de Monet, et sous l'intitulé « collection Jean Walter et Paul Guillaume » pour associer à la mémoire de son premier mari, celle du second, célèbre architecte et riche industriel minier, en son temps rival du premier. Il faut d'ailleurs noter que les aspects privés de cette « affaire » ont donné beaucoup de matière aux différents échetiers.

⁷⁹⁵ Empire est entendu ici dans le sens de l'Empire américain mais aussi dans celui du livre éponyme de Michael Hardt et Antonio Negri (Harvard University Press, 2000). « Over past several decades, as colonial regimes were overthrown and then precipitously after the soviet barriers to the capitalist world market finally collapsed, we have witnessed an irresistible and irreversible globalization of economic and cultural exchanges. Along with the global market and global circuits of production has emerged a global order, a new logic and structure of rule – in short a new form of sovereignty. [...] Our basic hypothesis is that sovereignty has taken a new form, composed of a series of national and supranational organisms united under a single logic rule. This new global form of sovereignty is that we call the Empire ». p.xi-xiii.

⁷⁹⁶ André Warnod, « L'École de Paris », *Comoedia*, 27 janvier 1925. Repris dans *Les berceaux de la jeune peinture : Montmartre, Montparnasse*, Paris, Albin-Michel, 1925, 288 p.

⁷⁹⁷ Pierre Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'école de Paris*, Paris, Librairie Médicis, 1946.

totalitarismes. Il entérinait aussi la « longue crise du capitalisme » à l'œuvre depuis 1848. « Cette crise, qui s'est manifestée de manière de plus en plus aiguë à partir du milieu du XIX^e siècle, touchait donc aux assises non seulement fonctionnelles, mais aussi morales, politiques et épistémologiques que s'était données la modernité⁷⁹⁸ ». Si l'occupation de Paris par les troupes nazies va sceller irrémédiablement le déclin de l'aura internationale de la « ville lumière », la fin de la guerre ne signifiera pas la fin de la crise mondiale, ni la fin de la question internationale. Aussi périphérique pourrait-elle sembler, celle de l'art est au centre de sa dynamique et contribue même à consacrer sa nouvelle centralité. Pourtant, tout comme la représentation classique de la perspective — qui suppose la centralité du sujet devant un ensemble de données organisées et unifiées par le cadre — est remise en cause par l'art moderne, c'est la conception du monde qui est mise à l'épreuve. On assistera alors au glissement progressif d'un paradigme international vers un paradigme universel et à ce que j'appellerais une transition dans la représentation de la centralité⁷⁹⁹. Elle ne sera plus fondée sur une lecture articulant la concentration de la perspective vers le point de fuite mais sur une compréhension énergétique et magnétique. Elle ne nie pas l'idée d'un centre mais il n'est plus un lieu de convergence et de stabilité, il est le carrefour d'un mouvement qui jamais ne s'apaise, jamais ne doit s'arrêter. Ce qui est à l'œuvre me paraît donc bien plus fondamental que la simple supplantation de l'École de Paris par celle de New York ou que le simple « vol de l'idée d'art moderne » par cette ville. Le titre de l'ouvrage que Serge Guilbaut consacre à cette période est à mon sens limitatif et prête le flanc à une accusation de paranoïa que sa démonstration ne mérite pas. Elle rend seulement compte d'un processus à l'œuvre dans l'art comme dans tous les domaines. Il en est une fois de plus, question de représentation oblige, tout à la fois acteur et symbole. Paris, « ville lumière », pouvait être le centre culturel du monde mais c'était aussi la capitale de la France dans le concert des nations. New York n'est pas la capitale des USA mais se constituant à son tour en centre culturel, il devient universel et la métaphore pour le décrire évolue également. Elle lui est d'ailleurs curieusement fournie par le cadeau

⁷⁹⁸ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit.p.287.

⁷⁹⁹ Cette centralité du sujet individuel (transcendantalisé comme universel) a fini par être remplacée par une nouvelle instance de centralité qui est celle produite par la nébuleuse de la critique et de ses organes, des organisations marchandes, des médias, de la mode. À la différence essentielle de cette première centralité, elle ne revendique plus aucun statut transcendantal mais seulement de l'influence, de l'opérativité, et l'exerce à travers tous les mouvements et toutes les transactions qui l'agitent. Elle est donc devenue purement empirique, plus précisément pragmatique, opérationnelle et systémique. On a appelé cela le « système de l'art » à juste titre. Mais du même coup, l'universalité qui continue d'y être revendiquée n'est plus qu'une vague généralité statistique, ou encore, comme le dit Habermas, elle fait partie de ces « réserves non renouvelables de tradition » que le système ne fait que consommer. On peut voir ici une connivence avec l'idée de « rumeur théorique » dont parle Anne Cauquelin. Et si on peut encore parler de centralité, c'est seulement en vertu de la hiérarchie interne qui inscrit tous ces réseaux dans une sorte de pyramide, où les positions se mesurent justement en terme d'influence, de compétition concurrentielle, d'intensité, d'extension, etc. Mais la meilleure mesure de cette nouvelle centralité serait sans doute celle de la valeur financière des transactions qui y sont opérées.

français de cette statue⁸⁰⁰, gigantesque assimilation de la ville au phare de « la liberté éclairant le monde ».

Serge Guilbaut commence son exposé en reconnaissant que son étude peut sembler inutile tant sont nombreux les travaux sur cette période. Il argumente son choix en adoptant un autre point de vue car il lui paraît le seul qui soit apte à « *grasping the complex, fragile fabric of a society torn by war and in the process of knitting itself back together as best it could*⁸⁰¹ ». L'approche de cette période par l'histoire de l'art, notamment américaine, repose sur des éléments qui nous sont familiers : « la chronologie détaillée, la distribution des prix (qui fit quoi en premier), l'étude des influences, la classification, l'apologie du groupe et l'hagiographie⁸⁰² ». Ce sont pour lui les effets cumulés de cette fragmentation de l'histoire qui la font purement descriptive et donc « de-scriptive » pour reprendre son intéressant jeu de mots. Les mises en perspective, quand elles sont recherchées, situent le mouvement à l'œuvre à New York dans une poursuite de l'internationalisation de l'art via celle des avant-gardes. Cela n'est pas faux mais ne rend pas compte d'un ensemble de facteurs interagissant et qui dépassent le seul domaine artistique pour, à certains égards, l'instrumentaliser. Ce serait sûrement se tromper que penser l'émergence puis le triomphe de l'expressionnisme abstrait comme le fruit d'un plan, voire d'un complot, extérieur au domaine artistique. Il n'empêche que l'évolution artistique qu'il représente résonne à l'unisson d'un contexte idéologique, pour ne pas dire moral, politique, économique et épistémologique, en train de se transformer radicalement.

L'Amérique de la dépression a vu se développer des questionnements politiques nouveaux. Alors qu'en France le Front Populaire allait être élu et que se construisait une relation arts / politique qui pouvait traduire une domination de considérations idéologiques, se tenait le 14 février 1936 à la *New School for Social Research* de New York, le *First American Artists' Congress*. Dans cette école qui accueillit tant d'exilés européens, les trois cent soixante délégués, venus de partout aux États-Unis, posaient la question d'un art progressiste. Elle se référait d'abord à celle du nationalisme comme une idée réactionnaire qui amenait à tous les académismes et posait la nécessité de l'internationalisme. Elle était ensuite liée à la capacité de produire un art d'avant-garde qui ne pouvait que se concentrer sur la forme puisque le réalisme socialiste allait à l'encontre de cette idée. Cette orientation qui alimentait

⁸⁰⁰ C'est le 28 octobre 1886 qu'est inaugurée la statue de Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904). Sur son piédestal, le comité américain pour le projet décida d'inscrire un poème d'Emma Lazarus (1849-1887) dont les derniers vers proclament un double message : « Garde, Vieux Monde, tes fastes d'un autre âge » proclame-t-elle / De ses lèvres closes. « Donne-moi tes pauvres, tes exténués / Qui en rangs pressés aspirent à vivre libres, / Le rebus de tes rivages surpeuplés, / Envoie-les moi, les déshérités, que la tempête me les rapporte / De ma lumière, j'éclaire la porte d'or! »

⁸⁰¹ Serge Guilbaut, *How New-York Stole the Idea of Modern Art*, trad. Arthur Goldhammer, Chicago and London, University of Chicago Press, 1983, p.8

⁸⁰² Idem.

encore un débat soutenu, allait être confirmée par un article de Meyer Schapiro intitulé « *Nature of Abstract Art* » et publié en 1937 dans le *Marxist Quarterly*. Il y affirme le fait que l'art abstrait, comme tous les autres d'ailleurs, n'est pas comme le dit la critique communiste, enfermé dans sa tour d'ivoire mais au contraire fortement enraciné dans la société parce que justement ses conditions de créations sont dirigées par elle et que toute conscience créative est en lien avec elle. Si Schapiro avait raison, cela voulait dire que tout « *left-wing artist* » pouvait utiliser l'abstraction et donc tirer avantage de toutes les découvertes plastiques du XX^e siècle sans en avoir honte⁸⁰³. L'année suivante, depuis le Mexique et dans un « manifeste pour un art révolutionnaire indépendant », Léon Trotski, Diego Rivera⁸⁰⁴ et André Breton proposaient la création d'une « Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant » pour réagir face à la domination culturelle liée tant au fascisme qu'au communisme. C'est dans *Partisan Review*, l'influente et très progressiste revue qui avait accueilli les textes de Trotski, que s'exprime ensuite l'un des acteurs essentiels de l'évolution qui est à l'œuvre. Clement Greenberg (1909-1994) publie en effet un article intitulé *Avant-Garde and Kitsch*⁸⁰⁵ qui vient confirmer les tendances et qui aura une importance déterminante. Aux USA jusqu'alors, l'engagement des artistes était lié aux conséquences de la dépression économique et ce qui se fait jour est le procès de sa dépolitisation. Il laisse pourtant la place à une notion d'avant-garde qui peut mettre à mal la conception même d'une esthétique nationale. Et c'est ce qu'exprimera plus tard Greenberg : « Some day it will have to be told how anti-Stalinism which started out more or less as Trotskyism turned into art for art's sake, and thereby cleared the way, heroically, for what was to come⁸⁰⁶ ».

En 1938, l'exposition « Trois siècles d'art américain » avait été présentée au Jeu de Paume et la critique parisienne est pleine de condescendance. Cela provoque de fortes réactions outre Atlantique et une interrogation sur la nature éventuellement secondaire d'un art américain et moderne. Peu à peu se développe même l'idée d'une antinomie entre les deux notions et elle est appuyée par le critique du *New York Times*, Edward Alden Jewell (1888-1947). Dans son livre intitulé *Have We an American Art ?*, il met en perspective des nations qui, se préparant pour la guerre, deviennent de plus en plus nationalistes et le domaine de l'art tendant à universel. Le plaidoyer, rappelant la caractéristique

⁸⁰³ Ibid., p.25.

⁸⁰⁴ Diego Rivera (1886-1957) avait suivi des études artistiques en Espagne puis, entre 1913 et 1920, avait résidé à Paris. Il avait accompagné d'abord les orientations de Modigliani puis avait cédé, sous l'influence de Picasso au cubisme avant de devenir à son retour au Mexique, un muraliste très célèbre. Invité aux États-Unis, son art et son engagement devinrent légendaires à la suite d'une polémique lors de la réalisation de la fresque du Rockefeller Centre qui lui avait été commandée en 1933. Il refusa en effet de censurer son œuvre dans laquelle il avait inclus un portrait de Lénine. Son projet avait fait grand bruit dans la presse et le commanditaire, propriétaire des murs, décida de les recouvrir, détruisant l'œuvre en cours de réalisation. Voir notamment : Bertram David Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York, Stein and Day, 1963.

⁸⁰⁵ Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », *Partisan Review*, automne 1939, p.34-49.

⁸⁰⁶ Clement Greenberg, « The Late 30's in New York », *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, p.230.

multiethnique de l'Amérique, affirme la capacité de ses artistes à relever l'enjeu dans une perspective purement artistique et pour confirmer son propos, il cite une lettre qu'il avait reçue. « Our modern civilization is an international civilization. [...] the rather trite phrase "citizen of the world" fairly well describes the new and inevitable role of the modern artist. We must accept the fact that we as a nation were born too late for the development of an "American art", and that the world of today opens the way to a new art and to a new school: the "International school"⁸⁰⁷ ». Le déclenchement de la guerre provoque ensuite de nouvelles diasporas européennes et nombreux sont les tenants de l'avant-garde parisienne qui s'exilent à New York. À Paris, quelle que soit la difficulté de leur quotidien, outre un contexte inspirant, ils avaient trouvé un refuge et c'est encore le cas à New York. Ils poursuivent leur fuite et ce n'est pas seulement l'antisémitisme dont certains sont victimes qui la provoque. C'est surtout le fait que, acteurs d'une avant-garde artistique et intellectuelle, il y a de moins en moins de place pour eux. On en viendra bientôt à théoriser et diffuser l'idée d'un art dégénéré qui portera des relents d'autodafés et il ne sera plus temps de raisonner de tels concepts comme on avait pu le faire plus tôt. Sur Manhattan, ils ne trouvèrent pas d'espaces où transposer directement les habitudes de leur colonie de Montparnasse mais purent néanmoins s'intégrer dans un contexte très cosmopolite. Des Américains fortunés qui, depuis longtemps, préféraient résider en Europe rentrent également. C'est le cas de Peggy Guggenheim (1898-1979) qui avait quitté New York en 1920 pour Paris où elle s'était liée avec les artistes de Montparnasse qu'elle avait promus. En 1938, elle avait ouvert une galerie d'art moderne à Londres et commencé à bâtir sa collection qu'elle avait considérablement développée à la déclaration de guerre en achetant le plus possible d'œuvres surréalistes et abstraites⁸⁰⁸. On dira qu'elle avait de qui tenir puisqu'elle était la nièce de Solomon R. Guggenheim qui créa en 1937 la fondation qui porte son nom et qui ouvrit deux ans plus tard le *Museum of Non-Objective Painting* présentant des œuvres appartenant à l'avant-garde européenne. C'est donc en 1942 que la toute récente Madame Max Ernst ouvre une galerie appelée *Art of This Century* dans laquelle elle peut promouvoir de nouveaux talents. Avec des figures comme les Guggenheim, s'édifie peu à peu un milieu et aussi un système de l'art, plus new-yorkais qu'américain, reposant sur deux piliers essentiels en plus de, et peut-être devant, l'artiste. On a vu s'accroître le rôle de quelques critiques dont Greenberg est incontestablement l'archétype. Ils prendront rapidement une place les apparentant aux oracles d'un petit monde aussi fermé qu'influent. Anne Cauquelin en fait peu ou prou des faiseurs de rois, voire d'occultes manipulateurs. « On peut risquer, à cet égard, l'hypothèse que cette affluence de critiques arrive à former un véritable milieu, propre à l'art, un microcosme avec ses lois, ses lignes de force et centres de pouvoir, sa division en rôles, ses organes de diffusion, les alliances, batailles et trahis-

⁸⁰⁷ Edward Alden Jewell, *Have We an American Art?* New York, Longmans, 1939, p.128-129, cité par Serge Guilbaut, *How New-York Stole the Idea of Modern Art*, op. cit., dans sa note 110, p.216.

⁸⁰⁸ Voir notamment Peggy Guggenheim, *Ma vie et mes folies*, trad. Jean-Claude Eger, Paris, Plon, 1987.

stratégies, victoires et défaites, et que ce milieu ainsi constitué facilite (si d'ailleurs il ne le produit pas) ce nombre toujours croissant de mouvements artistiques, d'œuvres nouvelles, cette agitation toujours plus vive qui caractérise les débuts du XX^e siècle. [...] Le mouvement de l'œuvre à sa critique, qui paraissait tomber sous le sens, l'œuvre exposée attendant le commentaire comme il en était des *Salons*, bulletins de l'Académie publiés après chaque exposition, semblerait s'inverser actuellement : le critique style Greenberg produirait en quelque sorte l'œuvre au lieu de la contempler après coup⁸⁰⁹ ». À côté des critiques, aussi experts et conseillers, il y a quelques grandes figures de l'élite sociale avec lesquelles ils partagent des intérêts qui diffèrent par leurs natures mais convergent par leurs finalités. On pourrait dire que Peggy Guggenheim est à mi-chemin de ces deux profils ou qu'elle les réunit mais ce n'était pas le cas par exemple de Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss et Mary Quinn Sullivan⁸¹⁰. Ces trois figures éminentes du capitalisme new-yorkais décidèrent en 1929 qu'il était temps que leur ville ait un musée d'art moderne. Leur rang social exige d'elles une activité qui serve à la communauté et qui crée également un effet de notoriété, voire d'originalité, autour des noms de leurs familles devenus raisons sociales. Le *Museum of Modern Art* sera ouvert deux semaines après le krach boursier mais l'institution s'avérera aussi solide que les fortunes de leurs fondatrices. Les relations de ces personnalités permettront de financer le projet mais il faut noter que les dispositions fiscales américaines sont favorables à ce type d'entreprise. Car c'en est bien une : elle est privée dans son statut et sa gestion, même si sa mission est d'intérêt public. Lillie Bliss meurt en 1931 et elle lègue au musée son importante collection dans laquelle, à côté de ceux de Renoir et de Gauguin, on relève notamment les noms de Cézanne, Matisse, Picasso qui constitueront une pierre d'ancrage. En 1939, ce qui est déjà devenu le MoMA inaugure son réaménagement avec une magistrale acquisition : *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso⁸¹¹. La politique d'achat et de présentation d'une telle institution était ce que j'appellerais un chantier et le statut privé en facilitait l'exercice. En France, en plus de l'académisme des institutions⁸¹², l'inaliénabilité des œuvres entrées dans les collections publiques jouait en faveur de certaines frilosités. À l'inverse, à moins de dispositions explicites des donateurs,

⁸⁰⁹ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.109-110.

⁸¹⁰ Abby A. Rockefeller (1874-1948), Lillie P. Bliss (1864-1931) et Mary Q. Sullivan (1877- ?).

⁸¹¹ Ce tableau, peint en 1907, est longtemps resté dans l'atelier de Picasso qui accepta de le vendre à bon prix à Jacques Doucet en 1924. Le peintre avait fini par céder car le couturier-collectionneur lui assurait qu'il léguerait par testament sa collection d'art au Louvre. En 1937, la veuve de Jacques Doucet, lasse de négocier avec le musée, vendit ce chef-d'œuvre ainsi que quatre autres toiles de Picasso à un galeriste américain. C'est grâce à la vente d'un tableau de Degas provenant du legs Lillie P. Bliss que le MoMA pourra acquérir une des pièces maîtresses de sa collection. Dans un discours récent, Renaud Donnedieu de Vabres, ministre français de la culture, regrettait cet exil et saluait « l'entrée dans les collections du musée national Picasso d'une œuvre inédite de l'artiste, *Femme nue de trois quart dos*, 1907, étude préparatoire aux *Demoiselles d'Avignon*, généreusement donnée à l'État par Bernard Picasso et sa famille ». Discours et communiqué en date du 10 juin 2005 disponibles sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiqu/donnedieu/picasso.html>

⁸¹² Y compris ceux du Luxembourg dont la mission était, jusqu'en 1937, d'accueillir les œuvres des artistes vivants.

l'inexistence de cette obligation pour des musées tels que le MoMA permet, au moins dans un premier temps, d'envisager de renouveler son fond et de prendre certains risques. Les choix, orientés par le soutien avisé du critique, permettent de consacrer des réputations aussi bien et même plus encore que les galeries les plus reconnues.

La guerre a un effet accélérateur considérable sur l'industrie américaine et l'après-guerre est particulièrement prospère à New York alors que l'Europe, et notamment Paris, peine à assumer ses conséquences. Il se construit ainsi une confluence de circonstances qui vont rendre possible l'éclosion d'une nouvelle avant-garde. La réussite économique qui provoque l'émergence d'une nouvelle classe moyenne aisée, stimule chez elle un besoin de confirmer son statut en calquant ses pratiques sur celle des notables déjà établis. Les achats d'œuvres d'art faisant partie de celles qui participent le plus à leur distinction, ils seront donc de plus en plus prisés. Serge Guilbaut⁸¹³ note que le nombre des galeries d'art à New York passe de quarante au début de la guerre à cent cinquante en 1946 et que leurs ventes augmentent de 300% entre 1944 et 1945. Pendant ce temps, et même si la colonie des artistes européens exilés est importante, le marché n'est plus assez approvisionné et il convient de se tourner vers des sources américaines. Par ailleurs, la demande portée par les « nouveaux riches » provoque la disqualification sociale de certains choix qui, ayant perdu leur différence, ne peuvent plus marquer la distinction des plus anciennes dynasties. On pourrait dire qu'il existe alors des artistes en attente de reconnaissance et d'achat, en situation d'offre, et qu'une demande se construit parallèlement avec des exigences nouvelles. Parmi celles-ci, il y a une certaine radicalité formelle qui justifie celle du jugement de l'acheteur et son goût du risque. Il y a aussi l'évacuation d'un message politique au profit d'une créativité exemplaire qui correspond à une recherche de l'art pour l'art. La forme d'avant-garde qui répond à ces conditions est celle qui est à la fois définie et soutenue par Greenberg notamment : c'est l'expressionnisme abstrait. Il se veut universel, il est fort, dynamique, il revendique même sa rugosité, voire une dimension un peu fruste. Il ne peut donc être considéré comme américain au sens régionaliste et traditionaliste du terme mais il est américain au sens que prend le mot à la fin de la guerre. C'est en effet celui qui concerne la puissance qui a mené à la victoire et qui a le devoir de veiller à l'avenir du monde. « *Fate as willed it that America is from now on to be at the center of Western rather than on the periphery*⁸¹⁴ », écrit Walter Lippmann en 1946. Le destin est peut-être pour quelque chose dans cette situation, il n'empêche que Lippmann est aussi l'influent chroniqueur politique du *New York Herald Tribune* qui faisait paraître en 1936 un ouvrage intitulé *The Good*

⁸¹³ Serge Guilbaut, *How New-York Stole the Idea of Modern Art*, op. cit., p.91.

⁸¹⁴ Walter Lippmann, « La destinée américaine », *Les études américaines*, n°1, (avril-mai 1946), p.1.

*Society*⁸¹⁵. Tout comme John Maynard Keynes dans *La Théorie générale de l'emploi, de l'intérêt et de la monnaie*, il réagissait à une situation économique et sociale catastrophique qu'il analysait comme la conséquence d'un « capitalisme incontrôlé ». « L'avenir du libéralisme est de plus en plus menacé au fur et à mesure que l'on avance dans les années 1930 et que l'on assiste à la propagation de la crise économique à l'échelle mondiale. L'un après l'autre, les gouvernements en place en Europe, en Amérique latine et en Asie, trois continents qui rassemblent la très grande majorité des pays souverains à l'époque, basculent vers différentes formes plus ou moins autoritaires d'étatisme⁸¹⁶ ». La formule apparaîtra quelque peu euphémique pour certains des pays identifiés mais on retiendra l'intérêt de la démarche de l'auteur quand il tente d'identifier les « pensées constituantes » de l'ordre mondial de l'après-guerre et de ses dérives ayant conduit à l'actuelle globalisation. Ce qu'il me paraît fécond de rappeler ici, c'est que ses prémices ont été établies avant que le conflit lui-même n'éclate. « *La Cité libre* n'est pas aussitôt publiée que les adeptes des thèses développées par l'auteur organisent à Paris, au mois d'août 1938, un colloque autour de son ouvrage. Le colloque Lippmann⁸¹⁷ ne vise pas seulement à lancer un débat autour de la publication d'un livre, il est d'abord et avant tout conçu pour sonder le projet libéral et établir un état des lieux du libéralisme. Les organisateurs de la rencontre réunissent à Paris les têtes d'affiche de la pensée libérale de l'époque, parmi lesquels on peut citer les noms de R. Aron, F.A. von Hayek, E. Mantoux, R. Marjolin, L. von Mises, M. Polanyi, W. Röpke, L. Rougier, et J. Rueff. Le colloque constitue un moment charnière et en même temps hautement symbolique puisqu'il induit une profonde coupure à l'intérieur du courant de pensée libéral entre ceux qui souscrivent à l'interventionnisme étatique et ceux qui s'y refusent, une rupture qui marquera profondément le libéralisme pour les années à venir⁸¹⁸ ». Il me semble que l'on peut alors retenir plusieurs éléments éclairant ces événements. Comme le note Dorval Brunelle, ils montrent que ce qui passe, après guerre, pour un assemblage quasi hétéroclite d'institutions internationales issues de conférences successives, a une forme d'unité qui peut être trouvée dans ces prémices. Elle repose principalement sur une « homologie qui renvoie l'individu isolé à un État isolé et à l'idée de construire

⁸¹⁵ Paru dans une traduction française sous le titre *La Cité libre*, trad. Georges Blumberg, Paris, Librairie de Médecis, 1938.

⁸¹⁶ Dorval Brunelle, *Dérive globale*, Montréal, Boréal, 2003, p.23.

⁸¹⁷ La personnalité française qui est à l'origine de ce colloque mérite d'être mentionnée rapidement. Il s'agit de Louis Rougier (1889-1985), professeur de philosophie ayant enseigné et assumé de nombreuses missions à l'étranger dans les années 1920. Il a ainsi construit ce que l'on appelle maintenant de forts réseaux de connaissances internationales. Il crée le centre international d'étude pour la rénovation du libéralisme (C.I.R.L.) qui réunit des acteurs importants des champs économique, administratif, universitaire et même syndical. Il a également l'initiative de ces Éditions Médecis qui vont publier en 1938 la traduction de l'ouvrage de Lippmann. C'est donc le C.I.R.L. qui va organiser ce colloque qui réunit les représentants des écoles qui sont déjà mais deviendront plus encore ensuite, et avec leurs nuances, les pôles majeurs de la dissémination mondiale de ces idées. Voir notamment à ce propos un article de François Denord, « Le prophète, le pèlerin et le missionnaire. La circulation internationale du néo-libéralisme et ses acteurs », *ARSS*, n°145, décembre 2002, p.9-20.

⁸¹⁸ Dorval Brunelle, *Dérive globale*, op. cit., p.26.

symétriquement deux universalités, une universalité des citoyens et une universalité des États⁸¹⁹ ». On peut également noter que l'idée politique d'une « troisième voie » se manifeste déjà et se consacrera plus encore durant la « guerre froide »⁸²⁰. Et, comme le propose Guilbaut, l'expressionnisme abstrait lui répondrait à son niveau. « Fluid at first, ideology and style both solidified quickly. Although their common source was left-wing anti-Stalinism, they succeeded in establishing a “third way”, abstract and expressionist, that was said to avoid extremes both left and right, that was, or so it was claimed at the time, both liberated and liberating. The new form did of course enter into dialogue with the modernist tradition, but more than that it seems to have provided a way for avant-garde artists to preserve their sense of social “commitment” (so important to artists of the Depression generation) while eschewing the art of propaganda and illustration. It was in a sense a political apoliticism⁸²¹ ». Il est également le fruit d'un processus où le « *marxism gave way to psychiatry*⁸²² ». Ainsi le concept d'aliénation, lié à une analyse marxiste de la société capitaliste sera réinterprété dans une perspective individualiste et jungienne. Il sera alors réutilisé, notamment par Greenberg, pour fonder et exprimer à la fois la nature de la quête de ces artistes. En effet, comme le note Gibson, de nombreux artistes qui s'inscriront dans la nouvelle avant-garde étaient des adeptes de la pensée de Carl Jung. Comme tels, ils croyaient que l'inconscient collectif était universel et faisait de tous les humains des « *self-identical*⁸²³ ». De ce fait, la fonction de l'art relevait de l'invention de codes de représentation, ou de transposition, de ces questionnements individuels et pourtant universels. Les artistes refusent donc d'être marqués par un quelconque nationalisme, récusent l'esprit isolationniste qui régnait avant guerre et correspondent ainsi aux enjeux nouveaux. Cette évolution qui relève à la fois d'un désir d'universalisation de la représentation et d'une « subjectivisation radicale » dans les mots de Greenberg, n'est pas pourtant, ou pas seulement égotiste. « The freedom of expression and existential violence that leap to the eye in the work of abstract expressionists were in fact products of fear and the impossibility of representation, of the need to avoid the literary expression⁸²⁴ ». Jackson Pollock est l'artiste qui incarne le premier cette nouvelle révolte et il sera présenté par Greenberg comme son archétype. La force brutale de ses projections et de ses coulures, la fragmentation et la désintégration de la représentation, répondent par exemple et sûrement, ainsi que le fait remarquer Guilbaut, à l'impact sociétal de l'explosion atomique

⁸¹⁹ Ibid., p.34.

⁸²⁰ Je retiens aussi personnellement que cette réunion se tient, ou se tient encore, à Paris et que parmi les institutions internationales issues de l'après guerre, la seule qui y ait encore son siège est l'UNESCO.

⁸²¹ Serge Guilbaut, *How New-York Stole the Idea of Modern Art*, op. cit., p.2.

⁸²² Ibid., p.165.

⁸²³ Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism. Other Politics*, New Haven and London: Yale University Press, 1997, p.48.

⁸²⁴ Serge Guilbaut, *How New-York Stole the Idea of Modern Art*, op. cit., p.197.

de Bikini⁸²⁵ en 1946. Pourtant, là encore, se manifeste une forme d'instrumentalisation de son art puisque la reproduction d'une de ses œuvres est mise en perspective d'un article relatant l'explosion. « The same public that was reading about the importance of abstract and modern art in magazines like *Fortune*, the same people who were being told of the new art's attempt to represent the unrepresentable and to illustrate the unthinkable and who were thereby made ready to accept the unthinkable in their everyday lives, were also prepared to accept Pollock's "drippings" without undue astonishment, particularly since Pollock's work at this time (late 1946) was rather close of fragmentation and desintegration⁸²⁶ ». Mais la taille même des œuvres de Pollock et consorts ne se prêtait pas bien aux conditions du marché dominé par l'idée d'un accrochage dans des salons bourgeois. Elles avaient donc à la fois besoin des jeunes institutions muséales qui entérineraient leur notoriété et des élites fortunées qui cherchaient les objets des nouveaux mécénats qui confirmeraient leur statut. Les conditions étaient alors réunies pour que des intérêts, différents mais complémentaires, puissent se rencontrer et c'est dès 1944 que le MoMA acquiert le « She-Wolf » de Pollock. Mais il y a aussi d'autres raisons qui tiennent, encore une fois, à la situation de l'époque. Le 5 mars 1946, dans un discours à Fulton, Missouri, Winston Churchill invente la formule de cet « *iron curtain*⁸²⁷ » tombé sur l'Europe et le monde. Par cette métaphore⁸²⁸, il donne une image qui lance, avec l'aval de la présidence américaine, l'idée de la Guerre Froide. Ne peut-on alors donner une dimension quasi géostratégique mais aussi idéologique à la déclaration de la translation de centralité de Paris vers New York faite par Greenberg en 1948 ?

If artists as great as Picasso, Braque and Léger have declined so grievously, it can only be because the general social premises that used to guarantee their functioning have disappeared in Europe. And when one sees, on the other hand, how much the level of American art has risen in the last five years, with the emergence of new talents so full of energy and content as Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith – then the conclusion forces itself, much to our own

⁸²⁵ C'est le 1^{er} juillet 1946 qu'a lieu la première explosion de l'opération Crossroads sur l'atoll de Bikini dans les Îles Marshall. Des articles dans les magazines américains exprimaient le sentiment que cette expérience remettait en cause toutes les représentations traditionnelles du monde. On en était encore dans une sorte d'enthousiasme pionnier qui ne tardera pas à laisser la place à l'effroi, suite à Hiroshima et Nagasaki. On a alors vu par ailleurs que c'est là que se situe l'origine de l'influence de la cybernétique qui repose notamment sur le dramatique constat d'un échec de l'idée de progrès associé à la science dans son acception moderne. Irreprésentables, ces questions l'étaient à de multiples points de vue. Et on ne peut résister à l'envie de noter qu'en France, à la même époque, Louis Reard inventait le « bikini » à Paris le 13 avril 1946 et déposait un brevet pour son invention. Des artistes diraient : le spectacle doit continuer, en l'occurrence c'est bien celui de la consommation !

⁸²⁶ Ibid., p.96.

⁸²⁷ James W. Muller, *Churchill's "Iron Curtain" speech fifty years later*, Columbia (MO), University of Missouri Press, 1999, p.8.

⁸²⁸ Je voudrais noter qu'il s'agit d'une part, et encore, d'une formule empruntée au théâtre puisque le rideau de fer est celui qui sert, en prévention d'un incendie, pour isoler la scène de la salle et qui est situé juste derrière, caché par le rideau de scène. Je voudrais également remarquer que ce trope, s'apparente à ces oxymores qui prennent de plus en plus de place dans la parole publique. Elle suppose donc déjà la cohabitation de deux dimensions contradictoires, leur conflit mais aussi leur relativité. Cela me semble se vérifier dans d'autres expressions qui nous disent par exemple que, suite à la chute du Mur de Berlin, ce rideau de fer serait tombé plutôt que d'être remonté.

surprise, that the main premises of Western art have at last migrated to the United States, along with the center of gravity of industrial production and political power⁸²⁹.

Les données se reconfigurent donc peu à peu et se confirment ; des organes tels que la *Partisan Review* continuent à accueillir le débat sur les avant-gardes mais perdent également de leur radicalité politique. L'idée d'une association entre l'individualisme porté par l'expressionnisme abstrait et la situation mondiale se développe. Celle-ci rend en effet nécessaire la défense de la liberté qui doit s'exprimer dans l'art, par ces individualités libres, fortes et créatives⁸³⁰. Puis, l'« intrasubjectivisme », voulu par Greenberg, devient le mot d'ordre exclusif et le titre de l'exposition de réouverture de la galerie Samuel Kootz (14 septembre-3 octobre 1949). Parallèlement, des artistes américains, pourtant de renom mais ayant encore des liens avec le cubisme et /ou la tradition européenne, sont irrémédiablement exclus et ce mouvement ne fera que s'exacerber avec l'assimilation de l'expressionnisme abstrait avec la forme nouvelle de l'avant-garde américaine. Toutes choses égales par ailleurs, ces consécration légitime, dans un pays bientôt pris par la fièvre de la commission des activités anti-américaines, la mise au ban des pratiques non conformes, y compris esthétiques.

4.3.3 Collusions, confusions et universalisation

Le 20 janvier 1949, dans son discours d'investiture, le président Truman lançait quelques grandes idées dont celle de la lutte contre le sous-développement⁸³¹. Il la présentait comme un « effort mondial pour l'établissement de la paix, de l'abondance et de la liberté ». Il concluait également en disant : « Les événements ont conduit notre démocratie américaine vers une nouvelle influence et de nouvelles responsabilités. Elles testeront notre courage, notre dévotion au devoir et notre conception de la liberté ». En mars 1949, l'hôtel Waldorf-Astoria de New York accueillait une réunion où de nombreuses figures de la culture américaine⁸³² prenaient la parole pour s'effrayer du fait que la politique américaine menait inévitablement à une troisième guerre mondiale. Cette conférence était parrainée par le Cominform⁸³³ dans le cadre de la campagne qu'il avait lancée en septembre précédent. Elle était la première, se déroulant à l'Ouest, à tenter d'articuler une opposition aux orientations prises par la politique occidentale. Dans certains pays d'Europe comme la France et l'Italie, l'influence du Parti Communiste était forte : le péril semblait donc grand que les progressistes s'engagent plus avant dans le soutien aux positions soviétiques. C'est pourquoi eut lieu en août de la même année à

⁸²⁹ Clement Greenberg, « The Decline of Cubism », *Partisan Review*, n°3, 1948, p.369, cité par Serge Guilbaut, *How New-York Stole the Idea of Modern Art*, op. cit., p.172.

⁸³⁰ cf. René d'Harnoncourt dans la recension d'une intervention à la réunion annuelle de l'*American Federation of Arts*, mai 1948, reprise dans *Arts News* de novembre la même année.

⁸³¹ Ce concept me paraissant surtout servir à définir par anti-thèse celui de développement qui se résume en fait à un modèle, occidental bien entendu mais aussi de plus en plus américain.

⁸³² Notamment, Lillian Hellman, Aaron Copland, Arthur Miller et le jeune Norman Mailer.

⁸³³ Communist Information Bureau.

Francfort, une rencontre entre le journaliste américain Melvin J. Lasky et les deux ex-communistes allemands, Franz Borkeanu et Ruth Fischer. Ils planifièrent pour l'année suivante, une conférence de la gauche non communiste et c'est le 26 juin 1950 que s'ouvrait au Palais Titania de Berlin, ville emblématique alors, le *Congress for Cultural Freedom*. Il était placé sous la présidence conjointe des philosophes John Dewey, Bertrand Russell, Benedetto Croce, Karl Jaspers et Jacques Maritain. L'initiative réunit deux cents délégués internationaux et un large public que l'on estime à quatre mille personnes. Les travaux furent notamment marqués par la nouvelle de l'invasion de la Corée du Sud par les troupes du Nord qui avait eu lieu la veille. Les débats furent vifs et on se souvient de la part importante qu'y prirent Arthur Koestler et le socialiste italien Ignazio Silone. Leurs positions respectives résumaient les orientations dans lesquelles pourraient s'engager une opposition au communisme recherchant ladite « troisième voie ». Koestler favorisait un assaut rhétorique frontal alors que Silone proposait plus subtilement que l'Ouest promeuve des réformes sociales et politiques de manière à coopter l'influence du communisme. Même si certaines conclusions de la conférence provoquèrent les réactions de quelques factions de l'administration américaine, il fut décidé que le *Congress for Cultural Freedom* serait pérennisé. Pour ce faire, il serait soutenu financièrement par la C.I.A. via diverses fondations privées alimentées par les fonds de l'agence. C'est le *National Security Act* du 26 juillet 1947 qui l'avait créée pour coordonner les services de renseignements militaires et diplomatiques. Deux ans plus tard, le Congrès des États-Unis prenait une décision autorisant le directeur de la C.I.A. à engager des fonds sans avoir à en rendre compte. Ainsi que le constate et l'analyse Frances Stonor Saunders, c'est alors que débute ce qu'elle appelle *The Cultural Cold War* ainsi que le rôle très particulier du C.C.F. et de ses affiliés. « It was not to be a centre of agitation, but a beachhead in western Europe from which the advance of Communist ideas could be halted. It was to engage in a widespread and cohesive campaign of peer pressure to persuade intellectuals to dissociate themselves from Communist fronts or fellow traveling organizations. It was to encourage the intelligentsia to develop theories and arguments which were directed not at a mass audience, but at the small elite of pressure groups and statesmen who in turn determined government policy. It was not an intelligence-gathering source, and agents in the other CIA divisions were warned not to attempt to use it as such⁸³⁴ ». Suivant le fil de sa propre démonstration, Guilbaut date de 1951 l'achèvement de l'installation de l'expressionnisme abstrait et, conséquemment, de la domination new-yorkaise sur l'art moderne. C'est alors qu'a lieu le *Ninth Street Show* dans un bâtiment loué grâce à l'aide financière de Leo Castelli qui deviendra l'un des galeristes new-yorkais et mondiaux les plus connus. L'exposition réunit les travaux de soixante et un artistes qui sont principalement des expressionnistes abstraits. La

⁸³⁴ Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, New York, New Press, 2000, p.98.

même année, Robert Motherwell, invité à rédiger le catalogue d'une exposition consacrée à l'avant-garde à Los Angeles emploie la formule d'une « École de New York » qu'il n'a pas besoin de définir longuement. « The recent School of New York – a term not geographic but denoting a direction – is an aspect of the culture of modern painting⁸³⁵ ». C'est donc bien à une double reconnaissance progressive que l'on a assisté. La consécration de l'un entraîne celle de l'autre, et on pourrait dire réciproquement. Elle se produit également au moment où l'on inaugure⁸³⁶ le siège de l'ONU à New York. Il entérine à un autre niveau le nouveau statut de la ville et même son architecture me paraît symbolique car elle est fruit de la collaboration d'architectes tels que Le Corbusier ou Niemeyer, fleurons de ce que l'on nomme alors le « style international ». Les bâtiments sont donc plusieurs fois emblématiques mais ils le sont également quand on sait qu'ils sont construits sur un terrain acquis grâce à une donation de John D. Rockefeller Jr.⁸³⁷. Cela me paraît confirmer la place éminente que ces élites économiques occupent à différents niveaux de la société, bien plus associés que l'on serait amené à le croire, peut-être naïvement. « Rich and powerful patrons of the art, men like Rockefeller and Whitney, who control the museums and help oversee foreign policy, also recognize the value of culture in the political arena. The artist creates freely. But his work is promoted and used by others for their own purposes. Rockefeller, through Barr and others at the Museum his mother founded and the family controlled, consciously used Abstract Expressionism, “the symbol of political freedom”, for political ends⁸³⁸ ». Parmi les acteurs majeurs au sein de la direction du *Congress for Cultural Freedom*, il y aura entre autres J.H. Whitney, William Burden ou Alfred Barr, par ailleurs membres de la direction du MoMA, joyau de l'engagement philanthropique rockefellerien.

On sait la place de la diffusion des œuvres cinématographiques hollywoodiennes dans les conditions de l'aide américaine à l'Europe dévastée. Elle fut et demeure dénoncée comme le symbole d'un impérialisme culturel américain clairement établi à partir de cette époque. L'évolution que l'on vient de suivre peut, à deux niveaux parallèles, se résumer par l'idée d'une captation de l'avant-garde mais il me semble que le processus mérite d'être appréhendé dans ses multiples dimensions. Le C.C.F. institué, il aura de nombreuses actions directes et indirectes. Elles ont toujours soutenu des artistes et des œuvres particulièrement ambitieux et c'est une des raisons supplémentaires qui rendaient nécessaire une certaine opacité fournie par le relais des fondations privées. En effet, il ne faisait aucun doute pour leurs décideurs, les dirigeants de la C.I.A. notamment, qu'un contrôle politique de ces

⁸³⁵ Serge Guilbaut, *How New-York Stole the Idea of Modern Art*, op. cit., p.204.

⁸³⁶ 9 janvier 1951.

⁸³⁷ François Weil, *Histoire de New York*, Paris, Fayard, 2005, p.270.

⁸³⁸ Eva Cockroft, « Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War », *Artforum*, 12, June 1974, p.41.

investissements, guidé par des orientations populistes⁸³⁹, n'aurait pas permis de telles stratégies. Pour gagner à sa cause les intellectuels et les élites du « monde libre », il fallait la qualité de ces vecteurs : artistes, expositions, festivals ou revues. Ce que j'appellerais volontiers ces participations croisées vont se poursuivre puisque c'est par exemple le MoMA qui organise en 1953-54 une exposition itinérante en Europe qui est entièrement consacrée à l'expressionnisme abstrait. Sous le titre *Douze peintres et sculpteurs américains contemporains*, elle est inaugurée au Musée national d'art moderne de Paris. Elle bénéficia bien évidemment du soutien de l'Ambassade américaine à Paris mais aussi de l'aide financière de la Fondation Rockefeller, relayée en France par le canal de l'Association française d'action artistique, alors dirigée par Philippe Erlanger et dont on sait qu'elle est l'organe culturel du ministère français des affaires étrangères⁸⁴⁰. Encore plus révélatrice est la mission, toujours confiée au MoMA, d'assumer entièrement la responsabilité du pavillon américain⁸⁴¹ à la prestigieuse biennale de Venise de 1954 à 1962. On peut donc parler, comme le fait Frances Saunders d'une dimension culturelle de la Guerre Froide. Le choix de ce qualificatif, plutôt que celui d'artistique, me paraît significatif. La forme courte qui est celle d'un titre oblige sûrement à des réductions, de même que le moment de la rédaction — les années 1999-2000 — suppose une familiarité avec des notions dont le sens a évolué entre temps. Parler du caractère culturel de la Guerre Froide est donc une formulation anachronique mais elle me semble maintenant incontournable et il y a plusieurs raisons à cela. La première d'entre elles tient à mon avis au fait que, depuis l'après-guerre justement, chaque pays a développé à sa manière une forme d'administration des activités gravitant autour des arts qui s'est appropriée l'adjectif culturel. Il y reste bien entendu des dimensions identitaires et anthropologiques. Il y demeure un indispensable lien à toutes les formes de création artistique mais, qu'elle soit publique, privée ou relevant de ce que l'on appelle maintenant des P.P.P.⁸⁴², ce terme parle d'abord de gestion. Dans des pays de tradition régaliennne et centralisatrice tels que la France, elle sera d'abord incarnée dans la forme ministérielle⁸⁴³. D'autre part, et même si le pouvoir des administrations spécialisées est considérable à de nombreux égards, il faut se garder d'oublier les très nombreuses interactions qui font que le monde de la culture déborde largement un pré-carré institutionnel. *A posteriori*, F. Saunders a également raison d'user du terme culturel pour qualifier cette stratégie — et on remarque alors que le

⁸³⁹ Notamment incarnées par le *congressman* républicain George Dondero en pleine période de développement du mc.carthisme.

⁸⁴⁰ Frances Stoner Saunders, *The Cultural Cold War*. Op. cit., p.270.

⁸⁴¹ Tous les autres pavillons nationaux étaient placés directement sous l'autorité des institutions publiques des pays participants.

⁸⁴² Partenariats Public / Privé.

⁸⁴³ Mais, là encore, la mission déborde le propre Ministère de la culture puisque sont concernés également celui de l'éducation nationale, celui des affaires étrangères — et l'on voit que ces enjeux ne questionnent pas qu'aux USA, les institutions et l'"establishment" — ainsi que celui des finances et plus encore le Premier Ministre ou le Président de la République eux-mêmes.

mot s'applique directement à ce qu'elle décrit — car elle concerne toutes les disciplines et toutes les formes d'interventions. Pour ces dernières, on pensera à des soutiens à des médias et des revues, à des industries culturelles ou aussi à des événements. Un exemple entre mille fut la *Conference of Twentieth Century Music* de Rome en 1954. Elle concentrait ses travaux sur la musique atonale et le dodécaphonisme et on sait combien ces recherches étaient peu en faveur dans l'URSS d'alors. De plus, des liens privilégiés avec des institutions prestigieuses telles que l'Orchestre Philharmonique de Boston permettaient d'organiser des tournées pour les lauréats des concours associés aux rencontres internationales. Peu à peu, en musique comme dans les autres disciplines, un nouveau maillage international, impliquant les créateurs les plus novateurs se mettait en œuvre. Pour ce qui concerne les arts plastiques, il ne faut pas oublier que, parallèlement, le monde de l'art est devenu un marché qui est donc, par le fait, à présent dominé par les USA. Les prix des œuvres contemporaines y atteignent, en fonction du caractère exceptionnel de leur nature propre et de leurs acquéreurs, des sommets qui étaient jusqu'alors inconnus. Cette orientation ne s'est pas démentie depuis, ni la domination de la référence new-yorkaise, tant pour la renommée de la place – en terme commercial et spéculatif — que celles de ses galeristes ou de ses institutions.

4.3.4 Du marché au système de l'art

Une des autres dimensions du marché de l'art tient, comme on l'a déjà vu, aux enchères. Elle a touché d'abord, c'est en tout cas sous cet angle qu'elle est la plus connue, ce que l'on pourrait appeler l'art ancien⁸⁴⁴. Toutefois cela n'est pas aussi tranché puisqu'on peut dire que ce marché des enchères est aussi investi dans ce que l'on pourrait appeler l'appréciation d'un artiste, y compris et même *a fortiori* lorsque celui-ci est encore vivant. Comme on l'a déjà vu, certains marchands français n'hésitaient pas, dès le début du XX^e siècle, à recourir aux enchères pour faire artificiellement grimper les valeurs de référence. La pratique est bien entendu frauduleuse mais elle rend compte du fait que les ventes ainsi réalisées permettent d'établir un cours et servent d'étalon pour fixer le prix en galerie. En France, le marché des enchères a été longtemps le monopole des commissaires priseurs. Bien que la plus prestigieuse, sa dimension artistique était marginale et entre les mains de quelques offices portés par des professionnels très spécialisés, au moins à Paris, et qui demeurent le plus souvent de véritables figures⁸⁴⁵ du milieu, comme de l'art. Il faudra attendre les obligations liées à la définition de la libre concurrence dans la législation européenne pour que leur privilège soit défait en 2000 au profit des grandes maisons anglo-saxonnes dont les moyens et l'influence sont inversement proportionnels à leur

⁸⁴⁴ Encore faut-il plutôt comprendre cette dénomination comme qualifiant des œuvres qui ne sont plus commercialement vierges.

⁸⁴⁵ On pensera à M^e Jacques Tajan, M^e Pierre Comette de Saint-Cyr, ou M^e Maurice Rheims (1901-2003), qui a succédé en 1976 à l'Académie Française au fauteuil de Raymond Aron.

nombre. Comme à tous les niveaux de l'économie mondialisée, on assiste dans ce domaine à une forte concentration, progressivement constituée dans une concurrence paradoxalement farouche et bienveillante entre les deux *majors* anglaises. Elles surent exploiter leur langue commune et certains avantages fiscaux pour attirer la clientèle américaine fortunée. Elles surent faire de leur réputation un équivalent, à tous points de vue⁸⁴⁶, de celle des banques suisses ou des grandes compagnies d'assurances. Elles eurent l'idée, poussées par les exigences du marché américain, de médiatiser les ventes et d'en faire des événements mondains. Elles eurent enfin le souci de s'attacher des historiens d'art importants en tant qu'experts, faisant naître alors une autre figure dans un monde professionnel dont on voit qu'il se peuple rapidement. Cela crée un rapport à l'artiste et à son œuvre qui devient aussi, ou même d'abord, spéculatif puisque c'est depuis les cinquante dernières années que s'est développée l'idée d'une côte indexée sur les performances lors des ventes. Un rapport présenté au Sénat français est très direct sur le sujet. « Sotheby's et Christie's ont compris le processus en cours de globalisation du marché de l'art. Ils n'ont eu de cesse que de l'accélérer pour leur plus grand profit. Comme dans beaucoup de domaines, nos compatriotes ont exercé le métier de la vente aux enchères, les uns comme un artisanat, les autres comme une profession libérale, en tout cas, ni comme un commerce et ni comme une activité de services⁸⁴⁷ ». C'est bien à l'aune de ces références que sont appréciés maintenant les enjeux d'un marché qui intéresse aussi bien les réflexions du Ministère des affaires étrangères français⁸⁴⁸ que celles du Sénat. Nul doute qu'il n'y est pas seulement question de rayonnement et de prestige culturels de la France. Par ailleurs, même si les *auctionners* dominants sont anglais, ils sont établis aussi à New York où ils ont d'ailleurs absorbé des entreprises américaines⁸⁴⁹. De plus, si l'on considère le marché des enchères concernant l'art moderne et contemporain, nul doute que la place reste première. Il n'est que de voir les « ventes record » récentes de deux tableaux majeurs de Van Gogh⁸⁵⁰ par Christie's et de Picasso⁸⁵¹ par Sotheby's les 2 et 3 mai 2006 à New York. Il va sans dire que ce n'était pas un hasard si les ventes se succédaient ainsi d'un jour à l'autre. Les commentaires de ces événements, car ils sont devenus tels, s'intéressent d'abord à la valeur de

⁸⁴⁶ Y compris les plus secrets et les moins acceptables moralement.

⁸⁴⁷ Extrait du rapport présenté à la commission des finances du Sénat français le 29 avril 1999 par le sénateur Yann Gaillard sur « les aspects fiscaux et budgétaires d'une politique de relance du marché de l'art en France ». Disponible sur le site Internet de l'institution : <http://www.senat.fr/rap/r98-330/r98-330.html>.

⁸⁴⁸ Alain Quemin, « Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain », Rapport au ministère des Affaires étrangères, Direction générale de la coopération internationale et du développement, Laboratoires Techniques, Territoires et Sociétés : École des Ponts et Chaussées / CNRS / Universités de Paris-XII et de Marne-la-Vallée, Juin 2001.

⁸⁴⁹ Telles que Parke-Bernet, racheté par Sotheby's en 1964 ce qui confirme que sur le marché mondialisé de l'art comme dans tout autre domaine de l'économie, la concentration est à l'œuvre. Elle avait peut-être d'ailleurs un peu d'avance dans ce secteur.

⁸⁵⁰ « L'Arlésienne, Mme Ginoux ».

⁸⁵¹ « Dora Maar au chat ».

transaction qui est donc financière. La valeur artistique des œuvres n'est quasiment plus débattue, elle est notamment fondée sur la signature car on est ici « dans la cour des grands », parmi les « poids lourds » et qu'à tout prendre, il s'agit bien d'un « championnat du monde ». Le questionnement adressé aux organisateurs de la vente interroge plus les experts du marché que ceux de l'art ou de l'œuvre de l'artiste. Il concerne la stabilité de ce marché, sa capacité de croissance, ce qui veut dire et personne ne s'y trompe, la garantie des profits spéculatifs qu'il suppose. Le montant de la transaction n'est donc plus, au contraire, le lieu du secret professionnel mais c'est sur l'identité de l'acquéreur que, sauf exception, celui-ci se focalise dorénavant.

Ces orientations deviennent primordiales dans le contexte et touchent tous les acteurs, y compris pour l'art de création récente qu'il devient de plus en plus difficile de nommer. En effet, à mesure que se succédaient les révolutions esthétiques, se dévaluait le caractère novateur de celles qui les avaient précédées. Tous les attributs consacrant les genres étaient entraînés avec ces dévaluations et c'est à un irrémédiable et de plus en plus rapide phénomène d'usure des références et des mots pour les qualifier que l'on assistait. La notion d'avant-garde, à force de successions haletantes, a fini par s'essouffler, entraînant avec elle celle d'art moderne. « Le terme contemporain, enjeu majeur et en permanente réévaluation de la concurrence artistique internationale, s'est imposé au cours des années 80⁸⁵² ». Cette définition est celle d'une sociologue qui a consacré de nombreux travaux à ces questions et on peut admettre que son approche du sujet, celle d'une analyse en terme de marché, puisse paraître réductrice pour certains. Cette perspective ne saurait seule rendre compte de ses différents enjeux mais elle est pourtant devenue essentielle dans domaine des arts plastiques. Ce type d'études, leurs perspectives de traitement, leur vocabulaire même sont révélateurs de cette consécration déterminée par une concurrence internationale tout autre que celle qui pouvait sous-tendre l'évolution d'après-guerre. Il n'est plus ici question de rivalité de foyers créatifs, de nations ou d'influences politiques, elle est d'abord commerciale, même si le produit concerné a encore un statut particulier. Tous les acteurs sont maintenant impliqués dans cette définition particulière de la valeur. Chacun y a sa place, chacun y a son rôle dans un mode de fonctionnement qui s'oppose même à l'idée classique du marché et cela me permet de penser que l'on est en droit de parler maintenant d'un « système de l'art » au sens que lui donne Michel Freitag. « Ces nouveaux entrepreneurs, dont Leo Castelli a été, aux Etats-Unis, la figure emblématique, ne se situent plus à contre-courant des institutions culturelles qui se sont ajustées à une esthétique de la contemporanéité, et ils disposent de nouvelles clientèles largement soumises à l'opinion des spécialistes. [...] À chaque moment, dans un champ artistique dépourvu d'une esthétique normative, plusieurs choix sont en effet possibles et la régulation s'opère à travers des conflits entre les

⁸⁵² Raymonde Moulin, *Le marché de l'art*. op. cit., p.29.

grands acteurs culturels et économiques qui dénomment et théorisent les mouvements et qui contrôlent l'offre. La galerie *leader*, une fois qu'elle s'est assurée le monopole d'une tendance, met en œuvre une stratégie de promotion destinée à fabriquer la demande susceptible d'apprécier les nouvelles créations artistiques⁸⁵³ ». Raymonde Moulin décrit ensuite les stratégies qui associent celles de la promotion commerciale à celles de la diffusion culturelle pour réussir, dans un temps court, la mobilisation de son réseau. Il s'agit d'une coalition internationale informelle de galeries mais aussi d'autres acteurs car tout est lié à la réputation culturelle du marchand et à sa capacité, « dans le passé, de faire accepter les nouvelles créations artistiques par la fraction avancée de l'*establishment* artistique (collectionneurs influents, conservateurs de musée, critiques de grand renom)⁸⁵⁴ ». L'émergence, dans les années 80, de nouveaux acteurs, exprime plus encore à mon sens les enjeux de ce « système de l'art ». « Les *mégacollectionneurs*, ont collaboré avec les galeries à l'élaboration de la hiérarchie sociale et économique des artistes et des œuvres. Peu nombreux et de recrutement international, ils exercent un pouvoir de marché : ils achètent un grand nombre d'œuvres, dont plusieurs du même artiste, à un prix relativement faible et, en accord avec le ou les marchand(s) promoteur(s) de l'artiste, ils contrôlent l'offre. Il s'agit là d'une collusion inhabituelle entre acheteurs et vendeurs pour restreindre l'offre et faire monter les prix, creusant ainsi l'écart entre les artistes du « top niveau », dont ils détiennent les œuvres, et le reste du marché. L'entrée dans une grande collection a un effet très positif sur la réputation de l'artiste⁸⁵⁵ ». Cette réputation dont parle Raymonde Moulin consacre la signature, la griffe de l'artiste et détermine sa valeur marchande et bien plus encore spéculative⁸⁵⁶. Elle ne s'apparente pas directement à l'effet de marque qui suppose une gamme, ce qui n'est que marginalement le cas pour les produits qui nous intéressent. Toutefois, on peut envisager cette connivence si on inverse la proposition puisqu'il me semble que, tout comme les magasins ont utilisé des techniques scénographiques, les marques signent maintenant leurs productions. La contrepartie valorisante qu'il y avait à posséder une œuvre portant une signature célèbre se transpose à tous les niveaux de la consommation. Le goût n'est même plus alors guidé par une appréciation personnelle ou une connaissance, si ce n'est celle de savoir ce qu'il convient de posséder au bon moment. C'est en partie le cas également pour la possession d'œuvres d'art mais cela est encore exacerbé par le caractère spéculatif de ce marché auquel chacun participe, y compris les institutions publiques qui ont elles-

⁸⁵³ Ibid., p.31.

⁸⁵⁴ Ibid., p.32.

⁸⁵⁵ Ibid., p.33.

⁸⁵⁶ L'évidence de la démonstration de l'auteure, le ton employé qui relève du constat objectif interroge le lecteur et plus encore dans le cadre d'une recherche sociologique. Si les faits sont évidemment premiers, l'accumulation synthétique de pratiques collusives ne doit-il pas être présenté comme tel; c'est-à-dire critiquable au nom même des règles du marché ? On peut alors parler de cynisme sans dire qu'il est propre à l'auteure mais assez généralisé dans un secteur dont on pourrait penser qu'il s'affirme commercial et spéculatif en raison inverse de ses incertitudes artistiques.

mêmes besoin de la reconnaissance qualitative de ce que leurs missions leur enjoignent de présenter. Le milieu étant aussi restreint que le marché est sélectif, on pourrait penser que les côtes sont affaires d'experts maîtrisant l'ensemble des données. Mais au jeu de cette spéculation, tout comme pour la bourse des valeurs, il n'y a pas que des gros joueurs. Il faut donc un indice des cotes pour que la dynamique se maintienne, et les cours par la même occasion. Il en existe diverses modalités dont la plus révélatrice me paraît être ce *Kunst Kompass* publié chaque année depuis 1970 dans le numéro de septembre-octobre de la revue allemande *Capital*. Il s'agit d'un outil d'orientation sous la forme d'un classement « qui n'est pas directement indicateur de la valeur économique des œuvres [mais] constitue davantage un indicateur de la valeur réputationnelle des artistes contemporains vivants⁸⁵⁷ ». Il permet donc, à tout investisseur, qu'il soit spéculatif ou institutionnel, d'orienter ses choix en fonction des tendances du marché. Pour ce faire, une évaluation doit être établie en fonction de critères continus et reconnus par les différents acteurs du milieu. Visant à l'objectivité, elle a quitté toute échelle d'appréciation même artistique qui pourrait être entachée de subjectivité. Tout comme on évalue de nos jours un parcours universitaire⁸⁵⁸, cette « valeur réputationnelle » s'établit en fonction de coefficients de « réputationnalité ». Ce mode d'évaluation est donc typiquement issu des techniques de gestion américaines mais, qui plus est, ses références privilégiées sont également révélatrices. L'étude de Alain Quemin s'intéresse à l'influence comparée des pays sur l'établissement de cet indicateur. Comme lui, on peut remarquer une surévaluation de références, notamment allemandes. Même si elle a des éléments de validité tenant à un véritable renouveau plastique allemand, et aussi italien, ainsi qu'à des manifestations prestigieuses telles que la *Dokumenta*, elle tient bien sûr à l'origine de l'indicateur lui-même. Le système reposant sur des faisceaux de légitimations réciproques ; si l'on est en mesure de maîtriser un outil de ce type, il serait malvenu de s'abstenir de l'utiliser. Prenant en compte cette nécessaire pondération, on s'aperçoit que les références les plus prestigieuses sont américaines, tant pour les citations dans les revues spécialisées que pour les présences dans les collections muséales avec une domination sans pareille du MoMA de New York. Ce constat est à l'évidence une confirmation du mouvement mis en branle dans la suite de la Seconde Guerre mondiale mais là ne me paraît pas son seul intérêt. Au-delà d'une preuve de la prééminence de la place new-yorkaise, c'est aussi les modes de fonctionnement du système, les interactions étroites qu'il suppose et l'importance toute particulière des initiatives privées qui sont sanctionnées. Elles ont valeur de modèle et ne peut-on considérer que la récente inauguration du Palazzo Grassi à Venise, à présent sous l'égide de la

⁸⁵⁷ Alain Quemin, « Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain », loc. cit. p.38.

⁸⁵⁸ Au nombre d'articles produits et à la reconnaissance des publications qui les ont accueillis ou encore au nombre et à l'importance des contrats de recherche obtenus, elle-même calculée sur la base des financements alloués et de la réputation des bailleurs.

Fondation François Pinault⁸⁵⁹, s'inscrit dans cette lignée ? Ce sont les frontières entre ce qui revient à l'autorité publique et l'initiative publique qui sont remises en cause et aussi les raisons profondes des interventions des unes et des autres. Sachant que la cité des Doges est aussi l'hôte de la célèbre, et publique, Biennale, n'y a-t-il pas lieu de s'interroger sur le fait que la municipalité ait choisi la même fondation, privée⁸⁶⁰, pour prendre en charge le projet culturel de la Pointe de la Douane ? Enfin, une ultime remarque en forme de consécration de ces évolutions. Elle intéresse l'ouverture de cette « Force de l'art » française, initiative du Premier Ministre, présentée au Grand Palais⁸⁶¹, récemment rénové à Paris. Clôturant la FIAC⁸⁶², il avait annoncé cette initiative en déclarant « l'art est bien la transgression dont toute société a besoin pour se comprendre et se dépasser elle-même ». Mais il ajoutait aussi : « la France doit rester une place très importante pour le marché de l'art, pour la création contemporaine⁸⁶³ ». Cette manifestation fait la part belle à un nouvel acteur dominant : le commissaire d'exposition. Ici, certaines mauvaises langues diront que, s'ils étaient quinze, c'est que l'on n'avait pas été en mesure de n'en choisir qu'un seul. Parmi eux, Éric de Chassey, la commente dans le quotidien Libération⁸⁶⁴ sous le titre « La force de l'art n'est pas une farce ». En déclarant que « chaque commissaire invité fait une proposition de lecture autonome », il s'inscrit dans une conception fragmentaire et relativiste qui lui paraît la seule apte à rendre compte des « territoires de l'art contemporain et ses influences sur les représentations de notre société⁸⁶⁵ ». Questionnant ensuite la mission d'une telle « exposition d'expositions », il évoque le fait qu'on lui reproche son nationalisme et met en balance la critique selon laquelle ce ne serait pas « le bon moyen pour donner plus de visibilité internationale aux artistes français ». À ce questionnement, il répond d'abord en situant la place de la France qui n'est définitivement plus centrale, puis, pour légitimer cette expérience qui devrait se reproduire à un rythme triennal, il donne des exemples de ce qui se fait, et notamment de mieux. « La plupart des autres pays n'hésitent pas à organiser des expositions consacrées à leur scène nationale, la plus connue étant la biennale du Whitney⁸⁶⁶ aux États-Unis ». On peut alors retenir

⁸⁵⁹ Dont il faut noter par ailleurs que son « groupe » (PPR, anciennement Pinault-Printemps-Redoute) est aussi propriétaire, depuis 1998, de la firme Christie's, via sa holding Artemis S.A.

⁸⁶⁰ Encore que les passages sont fréquents d'un domaine à un autre puisque le dirigeant en charge de ces installations n'était autre que Jean-Jacques Aillagon, ancien ministre de la culture français, ayant succédé depuis à la présidence de l'établissement public du château de Versailles à Christine Albanel, nommée ministre de la culture par le président Nicolas Sarkozy.

⁸⁶¹ 9 mai 2006.

⁸⁶² Foire internationale de l'art contemporain.

⁸⁶³ Dominique de Villepin, « Allocution de clôture de la 32^e FIAC », 10 octobre 2005, sur : http://www.archives.premier-ministre.gouv.fr/villepin/information/actualites_20/dominique_villepin_cloture_32eme_54109.html

⁸⁶⁴ Édition du jeudi 20 avril 2006.

⁸⁶⁵ Communiqué de presse du Ministre de la culture, Arnaud Donnedieu de Vabres, en date du 1^{er} mars 2006, disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/donnedieu/forcedelart.html>.

⁸⁶⁶ Le Whitney Museum of American Art est une galerie d'art et un musée de New York, fondé en 1931 par Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942). Dans les premières années du XX^e siècle, elle se consacra à la

l'intégration croissante des dimensions publiques et privées dans des « montages » financiers et pour des considérations qui, un temps, auraient pu paraître dissociées, voire contradictoires. Les pratiques réunissent donc des acteurs publics et privés et il devient difficile de se faire une opinion sur leurs raisons d'agir. « On reproche enfin aux commissaires et aux artistes qui participeront à l'exposition de servir les intérêts du gouvernement, puisque l'initiative en revient au Premier ministre actuel. [...] Aurait-on préféré que cet argent vînt exclusivement des mécènes privés habituels ? On sait comment ce recours exclusif conduit depuis longtemps les musées anglo-saxons, parfois pour le meilleur, souvent pour le pire, à calquer leur politique d'expositions d'art contemporain sur l'évolution des goûts et des collections de leurs *trustees*, voire des conseillers de ces derniers⁸⁶⁷ ».

Pour conclure cette partie, j'évoquerai un souvenir personnel remontant à 1994. J'étais en charge de mission culturelle dans la région Nord Pas de Calais quand on m'invita à participer à la réunion de lancement d'un projet de célébration culturelle du Tunnel sous la Manche. On me demandait d'y traduire les propos de la personne sollicitée par la Direction régionale des affaires culturelles et le comité de pilotage du projet pour le diriger. Cette personnalité prestigieuse était Alanna Heiss, qui dirigeait le non moins célèbre *PSI Contemporary Art Center* à New York⁸⁶⁸. Je me rappellerai également que cette région française accueille le double record national des zones marquées par les plus importants taux de chômage et le plus grand nombre de personnes redevables de l'impôt sur les grosses fortunes. Selon des sources policières, qui ont pour mission d'y veiller, il y existerait l'une des plus fortes concentrations françaises de collections particulières. Cependant, sauf les notoires exceptions de la donation Masurel constituant le fond du Musée d'art moderne de Villeneuve-d'Ascq et de la Fondation Septentrion à Marcq-en-Barœul voulue par Anne et Albert Prouvost, elles demeurent ce que l'on pourrait appeler des affaires privées. Mais les dynasties industrielles de cette région fondent leurs pratiques dans l'histoire, puisque nombre d'entre-elles étaient déjà parmi les bourgeois qui représentaient le Tiers États aux États Généraux convoqués par Louis XVI en mai 1789.

sculpture en Amérique puis lors de plusieurs séjours à Paris où elle possédait une résidence. Elle y fut d'ailleurs l'élève de Rodin. Sa grande fortune lui permit de parrainer différentes initiatives dont l'*International Composer's Guild* qui se donnait pour mission de promouvoir la diffusion de la musique moderne. En 1914, dans l'une des nombreuses propriétés familiales à Manhattan, elle installa le *Whitney Studio Club* pour offrir un lieu d'exposition aux jeunes artistes. Il devint en 1931 le *Whitney Museum of American Art*, après que le *New York Metropolitan Museum of Art* ait refusé l'offre de la collection que, comme d'autres membres de la bonne société de la côte Est à cette époque, elle constituait depuis 25 ans. Informations recueillies notamment sur le site Internet du musée : <http://www.whitney.org/>.

⁸⁶⁷ Eric de Chasse, « La force de l'art n'est pas une farce », *Libération*, 20 avril 2006.

⁸⁶⁸ « P.S.1 Contemporary Art Center, an affiliate of The Museum of Modern Art, is the oldest and second largest non-profit arts center in the United States solely devoted to contemporary art. [...] P.S.1 was founded in 1971 by Alanna Heiss as The Institute of Art and Urban Resources Inc ». Extrait de la présentation disponible sur le site Internet : http://www.psl.org/ps1_site/content/view/13/46/.

CHAPITRE V

RÉAPPROPRIATION INSTITUTIONNELLE ET ENGLOUTISSEMENT CULTUREL

5.1 L'articulation de mouvements paradoxalement complémentaires

Avant d'aborder leurs conséquences sous la forme d'un double questionnement de l'évolution contemporaine du concept moderne de l'art, je souhaite mettre en évidence deux moments d'un parcours aboutissant à la constitution de ce que l'on peut maintenant appeler le système de l'art. Ils sont articulés en amont avec les différentes dimensions que j'ai tenté de décrire et d'analyser précédemment, à savoir la constitution progressive, sur la base de son concept moderne, du monde de l'art avec ses différents acteurs et sa transformation en marché. Ils sont également articulés entre eux puisque ce que j'appellerais la réappropriation « institutionnelle » de l'art, le conduit à ce que l'on peut analyser comme un englobement culturel. Cette articulation constitue un troisième thème de réflexion qui tient aux modalités de ce passage. Il résulte de la conversion « privée » de l'institution artistique en système de l'art — l'intégration assez directe de l'univers des formes esthétiques dans celui de la spéculation financière à travers le déploiement du marché de l'art — ce qui conduit à l'intégration de l'art dans la culture sous le mode des industries culturelles. Cela a amené, non pas directement dans le discours qui restait chargé de toutes ces rumeurs théoriques — et idéalistes — dont j'ai parlé, mais dans la réalité, à l'abolition de l'opposition entre culture commune et haute culture dans une nouvelle culture. Et pour la nommer, on peut dire qu'il s'agit d'une culture de masse, ce caractère lui venant de son mode de production, de diffusion et de consommation. Pourtant, cela ne veut pas dire qu'il s'agisse d'une culture plus homogène, plus démocratique, plus égalitaire, bien au contraire. En somme, et parallèlement, il s'est passé dans le monde de l'art quelque chose de tout à fait analogue à la mutation de la structure générale de classes au profit d'une changeante hiérarchie de stratification sociale, fondée sur la mobilité sociale⁸⁶⁹. Et, plutôt que de s'opposer à cette évolution,

⁸⁶⁹ « Dans le monde stratifié de la culture de masse, il y a par exemple, en bas, les “packagings” et autres “brandings”, les affiches et les jeux de lumière publicitaires, la télévision et autres jeux vidéos pour tous. Au

l'intervention de l'État — après la période institutionnelle et autoritaire, après la période totalitaire, et désormais précisément pour des raisons « démocratiques » — a finalement conduit au même résultat. Ce passage correspond point par point à celui que Michel Freitag analyse dans la transition entre un mode de reproduction politico-institutionnel et un mode de régulation décisionnel-opérationnel-systémique. Il procède comme lui en deux mouvements, l'un est parti essentiellement de la société civile et l'autre de l'État. Celui-ci « ne fixait plus seulement législativement les règles du jeu qui définissent les cadres structurels de la vie collective, assumant aussi la tâche de les faire respecter ; il est devenu l'instance globale de la gestion conjoncturelle de la société comprise elle-même comme une grande entreprise commune, constituée d'une multitude indéfinie d'organisations répondant à autant d'intérêts⁸⁷⁰ ». Il note également que « tout cela répondait à l'instabilité structurelle et systématique que le capitalisme avait instaurée comme nouvelle condition générale de la vie collective, ainsi qu'au révolutionnement permanent et sans cesse accéléré des conditions de vie qu'il entraînait à mesure qu'il se confondait lui-même de plus en plus avec la dynamique globale de la société et avec son mode non seulement de production, mais de reproduction. Le nouveau mode d'intervention gestionnaire de l'État représentait alors [...] le complément structurel nécessaire à cette instabilité systémique⁸⁷¹ ». C'est donc cette évolution, ce passage, ses modalités et ses incidences que je vais maintenant étudier. J'aurais pour cela, d'une part une approche nationale dont la France me paraît un bon exemple, et d'autre part je situerai mon analyse au niveau supranational. Il sera alors possible de se demander si l'UNESCO suit plus la logique politique qui devrait convenir à son statut ou si elle ne s'aligne pas plutôt sur le mouvement de la société civile et on pourrait même dire l'économie globalisée, directement représentée au niveau international par l'OMC, l'OCDE, la BM et le FMI. Mais cette ambiguïté est elle-même très significative, comme l'est le ralliement final des politiques culturelles étatiques sur la logique du marché et sa fusion dans les stratégies de développement.

contemporain, de biennale d'art actuel en exposition de musée et de dîner de vernissage en réception select. [...] "Acheter de l'art contemporain, c'est le summum du life style", explique Lorenzo Rudolph à l'origine de la foire Art Basel-Miami et aujourd'hui consultant dans le monde de la programmation artistique. "À l'heure actuelle, l'élite mondiale n'est pas constituée de gens qui ont le savoir mais de personnes argentées et dotées d'un certain goût qui s'exprime par l'art. Collectionner c'est comme avoir une médaille de notre époque". Depuis hier, tout ce petit monde siège à Venise pour la tenue de la Biennale. "On ne vient pas ici pour voir l'art contemporain mais pour regarder les autres et se montrer. Des palais, des parties exclusives. C'est le site idéal pour le nouveau life style de l'art contemporain", conclut Lorenzo Rudolf. Que la fête recommence... » (Judith Benhamou-Huet, « La nouvelle jet-set de l'art contemporain », *Série Limitée*, n° 37, 10 Juin 2005, p.60). Le journal d'Andy Warhol nous laissait déjà anticiper ces pratiques. Si ces dernières sont réservées quelques « happy (?) few » mais toutes, à leur niveau, déclinent la relation à l'art et la culture sous l'angle privilégié, voire exclusif, de la consommation.

⁸⁷⁰ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.291.

⁸⁷¹ Idem.

5.2 L'exemple français de la création d'un ministère spécialisé : le choix de la culture

5.2.1 En prémisses, les questions portées par l'éducation populaire

S'agissant au moins des arts plastiques, on assiste à une double intégration qui concerne d'abord ceux que Bourdieu appellerait les agents du champ qui se diversifient en intensifiant leur implication, directe ou indirecte, dans l'ensemble des procès à l'œuvre. Elle intéresse aussi l'engagement du milieu dans la logique du marché qui détermine toujours finalement la valeur de l'œuvre estimée, y compris via l'euphémisme de la réputation de l'artiste, uniquement sur la base des prix et de leurs records. Pourtant — et serait-ce pour se convaincre qu'il s'agit toujours d'art ? — parallèlement le souci de « faire théorie » est « maintenant un bien commun et non plus le fait d'une fraction du champ esthétique⁸⁷² ». Ce que Anne Cauquelin appelle la « nouvelle critique » me paraît relever plus d'un discours collectif que de la fonction particulière d'un acteur. Il s'apparente maintenant à ce que j'appellerais le brouhaha interne d'un système, au sens que lui donne Luhmann⁸⁷³ par exemple. L'information est la condition de la reproduction autopoïétique du système, quelle que soit sa nature, et le discours de la « nouvelle critique » y subvient dans celui de l'art. Sans porter elle-même cette analyse, l'auteure note qu'il a une « forte tendance à questionner moins l'œuvre singulière que les démarches, les processus d'invention, les problèmes posés par la pratique de l'art, son rapport à la société, à la politique, aux grands mouvements et tournants technologiques, ou encore à la question du “sens” de l'art⁸⁷⁴ ». Ce serait une erreur de penser que ces questions sont devenues secondaires dans un système si fortement dominé par la logique marchande. Elles sont au contraire essentielles car c'est leur dynamique qui assure la plus-value spécifique de ces produits et légitime les acteurs du champ malgré leur prolifération. D'ailleurs, considérant que la réflexion sur l'art, sa nature, son devenir, le sens ou le non sens de ses productions est une partie essentielle du travail de l'œuvre, ces réunions qui mêlent les acteurs du champ artistique peuvent aussi revendiquer pour elles-mêmes le statut d'œuvre d'art, et leurs organisateurs se déclarer artistes⁸⁷⁵. Art et culture s'associent et se mélangent dans leur commune opérationnalisation systémique qui va de pair avec leurs institutionnalisations réciproques et ce serait une erreur de considérer que le champ culturel appartient au domaine public au sens où cela pourrait qualifier une mission et un mode de gestion. Celui-ci peut être de nature privée et, plus souvent, ce sont les partenariats croisés qui dominent. Suivre le parcours historique, somme toute récent, du Ministère de la culture français me semble particulièrement révélateur de ces enjeux, tout

⁸⁷² Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.93.

⁸⁷³ Voir à ce sujet Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Francfort/Main, 1984.

⁸⁷⁴ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, op. cit., p.94.

⁸⁷⁵ Ibid., p.94. À propos des intervenants de « Pratiques abstraites », *Rue Descartes*, n°16. Collège international de philosophie, 1997, sous la direction de Catherine Perret.

comme de leurs confusions. C'est en 1955 que Jeanne Laurent⁸⁷⁶, publie un essai intitulé *La République et les Beaux-Arts*⁸⁷⁷ dans lequel elle souligne la nécessité d'une politique volontariste pour le « Ministre des arts » qu'elle appelle de ses vœux. Il s'agit pour elle d'« une mission de service public⁸⁷⁸ » répondant à un environnement militant qui réclame un débat sur la nécessité de la culture populaire, de la diffusion de l'art et, spécifiquement, la soustraction du théâtre à la dictature de l'argent. Ce sont ces orientations, et aussi ces valeurs, qui conduiront au lancement de ce que l'on appelle maintenant la politique de « décentralisation » et le choix de dirigeants aptes à combiner toutes ces dimensions⁸⁷⁹. Ce « Ministère des arts » est également la formule employée par Robert Bricet dans un appel pour « élever le goût du public, aider les artistes, conserver le legs du passé⁸⁸⁰ » où il développe une description des modalités indispensables pour concrétiser un droit à la culture. Dans les deux textes, les mots sont donc très proches et ils sont portés par un même idéal, pourtant ce qui les sépare ne va pas manquer de s'approfondir avec les années. Ils relèvent de références différentes, s'expriment avec des vocabulaires qui cherchent à se distinguer, reposent sur des modalités d'action et des formations d'acteurs propres à chacun d'eux. Si Laurent et Bricet ne défendent pas des projets foncièrement éloignés, toutefois la première appartient à l'administration de ce qui s'appelle encore les beaux-arts et le second est chef du service de la jeunesse et de l'éducation populaire au secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports. Pour lui, « la IV^e République doit se ressaisir, devenir une grande République démocratique et désigner un ministre responsable de la haute mission d'élever le niveau culturel de la nation ». Il se situe ainsi dans la lignée des propos d'introduction du « rapport sur l'organisation générale de l'instruction publique » de Condorcet en 1792. « Offrir à tous les individus de l'espèce humaine les moyens de pourvoir à leurs besoins, d'assurer leur bien-être, de connaître et d'exercer leurs droits, d'entendre et de remplir leurs devoirs ; assurer à chacun d'eux la facilité de perfectionner son industrie, de se rendre capable des fonctions sociales auxquelles il a droit d'être appelé, de développer toute l'étendue des talents qu'il a reçus de la nature, et par là établir entre les citoyens une égalité de fait, et rendre réelle l'égalité politique reconnue par la loi : tel doit être le

⁸⁷⁶ L'auteure avait été, de 1946 à 1952, en charge de la sous-direction des spectacles et de la musique, à la direction générale des arts et lettres du sous-secrétariat d'État aux beaux-arts du Ministère de l'Éducation nationale. Elle a laissé le souvenir d'une fonctionnaire exigeante qui, tout en ayant un goût profond pour l'art, fut porteuse d'une vision de ce que devait être une politique culturelle.

⁸⁷⁷ Jeanne Laurent, *La République et les Beaux-Arts*. Paris, Julliard, 1955.

⁸⁷⁸ Extrait de la préface de Robert Abirached à Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*. Paris, La Documentation française, Travaux et documents, Comité d'histoire du ministère de la culture, n°19, 2005, p.10.

⁸⁷⁹ C'est ce qui la guide par exemple à nommer Jean Vilar (1912-1971) à la tête de ce qui deviendra une aventure mythique du théâtre français : le Théâtre national populaire. Et il est intéressant de noter qu'il s'installe en 1951 dans la salle au Palais de Chaillot qui revient ainsi à sa véritable vocation après avoir été mis à la disposition de l'assemblée de l'ONU dans l'attente de l'ouverture de son siège à New York.

⁸⁸⁰ Robert Bricet, « Pour un ministère des Arts », *Les Cahiers de la République*, décembre 1956, p.78-92.

premier but d'une instruction nationale ; et, sous ce point de vue, elle est pour la puissance publique un devoir de justice⁸⁸¹ ».

La référence et l'esprit de cette déclaration éclairent la plupart, voire toutes les présentations d'un concept assez « franco-français » : l'éducation populaire. Certains, comme par exemple le québécois Alain Massot⁸⁸², qui parlent aussi de son caractère visionnaire, identifient les mêmes dimensions mais elles préfigurent pour eux les orientations de l'éducation permanente. Il y a donc une proximité entre les deux notions qui me paraît tenir aux idées d'une éducation au long de la vie et de son caractère émancipateur. C'est le 18 août 1945 que Jean Guéhenno (1890-1976) est chargé par le ministre de l'éducation nationale René Capitant de mettre en place une sixième et nouvelle direction⁸⁸³ qui s'appellera d'abord direction de la culture populaire avant d'être rebaptisée direction de l'éducation populaire et des mouvements de jeunesse. Avec cette mission, il hérite du parcours français de ces idées issues de la révolution et ses grandes étapes ont produit autant de bagages parfois lourds à porter. Ce sont d'abord celles qui conçoivent une école publique marquée par les conditions d'obligation, de gratuité, de laïcité et de mixité. Le cadre référentiel principal était construit mais son corps enseignant n'était pas en mesure de prodiguer les « conférences hebdomadaires » que Condorcet appelait de ses vœux. Elles auraient dû compléter une instruction trop tôt abandonnée pour la nécessité du travail mais aussi compenser les effets de la parcellisation et de la répétition des tâches liées à la mécanisation qu'il anticipe avec une rare clairvoyance à son époque. « Ainsi, le perfectionnement des arts deviendrait, pour une partie de l'espèce humaine, une cause de stupidité ; ferait naître dans chaque nation une classe d'hommes incapables de s'élever au-dessus des plus grossiers intérêts ; y introduirait, et une inégalité humiliante, et une semence de troubles dangereux, si une instruction plus étendue n'offrait aux individus de cette même classe une ressource contre l'effet infaillible de la monotonie de leurs occupations journalières⁸⁸⁴ ». Pourtant, la mise en œuvre de ces intentions se fait longtemps attendre et au niveau des musées par exemple, la mission éducative, bien que considérée comme première, est concurrencée par celle de conservation. C'est le cas dans les institutions fondées à partir du regroupement des collections privées et, comme le note Paul Rasse : « La multiplication des musées

⁸⁸¹ Marie Jean Antoine de Condorcet, « Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique : présentés à l'Assemblée nationale, les 20 et 21 avril 1792 au nom du Comité d'instruction publique », p.1 et 2 de l'édition de Paris de l'Imprimerie nationale, 1792.

⁸⁸² Alain Massot, « CONDORCET : le fondateur des systèmes scolaires modernes ». Communication présentée au 70e Congrès de l'Acfas, Histoire, Université Laval, Québec, le 16 mai 2002. Département des Fondements et des pratiques en éducation, Faculté des sciences de l'éducation, Université Laval. Consultable sur le site Internet « Les classiques des sciences sociales ».

⁸⁸³ Les autres sont les directions du premier, du second degré et du supérieur, ainsi que la direction des arts et lettres et celle de l'éducation physique et des activités sportives.

⁸⁸⁴ Condorcet, « Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique », loc. cit., p.11-12.

d'histoire naturelle, dans le sillage de la Révolution Française, procède d'une dynamique identique à celle des musées d'art pour stériliser l'espace public scientifique en instaurant une coupure radicale entre les savants, ceux qui produisent les savoirs, et le public qui sera à son tour, soit exclu des muséums [au profit des seules Écoles centrales], soit convié pour y recevoir des leçons de vulgarisation⁸⁸⁵ ». Et quand ce sera possible, l'ouverture sera limitée à la demie journée du dimanche après-midi. Ces ambitions inabouties, dénaturées, voire évincées ont alors mobilisé les luttes des progressistes, notamment à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle et une nouvelle étape sera franchie dans le contexte de l'affaire Dreyfus. D'une part, il faut apporter une réponse humaniste aux passions antisémites de l'heure et d'autre part, les lois scolaires de Jules Ferry ne prennent toujours pas en compte les adultes⁸⁸⁶. C'est alors que naquit en 1896, à l'initiative de Georges Deherme (1870-1937) et d'ouvriers de Montreuil-sous-Bois, la première université populaire française appelée « La Coopération des Idées ». Pourtant la question de la diffusion du savoir, si elle y est essentielle, est retenue de manière trop restrictive le plus souvent dans la mémoire⁸⁸⁷ que nous conservons de ces expériences. L'art y a donc sa place et surtout le théâtre, par ailleurs présent dans les activités des groupes anarchistes qui en sont proches. En 1893, le théâtre d'Art social est créé pour « servir la cause révolutionnaire » et se veut un lieu de propagande active. Mais si le lien est effectif avec les milieux intellectuels progressistes, l'ambition populaire est moins traduite dans les faits. Deux ans plus tard, à Bussang dans les Vosges, le « Théâtre du Peuple »⁸⁸⁸ est inauguré à l'initiative de Maurice Pottecher⁸⁸⁹. Il ne veut pas d'un théâtre populaire car il ne s'adresserait qu'aux « plus pauvres et aux moins cultivés », il veut y « mêler les classes, et, loin d'exclure l'élite, il la croit indispensable à assurer au spectacle un caractère artistique élevé⁸⁹⁰ ». C'est, dans ses propres mots, « un double instinct artistique et social » qui le mène. Sans abandonner ses critères exigeants, il veut associer les amateurs tant à l'écriture qu'à toute la production du spectacle. C'est ce qui sera revendiqué par l'éducation populaire et c'est dans la mise en œuvre de son projet qu'il est socialement novateur. Sa perspective n'était donc pas d'abord révolutionnaire à l'inverse d'autres initiatives telles que celle du

⁸⁸⁵ Paul Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.62.

⁸⁸⁶ J'aurais pourtant garde d'oublier qu'en 1830, le ministère Guizot avait lancé des cours du soir pour adultes et que cette initiative sera relayée par celle de Victor Duruy en 1866.

⁸⁸⁷ Celle de Deherme est invoquée par exemple par Michel Onfray dans plusieurs textes défendant sa propre initiative mais c'est dans la thèse de doctorat de Catherine Granier — « Nous sommes tous des briseurs de formules », op. cit. —, que l'on trouve une réelle valorisation approfondie de la dimension culturelle et artistique de ces initiatives.

⁸⁸⁸ Le lieu lui-même, un bâtiment de bois avec fond de scène ouvrant sur la montagne, existe toujours, est toujours actif et à sa tête se sont succédés des hommes de théâtre qui ont voulu prolonger l'aventure lancée par Pottecher.

⁸⁸⁹ Maurice Pottecher (1867-1960). Fils d'un industriel local aux idées progressistes, il est lui-même parisien, homme de lettres, dreyfusard et proche des socialistes.

⁸⁹⁰ Maurice Pottecher, *Le Théâtre du Peuple de Bussang (Vosges). Son origine, son développement et son but exposés par son fondateur*, Paris, P.-V. Stock, 1913, p. 11.

« Théâtre civique », créé par Louis Lumet (1872-1923) en 1897, mais les démarches se rejoignent pourtant. Léo Larguier en rend compte dans ses souvenirs. « Nous dirons des vers, des proses, devant le peuple, et, pour témoigner hautement de notre haine envers le corrupteur moderne : l'Argent, nos représentations seront gratuites. Nous apporterons aux hommes de la beauté, non de la politique. Nous glorifierons la Vie ; le ciel, les arbres, les yeux des femmes, le sourire des enfants sont des richesses immenses. Nous les partagerons avec les misérables. Et des rêves de bonheur et de joie écloront dans les cerveaux ; les yeux s'emplieront des images futures...⁸⁹¹ ». De plus, à l'issue des spectacles, il y a des conférences-débats auxquelles participent notamment Mirbeau ou Jaurès. C'est dans le cadre des Universités populaires, en plein faubourg Saint-Antoine, que le « Théâtre de la coopération des idées » est créé en 1899 par Henri Dargel et une association de travailleurs. La salle est petite mais les spectacles se suivent à un rythme étourdissant devant un public nombreux et fidèle. Des élèves du Conservatoire ou des artistes de la Comédie Française prêtent parfois leur concours et, en perspective directe avec la mission que se donnent ces initiatives, des liens se créent entre amateurs et professionnels⁸⁹². Leur caractère populaire suppose un élargissement de la diffusion reposant sur un travail en amont pour ouvrir les pratiques à celles et ceux qui en sont socialement exclues. Ce que l'on veut, c'est contrecarrer les effets de l'individualisation bourgeoise, élitiste, qui touche aussi bien l'artiste que le spectateur. Cette préoccupation pourrait d'ailleurs sembler déborder ces cercles militants. En effet, « par ordre de l'Empereur », en 1851, à l'occasion de l'exposition universelle de Londres, le comte de Laborde est chargé d'un rapport pour « juger des beaux-arts ». Il exprime l'idée que l'art doit cesser d'être une jouissance aristocratique, suivre le « mouvement général » et « devenir populaire ». Pour cela, il préconise qu'il se prête à des applications industrielles et soit financé et contrôlé par l'administration. Il fait de la question principale à laquelle il tentait de répondre, le titre de son argumentaire : « La vulgarisation des arts est-elle la ruine de l'art ?⁸⁹³ ». Il s'en suivra une polémique entre académiciens et c'est le libéralisme qui va triompher d'une démarche dans laquelle on voit surtout les effets néfastes de l'interventionnisme de l'État. Mais ce que l'on peut noter, c'est qu'en fait de vulgarisation, il s'agit d'abord de déclinaisons industrielles et commerciales, de développement, plus que de partage plus large de ce que l'on pourrait appeler des recherches fondamentales, qu'elles soient scientifiques ou artistiques. Mais on est fondé à se demander si le projet de l'éducation populaire qui veut prendre en compte aussi bien la création que la réception pour favoriser l'accès de tous — et non du plus grand nombre — n'est pas seulement compensatoire. On peut aussi penser que l'on passe

⁸⁹¹ Léo Larguier, *Avant le déluge*, Paris, Grasset, 1928, p.32.

⁸⁹² Par exemple, Louis Jouvot (1887-1951), qui mène alors de front des études de pharmacie et trois candidatures malheureuses au Conservatoire, y a débuté sa carrière en juillet 1908.

⁸⁹³ L. J. Alexandre de Laborde, « La vulgarisation des arts est-elle la ruine de l'art ? », *Exposition Universelle de 1851, Travaux de la commission française sur l'industrie des nations, publiés par ordre de l'Empereur*, t. VIII, VIe groupe, XXX^e jury, Application des arts à l'industrie, Paris, Imprimerie Impériale, 1856, p.445-500.

progressivement à côté d'une remise en cause nettement plus fondamentale qui aurait visé à resserrer le lien distendu de l'art avec le monde — celui de leurs dimensions symboliques associées — et aussi à restaurer celui qui associe l'art et le public dans une expérience commune. Comme on le remarquait plus haut pour les musées, il existe des parallélismes entre les parcours de diffusion de l'art et de la science. Bergson notait qu'une « vulgarisation noble, qui respecte les contours de la vérité scientifique, [...] permet à des esprits simplement cultivés de se la représenter en gros ». Et il poursuivait en disant que seul un « effort supérieur leur en découvrira le détail et surtout leur en fera pénétrer profondément la signification⁸⁹⁴ ». On peut alors relever dans son raisonnement, une assimilation de ce processus à la révélation et à la grâce du mysticisme comme enjeu ultime qui fera, entre autres, l'objet de la critique bourdieusienne dans *L'amour de l'art*. Mais si celle-ci a contribué à nourrir les réflexions des acteurs culturels sur l'enjeu de la démocratisation de la culture, force est de constater que l'on oublie encore le plus souvent l'importance de la dimension éducative pour une réelle ouverture de l'accès aux œuvres pour privilégier leur seule consommation⁸⁹⁵.

Le même mouvement, et la même dérive exacerbée, touche le monde du sport dont le mot⁸⁹⁶ fait son entrée dans le Dictionnaire de l'Académie française en 1878. Le courant hygiéniste promeut bien sûr la pratique de l'exercice physique et le sursaut national, voire nationaliste, provoqué par la défaite de 1870 oriente fortement le sens de ces activités⁸⁹⁷. Le sport désigne alors des activités qui sont encore des loisirs mondains⁸⁹⁸. D'abord en faveur Outre-Manche, c'est une pratique culturelle assurant à l'élite une distinction supplémentaire, elle est donc rapidement imitée par la bourgeoisie française. C'est dans une station balnéaire huppée⁸⁹⁹ qu'exerce Pierre de Coubertin en qualité de

⁸⁹⁴ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, [1932], Paris, A. Skira, 1945, p.228.

⁸⁹⁵ Je ne prendrais que l'exemple de l'opéra qui, en France, bénéficie d'un important soutien de l'État en termes d'aides à la création, à la production mais aussi à la diffusion. Si les salles et les festivals sont pleins, et qu'une évaluation quantitative de l'audience est favorable, une lecture qualitative fait remarquer qu'elle n'est que très marginalement composée de personnes issues des classes populaires. Celles-ci ne se détournent pas forcément du *bel canto* car elles font par exemple le succès des grands spectacles médiatisés des grands ténors tels que Luciano Pavarotti, exploitant sa carrière selon les règles du show business. Mais le terme audience lui-même n'est-il pas devenu d'abord un indicateur de la diffusion en terme de parts de marché et donc de potentiel de support médiatique, se retournant ainsi sur lui-même pour soutenir la publicité comme un simple auxiliaire ?

⁸⁹⁶ Venant en fait du vieux français *desport* qui signifie se divertir ou s'amuser.

⁸⁹⁷ L'idée d'une nation-armée répond au culte de la patrie et l'enseignement de la gymnastique militaire, destinée à former des hommes forts et vigoureux, devient obligatoire par la loi du 27 janvier 1880. C'est ensuite la création des bataillons scolaires en 1882 qui sont porteurs d'une conception de l'éducation associant les dimensions physique, intellectuelle et morale dans le respect de l'autorité et de l'unité nationale.

⁸⁹⁸ À l'inverse de ce que l'on appelle encore la gymnastique, plus anciennement implantée et bien différente dans ses intentions, comme dans ses modalités. Voir notamment Philippe Tétart, (dir.) *Histoire du sport en France : Du Second Empire au régime de Vichy*, Paris, Musée national du sport, Vuibert, 2007.

⁸⁹⁹ Françoise Rollan, « Les réseaux d'équipements sportifs dans les stations balnéaires : l'exemple du tennis », *In situ*, n°4, Mars 2004, revue en ligne de l'Inventaire général, URL : <http://www.revue.inventaire.culture.gouv.fr>.

directeur⁹⁰⁰ et on sait que c'est en 1894 que le rêve de l'aristocrate français se concrétise avec les premiers jeux olympiques de l'ère moderne. L'amateurisme qu'il revendique repose à la fois sur la possibilité même du loisir et l'idée d'un épanouissement d'abord individuel, même s'il peut passer, parfois, par la pratique collective. La noblesse d'une pratique sociale exclusive⁹⁰¹, exercée entre pairs en confirmation de leurs privilèges, sera remise en cause par les effets de la loi de 1901 qui permet de concurrencer les clubs privés constitués selon le modèle britannique et dont ils ont emprunté le nom. Car la loi sur les associations a permis aux réseaux sportifs de se constituer, de diffuser la pratique du sport, d'initier des équipements pour un plus grand nombre et de solliciter l'intervention publique⁹⁰². La situation étant tellement patente, voire caricaturale, dans le système contemporain du sport, il ne paraît même pas utile d'argumenter l'évolution commerciale du sport via sa professionnalisation directe et indirecte. Des conditions comparables produisant des effets similaires, il en ira de même dans le procès de démocratisation de la culture.

En 1901, les Universités Populaires seront déjà cent vingt quatre au sein de la « Société » que Deherme avait appelé à fonder au niveau national en 1899. Malgré leur succès, leur pérennité sera assez rapidement remise en cause car la culture libertaire et le refus de l'autorité prônés par leurs fondateurs laissent trop vite le terrain à une récupération cléricale⁹⁰³. La question laïque est aussi présente, dès l'origine, dans une autre dynamique prenant sa place dans l'univers polymorphe de l'éducation populaire. Quand le général anglais Baden-Powell (1857-1941) organise son premier camp expérimental sur l'île de Brownsea en été 1907, lui-même n'imagine pas la rapidité de la diffusion de ses idées. Les intentions du fondateur du scoutisme ont un caractère militariste mais, comme on l'a déjà vu, il est dans l'air du temps s'agissant d'éducation physique. C'est d'ailleurs la seule référence

⁹⁰⁰ Le Touquet-Paris-Plage vient d'être créé grâce à ce que l'on appellerait maintenant des financements croisés franco-britanniques sous la forme d'une société de promotion immobilière et il offre les équipements, forcément privés et luxueux, adaptés aux loisirs sportifs de sa clientèle.

⁹⁰¹ Bruno Dumons, Gilles Pollet et Muriel Berjat, *La naissance du sport moderne*, Lyon, Ed. La Manufacture, Coll. Les Olympiques, 1987. p.163.

⁹⁰² Sans qu'il soit encore question de s'intéresser au statut de ces administrations au sein du gouvernement, il n'est pas inutile de questionner les dénominations et les dépendances. C'est en effet en 1925 seulement que la mission pour l'éducation physique est d'abord séparée de la préparation militaire puis quitte la tutelle du ministère de la guerre pour celle du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. En 1934, elle est placée sous l'égide du ministère de la santé publique et puis, sous le Front populaire, elle rejoint l'éducation nationale avec l'adjonction d'un autre sous-secrétariat d'État à l'organisation des loisirs et des sports. C'est le gouvernement de Vichy qui, pendant la seconde Guerre mondiale adjoint l'idée de la jeunesse, d'abord associée à la famille puis ensuite exprimée sous la formule des mouvements de jeunesse.

⁹⁰³ On sait combien la période est marquée par l'opposition, souvent violente, des laïcs et des ultramontains qui trouvera une issue, si on peut la qualifier ainsi au regard des violences provoquées par les inventaires notamment, dans la loi de séparation des Églises et de l'État du 9 septembre 1905. L'influence sur de telles institutions est donc un véritable enjeu, pourtant, ne considérer cette intervention cléricale que sous un jour conservateur, voire réactionnaire, serait une erreur car elle est aussi souvent marquée par ce que l'on appelle le catholicisme social qui est progressiste.

disponible pour une éducation collective ou une éducation au collectif qui ne relève pas seulement de l'instruction. Touchant l'éducation, le projet s'imisce dans une dimension que Condorcet réservait à la famille et à la sphère privée car ce qui le motive, c'est le constat de la désagrégation progressive de la cellule familiale et de ses enseignements dans la société industrielle et urbaine⁹⁰⁴. Sortir de la ville, réapprendre le « vivre ensemble », s'investir dans une communauté, stimuler l'esprit d'initiative et la pratique des activités physiques sont des orientations déjà favorisées à l'époque par d'autres projets et dans plusieurs pays. C'est peut-être ce que l'on pourrait appeler son rituel, ou son folklore, qui favorisa la rapide dissémination internationale de l'approche⁹⁰⁵. En France, le 2 décembre 1911 sont déposés les statuts de la première association de scoutisme⁹⁰⁶ dont le nom est la traduction directe du mot anglais : ils demeurent les Éclaireurs de France⁹⁰⁷. Le rapport à la religion fut tout de suite un sujet de débat, d'autant plus que son fondateur anglais était protestant et qu'on le disait franc-maçon, ce qui irritait une partie de la hiérarchie catholique. C'est l'origine de la création des mouvements de scoutismes confessionnels et, contradictoirement, celle du choix d'une voie laïque pour les Éclaireurs⁹⁰⁸. Très rapidement se posa également la question des jeunes filles et le choix de la mixité participe encore de leur exception. Le risque d'être rattrapé par des pratiques plus classiques ou plus militaristes fut grand, tout comme d'autres durant la Seconde Guerre mondiale. Les contre-modèles fascistes et totalitaires d'embrigadement des jeunes, une vive réaction au STO et la conscience de l'opposition des politiques de la collaboration avec les valeurs du mouvement ont fait de ces mouvements des partenaires de la résistance⁹⁰⁹. L'engagement militant est en effet une marque essentielle des valeurs qu'ils portent et particulièrement celui des EEDF. Il rejoint celui des fondateurs des universités populaires et on en a la

⁹⁰⁴ C'est d'ailleurs ce même questionnement qui anime, bien que dans une autre perspective, les membres fondateurs du *National Trust* en 1895. Il va sans dire que, tout comme le scoutisme, cette orientation concerne d'abord les enfants des familles ouvrières.

⁹⁰⁵ Le premier Jamboree scout mondial a lieu à l'Olympia de Londres en 1920 et réunit 8000 scouts venant de trente quatre pays.

⁹⁰⁶ Voir notamment Viaux, Henri., *Aux sources du scoutisme français*, Paris, Éditions du Scorpion, 1961.

⁹⁰⁷ Nicolas Benoît (1875-1914), lieutenant de vaisseau, aurait eu l'occasion d'étudier la méthode initiée par « BP » lors d'un séjour britannique d'un an en vue de la préparation au brevet d'interprète. Il publia en 1911 un opuscule intitulé *Les éclaireurs de France (Boy Scouts Français) Plan d'organisation* dont l'intérêt fut relevé par la hiérarchie militaire. Différentes « troupes » avaient été déjà constituées depuis l'année précédente mais le mouvement n'avait pas encore une organisation nationale. C'est Benoît qui prit cette initiative avec la connivence de son ministère de tutelle. Il cherche des contacts et des partenariats, il entre ainsi en relation avec Pierre de Coubertin qui partage notamment l'idée de la valeur éducative du jeu mais les convergences ne se font pas. Coubertin déposera l'année suivante les statuts de l'association des Éclaireurs français et ce n'est qu'en 1964 que les deux mouvements fusionneront.

⁹⁰⁸ Confirmée et affirmée par les statuts de 1934 et 1947.

⁹⁰⁹ Ce ne fut pas le cas de toutes les hiérarchies scoutistes, dont certaines restaient très marquées par le culte du chef, mais les rapports indiquent une audience attentive et une participation réelle sur la plupart des terrains. Voir notamment le rapport concernant mission de Jean-Louis Fraval, commissaire à l'Intérieur du gouvernement d'Alger, auprès de Mouvements de Jeunesse à l'automne 1943, cité dans l'ouvrage collectif publié par l'Association des anciens éclaireurs et éclaireuses de France, *Une jeunesse engagée. Documents et témoignages sur le scoutisme laïc pendant la guerre 1939-1945*, Millau, Accent du Sud éd., 2003, 191p.

trace précise dans la mémoire d'un de ses hauts lieux et de ses animateurs⁹¹⁰. La Mouff, autrement dite « la Maison pour tous », qui s'installa au n°76 de la rue Mouffetard — ancien siège d'une maison des syndicats et d'une université populaire — et où Vieux Castor⁹¹¹ se dépensa sans compter. On peut voir dans ces évolutions, un éloignement par rapport aux dimensions originelles du concept d'éducation populaire qui concernait d'abord le public adulte. Mais, plus qu'un mode alternatif, il est à mon sens complémentaire des politiques éducatives et bien souvent compensatoire de leurs déficits. Selon les besoins, il touchera donc tel ou tel public et se donnera telle ou telle mission. Ce n'est alors pas un hasard si la Mouff, Maison pour tous, fut également un foyer culturel important en son temps, tout comme le seront ensuite les maisons des jeunes et de la culture⁹¹².

Ces multiples exemples me paraissent autant de réponses à une soif d'activités permettant de considérer l'existence au-delà d'un seul principe de survie dans l'aliénation. Formation, loisirs, découverte, sports, pratiques artistiques deviennent de ce fait des enjeux sociaux et politiques. Ils questionnent l'amélioration matérielle des conditions de vie mais aussi et plus encore, la simple dignité d'une vie pleinement humaine. Ils sont d'abord pris en charge par des projets associatifs, mutualistes et/ou syndicalistes mais interpellent aussi de plus en plus l'intervention de l'État. C'est ce qui se vérifie au moment du Front populaire quand Léon Blum nomme Léo Lagrange⁹¹³ au nouveau sous-secrétariat d'État à l'organisation des loisirs et des sports, placé sous l'égide du ministère de la santé, puis sous celle de l'éducation nationale. On assiste alors au développement des organisations, de leurs activités et des équipes pour les encadrer. Ensuite, le gouvernement du Front populaire peut disparaître, les

⁹¹⁰ En 1906, une étudiante, Catherine Descroix, venue se loger au n°6 de la rue Mouffetard dans le Ve arrondissement de Paris, crée l'association « Chez nous », rattachée au Sillon de Marc Sangnier, mouvement progressiste du catholicisme social qui prône « l'éveil démocratique ». Grâce aux bénéfices de la vente de chaussures fournies par une coopérative de Fougères, elle organise des colonies de vacances, des conférences, une bibliothèque, des sorties appelées « caravanes », un groupe choral et musical. Infirmière, elle part en 1910 à Alexandrie mais son initiative se poursuit et se développe.

⁹¹¹ Avant d'être Vieux Castor, tu fus André Lefèvre, « cheminot à Angers, employé chez Dufayel ou dessinateur industriel à Paris, mais surtout membre du Sillon, animateur d'une bibliothèque dans une vieille remise de la rue de l'Épée de Bois, organisateur d'une coopérative de vente de chaussures au profit des grévistes de l'industrie de la chaussure de Fougères et enfin et, surtout, créateur de la Mouff, la Maison pour Tous de la rue Mouffetard, ce modèle de centre social et de maison de jeunes dans une bâtisse délabrée. On t'y a vu servant au bar antialcoolique, essuyant la vaisselle du restaurant, surveillant une machine à vapeur rétive qui actionnait l'appareil de cinéma, et disant des drôleries à tout le monde, et aidant tout un chacun à vivre. [...] Et te voici en 1921 conquis au Scoutisme et transformant les caravaniers en éclaireurs. [...] C'était à une époque où le Mouvement avait besoin d'être reconstruit de fond en comble [...] et tu sus le sortir de l'ornière des bataillons scolaires. ». Témoignage de Pierre François, recueilli et présenté par l'Association des anciens éclaireurs et éclaireuses de France sur leur site Internet : <http://www.aeee-anciens-eclaireurs.fr>.

⁹¹² Outre de nombreuses conférences, elle accueillit maints débutants, notamment des chanteurs à qui on ne reconnaissait pas encore vraiment le statut d'artistes. Et ceux qui ont eu la chance d'assister à une séance d'un de ces cinéclubs créés en 1920 se rappellent forcément la curiosité pour les cinématographies étrangères qui guidait nombre de leurs fondateurs. Ils se souviennent aussi de l'érudition de spectateurs se transformant en animateurs de débats souvent enthousiastes entre des professionnels invités et le public qu'on n'appelait pas encore la salle.

⁹¹³ Léo Lagrange (1900-1940) voir notamment l'ouvrage de Pierre Mauroy : *Léo Lagrange*, Paris, Denoël, 1997.

infrastructures créées vont demeurer. La Seconde Guerre mondiale obligera certaines à la dissolution ou à une temporisation mais elles reprendront pour la plupart leurs activités après guerre.

5.2.2 Des influences « non-conformistes » méconnues

Dans sa préface à la biographie de Jeanne Laurent, Robert Abirached parle du contexte dans lequel elle agit. Il « ne manquait pas alors de militants, dans les associations, dans les syndicats ou dans les milieux intellectuels pour ouvrir le débat et mener le combat sur la culture populaire, sur la diffusion de l'art, sur la nécessité de soustraire le théâtre à la dictature de l'argent, etc. L'esprit public était prêt à recevoir les innovations qui lui étaient proposées, malgré les polémiques et les pesanteurs. *Jeune France*, *Uriage*, la Résistance avaient préparé le terrain, formé des hommes, esquissé les enjeux⁹¹⁴. Ce serait méconnaître l'auteur de ces lignes que de penser qu'il cherche une position consensuelle. On peut pourtant se demander pourquoi des structures relevant de la politique de jeunesse de Vichy se retrouvent associées à la résistance et à tout ce que la société française d'après-guerre compte de progressistes. Ces expériences ne vécurent que quelques saisons jusqu'en mars 1942 mais eurent un retentissement et une influence bien plus longs. En plus des parcours liés à l'idée d'éducation populaire, elles portaient l'héritage d'un courant⁹¹⁵ de pensée que l'on nomme le plus souvent les « non-conformistes des années trente⁹¹⁶ ». Leur « non conformisme » doit s'apprécier en fonction de l'heure et en réaction à ce qu'ils perçoivent du monde. Le rapport au religieux, au catholicisme surtout, est moins souligné que le rapport au politique mais si ces « personnes », pour reprendre le terme de Mounier, choisissent le siècle pour s'exprimer, beaucoup s'inscrivent dans le schéma d'une renaissance spirituelle⁹¹⁷. Ces propositions sont portées par de très jeunes gens et l'idée de décadence qui les mobilise ne touche plus seulement la nation, comme au moment de la Première Guerre mondiale. C'est bien la civilisation européenne, et aussi américaine qu'ils perçoivent comme son appendice, qui est concernée par une crise globale qui atteint la politique, l'économie, la morale également, et donc l'homme. Une image automnale est bienvenue : avec l'automne et ses récoltes, c'est également la certitude, cyclique, de la décrépitude, de la pourriture, et la conviction que viendra l'hiver pour préparer une nouvelle renaissance dont ces penseurs veulent être les acteurs. « Une

⁹¹⁴ Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, op. cit., p.10.

⁹¹⁵ Comme tous les commentateurs, Loubet del Bayle insiste sur le fait que, si l'on peut parler de courant, encore faudrait-il avoir en tête l'image d'un torrent montagnard plutôt que celle d'un grand fleuve paisible. Il est agité par de forts remous provoqués par un terrain chaotique. Il est multiple car ses eaux, et on peut bien en parler au pluriel, se séparent souvent pour mieux se rejoindre à certains moments cruciaux, comme s'ils étaient mus par les circonstances.

⁹¹⁶ Jean-Louis Loubet del Bayle, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969, 496p. (L'ouvrage, complété, a été réédité au Seuil en 2001).

⁹¹⁷ Il me semble que c'est notamment en cela que ces pensées – au moins celle de Mounier – on trouvé une audience québécoise dans l'après-guerre et retrouvent plus largement un écho dans la période actuelle.

seconde fois, dans les années 1930, parce que la moisissure du monde moderne est si avancée, si essentielle qu'un écroulement de toute sa masse vermoulue est nécessaire à la venue des nouvelles pousses. Avant notre Renaissance, on l'a dit, il nous faut un nouveau Moyen Âge⁹¹⁸ ». La dénonciation sociale et politique est avant tout morale. Elle vise « [l']homme artificiel, l'homme de l'individualisme, support sans contenu d'une liberté sans orientation. Homme artificiel, le citoyen sans pouvoir qui élit à côté des pouvoirs, les hommes qui vendront le pouvoir. Homme artificiel, l'individu économique du capitalisme, main et mâchoire, comme dans Picasso⁹¹⁹ ». Dans *La décadence de la nation française*⁹²⁰, Robert Aron et Arnaud Dandieu lui donnent une dimension complémentaire en lui associant, pour des causes comparables, les effets de la crise américaine de 29. Ces dénonciations visent le culte de l'argent roi et du profit et se construisent autour d'un constat d'échec de l'esprit des Lumières, associant le taylorisme à un ultime avatar du cartésianisme et du règne de la raison. C'est l'idée qu'ils poursuivent dans le *Cancer américain*⁹²¹ et sa prolifération incontrôlée, paradoxalement irrationnelle, leur semble évidente en Europe. La recherche d'un *Ordre nouveau* leur paraît donc absolument nécessaire — c'est le nom qu'ils donnent au groupe qu'ils fondent en 1931 et à leur publication en 1933 — et ils courent, pour certains d'entre eux, le risque de connivences totalitaires⁹²². Comme le note Michel Freitag, la « crise de la société moderne, qui atteint les expressions idéologiques caractéristiques de son dynamisme agoniste, politique, dialectique, prend ainsi la forme d'une *crise de civilisation* qui dépasse la crise fonctionnelle du capitalisme, la crise politique-démocratique dont elle est porteuse, la crise culturelle et ultimement identitaire, esthétique et existentielle que génère le révolutionnement continu et le brassage des conditions de vie. Ce sont les assises idéales non seulement de la modernité mais de l'« Occident » qui en sont touchées, et qui, localement, vont être emportées par elle. Cette crise se manifeste, de manière convergente, à partir de chaque pôle du système idéologique moderne, et elle hérite de ces pôles les colorations différentes qui

⁹¹⁸ Emmanuel Mounier, *Révolution personaliste et communautaire*, [1935], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1961 et 2000, p.24.

⁹¹⁹ Ibid. p.36.

⁹²⁰ Robert Aron, Arnaud Dandieu, *Décadence de la nation française*, Paris, Éditions Rieder, 1931.

⁹²¹ Robert Aron, Arnaud Dandieu, *Le cancer américain*, Paris, Éditions Rieder, 1931.

⁹²² Sous la même dénomination « non-conformiste », sont en effet réunies des pensées critiques qui partagent certains constats mais ne les abordent pas forcément avec la même sensibilité. La frontière est en effet particulièrement ténue car « il faut encore relever ici le rôle exceptionnel qu'une telle situation de "convergence" des sentiments de crise et de refus confère aux intellectuels d'un côté, et aux leaders charismatiques de l'autre, et qui implique même la tendance à la fusion stratégique (opportuniste ou "fanatique") de ces deux catégories de catalyseurs de la situation de crise en termes de "révolution globale" et/ou de création d'un "ordre nouveau" ». (Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.273). Dandieu saura résister aux dérives mais il disparaît prématurément en 1933 et, comme le remarque Mounier lui-même : « Or, au moment où nous les croyions occupés à chercher, sur d'autres plans que nous et par d'autres méthodes, mais enfin dans la même direction, la technique d'une économie neuve, les voici qui prennent, face à Hitler, le fauteuil toujours vide des conversations à deux. [...] Vous n'avez point conscience ni volonté de vous vendre, je le sais. Mais certaines louanges sont un signe révélateur. Si les mouches rôdent, il y a quelque pourriture, cherchons ». (Emmanuel Mounier, *Révolution personaliste et communautaire*, op. cit., p.94).

vont au début en caractériser les expressions mais qui vont finir par se mêler dans un même gris où les “discours idéologiques”, articulés entre eux, finiront par se muer en un seul “langage totalitaire”⁹²³ ». Et, ainsi qu’il le relevait un plus tôt dans son argumentaire, « touchant avec évidence les “masses”, cette crise de civilisation concernait aussi directement les “élites”, et c’est pourquoi, dans ses manifestations les plus radicales (qui devinrent aussi les plus brutales en raison de cette conjonction), les extrêmes finirent par se toucher dans les extrapolations délirantes que favorisait la confusion⁹²⁴ ». Ces « intellectuels critiques » sont, à « l’intérieur d’un groupe étudiant lui-même très minoritaire, les contestataires [qui] sont peut-être le grain de sel qui donne à l’époque sa saveur, mais ils ne sont guère plus⁹²⁵ ». Si on peut adhérer à une partie du constat que fait Antoine Prost, on ne peut manquer de relever que les multiples journaux qu’ils lancent⁹²⁶ ont une audience sans commune mesure avec leur taille. Pour la « Jeune Droite⁹²⁷ », la « douzaine d’écrivains et de journalistes qui forment le noyau du groupe [...] ne sont unis par aucun lien organique et ne se reconnaissent d’aucune discipline de parti⁹²⁸ ». On pourrait alors parler d’une sorte de ministère d’influence et il est assez attractif car « il n’y a guère de figure importante de l’*intelligentsia* conservatrice qui n’ait, à un moment ou à un autre, prêté sa plume à l’un de ses organes de combat⁹²⁹ ». Accueillant sous la coupole de l’Académie française, Thierry Maulnier (1909-1988) qui fut l’un des plus brillants acteurs de la « Jeune Droite », Marcel Achard (1899-1974) met en évidence les rencontres et les réseaux⁹³⁰ étroits qui se nouèrent

⁹²³ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.328.

⁹²⁴ Ibid. p.287. L’auteur précise en note que c’est la thèse centrale de l’analyse de la dimension idéologique du nazisme que Jean-Pierre Faye présente dans *Langages totalitaires: critique de la raison narrative [...]*, (Paris, Hermann, 1972).

⁹²⁵ Antoine Prost, « Jeunesse et société dans la France de l’entre-deux-guerres », *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, n°13, p.41.

⁹²⁶ Leur existence est souvent éphémère et *Esprit* se présente comme un contre-exemple, encore qu’il y a au moins deux époques dans son histoire : avant et après guerre. On peut donc parler d’un petit milieu à l’audience très confidentielle, difficile à mesurer *a posteriori*, d’autant plus qu’elle s’estime en terme d’une influence qui, pour diverses raisons, a pu être niée ensuite.

⁹²⁷ Expression consacrée par Mounier dans le numéro d’octobre 1934 de *Esprit*.

⁹²⁸ Nicolas Kessler et Jean-Louis Loubet del Bayle, *Histoire politique de la Jeune Droite (1929-1942) : une révolution conservatrice à la française*, Paris, L’Harmattan, 2001, p.15.

⁹²⁹ Ibid., p.18.

⁹³⁰ « [À l’École normale supérieure, vos] condisciples formaient une cohorte éblouissante : Simone Weil, Maurice Bardèche, Henri Queffélec, Jacques Soustelle, Roger Vailland, Maurice Merleau-Ponty, Robert Merle, Paul Gadenne, Julien Gracq... Eh bien ! tous vous considéraient comme le meilleur esprit de leur génération. « Dans le désordre répugnant de la thurne » – c’est encore Brasillach qui le dit – de la thurne que vous partagiez avec Maurice Bardèche, tapissée de vieux journaux, de tracts politiques et de caricatures de professeurs, ne vous avaient-ils pas vu rédiger sans désespérer, en une seule journée, cinquante-huit pages d’une écriture petite et serrée, qui obtint la note éblouissante de 18 sur 20 ! Le lendemain, comme pour vous faire les pieds et vous rafraîchir les idées, vous avez fait le tour de Paris au pas de gymnastique. Trente-huit kilomètres cinq cents de délassement. Ce n’est pas à la portée d’un normalien moyen. » Extrait du discours de réponse prononcé par Marcel Achard lors de la séance officielle de réception de Jacques Talagrand dit Thierry Maulnier le jeudi 20 janvier 1966. Texte disponible sur le site Internet de l’Académie à l’adresse suivante : http://www.academie-francaise.fr/Immortels/discours_reponses/achard2.html.

alors. Alors que Mounier identifiait qu'une « certaine mystique diffuse de l'élite et de la révolution aristocratique est le principal danger que court aujourd'hui la révolution spirituelle⁹³¹ », ils constituèrent les bases durables ce qu'il convient d'appeler d'une certaine élite française, moins turbulente après-guerre qu'avant. Pourtant, l'un des acteurs éminent du microcosme parisien⁹³² contemporain écrivait récemment que c'est « à la mort des élites que nous assistons, ou, plus prosaïquement, à la disparition de la classe dominante, telle que Marx l'avait mise en scène : la communauté se dissout, qui réunissait les détenteurs de tous les pouvoirs, politique, économique, intellectuel et les faisait agir de conserve⁹³³ » ? Mais n'est-ce pas tout autre chose qui se passe, dont il est d'ailleurs à sa façon un exemple tout particulier, encore « français » à sa manière mais déjà « globalisé » ? La classe dominante ne s'est pas dissoute mais elle s'est progressivement laissée englober dans la domination exclusive et absolue de l'économique et elle s'incarne dorénavant dans une « overclass » aussi restreinte que globalisée et déresponsabilisée des affaires publiques au sens classique de cette expression. Pour Jacques Mascotto, c'est d'ailleurs l'inutilité de l'exploitation résultant de « l'évacuation conjointe du procès de travail et de la praxis subjective au sein de la « production » [...] qui explique l'auto-suppression de la classe des bourgeois capitalistes et son remplacement par une overclass transnationale, « manageriale », cosmopolite [...] dans] une configuration culturelle-épistémique-esthétique à allure non idéologique⁹³⁴ ». On ne peut alors manquer de relever qu'une partie non négligeable de la « mouvance non-conformiste » avait anticipé cette évolution par sa reconversion après guerre dans celle du « fédéralisme européen » marqué aussi par l'aménagement et la planification technocratiques. Pourtant, il faut noter que face au totalitarisme avéré, et dans l'action – celle de la guerre, ces « intellectuels critiques » on pu choisir des voies très différentes. Ce fut, au moins finalement, la résistance pour certains mais la pertinence de certaines analyses, la force du style, la sensibilité même, n'ont pas empêché d'autres de choisir le pire, comme

⁹³¹ Emmanuel Mounier, *Révolution personaliste et communautaire*, op. cit., p.159.

⁹³² Son parcours est marqué par le mélange des genres et une profitable confusion des rôles. Sur le site de la chaîne télévisée Direct 8 où, « l'essayiste » anime chaque samedi une émission dans laquelle « la nouvelle génération du monde des idées, français et européen, décrypte les grands dossiers de l'actualité », on peut trouver les éléments de présentation suivants. « Alain Minc est né à Paris le 15 avril 1949. Major de la promotion Léon Blum à l'ENA, il devient inspecteur des finances et rejoint la Compagnie de Saint-Gobain en 1979 comme Directeur Financier. En 1986, Alain Minc devient Vice Président de CIR International (Compagnie Industriali Riunite International) et Directeur Général de Cerus (Compagnies Européennes Réunies) sociétés qui regroupent les actifs non italiens du groupe De Benedetti. En 1991, Alain Minc crée sa propre société de conseil AM Conseil. Il a été et est administrateur de nombreuses sociétés. Il [était] également Président du Conseil de Surveillance du journal *Le Monde*, quotidien leader du marché français. Alain Minc a écrit plus de 20 livres depuis 1978 parmi lesquels des best sellers ». <http://direct8.directmedia.fr/animateurs/0/alain-minc-21753.html>.

⁹³³ Alain Minc, *Le crépuscule des petits dieux*, Paris, Grasset, 2006.

⁹³⁴ Jacques Mascotto, « De la force de travail à Dionysos », *Conjectures*, n°25, printemps. Version numérique non paginée disponible sur trempep.uqam.ca/ConjoncturesWEB/Numero25/Mascotto.RTF.

par exemple Robert Brasillach⁹³⁵, et on peut dans ce cas parler d'« une génération perdue⁹³⁶ ». Elle est considérée ainsi car il représente une jeunesse qui se fourvoie mais ne l'est-elle pas aussi et surtout pour une autre raison qui intéresse le statut de l'artiste ? En effet, au moment où sa sentence de mort est prononcée le 19 janvier 1945, quelle est la raison profonde du recours en grâce porté par de nombreux artistes et intellectuels⁹³⁷ auprès du général de Gaulle, chef du gouvernement provisoire ? Pour certains, tels Mauriac ou Camus, c'est, ou c'est aussi, la position d'un catholique et d'un athée qui ne peuvent accepter la peine de mort. Pour les autres, il me semble que c'est la défense de l'écrivain⁹³⁸, en tant que face publique de l'homme au sens où son talent ne lui appartient pas totalement. Il représente une richesse collective, une matière première intellectuelle, potentiellement transformable⁹³⁹ dont la société s'apprêtait à se priver. Tout cela laisse poindre l'idée qu'il ne saurait y avoir de mise en accusation de l'art au nom des valeurs humanistes mais amène aussi la lancinante question de la faillite d'une figure humaniste par excellence : celle d'un artiste sombrant dans l'inhumanité. Une autre condamnation s'en suivra qui me semble avoir épargné bien moins de

⁹³⁵ Il fut à la fois un observateur averti et curieux de l'art cinématographique, brillant connaisseur de la poésie grecque et mit aussi sa plume au service de publications infâmes.

⁹³⁶ Selon le titre de l'ouvrage collectif *Brasillach et la génération perdue*, (Pierre Spiriou, (dir.), Monaco, Éditions du Rocher, 1987)

⁹³⁷ Jean Anouilh, Marcel Aymé, Jean-Louis Barrault, Albert Camus, Paul Claudel, Jean Cocteau, Colette, Daniel-Rops, Roland Dorgelès, Arthur Honegger, Thierry Maulnier, François Mauriac, Jean Paulhan, Paul Valéry, Maurice de Vlaminck, etc.

⁹³⁸ Encore que la qualification pleinement littéraire et conséquemment artistique de ces écrits puisse poser question. Peut-être que le désir prosélyte de Brasillach, analysant ce qu'il appelle la véritable « aventure intellectuelle de l'avant-guerre » comme porteuse d'un « esprit préparatoire à ce qu'on pourrait appeler le « fascisme » français » (Robert Brasillach, *Notre avant-guerre. Mémoires*, [1941], Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 301-302), contribue au déclassement complet d'une partie de la production littéraire d'une époque. Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, l'engagement et l'influence de la politique ont pris de plus en plus place dans le questionnement artistique mais aussi dans le questionnement de l'art. Dans *Littérature et engagement*, Denis Benoît cherche à préciser des liens qui lui paraissent de moins en moins évidents. Pour ce qui concerne la « droite littéraire », il précise que « la problématique spécifiquement littéraire de l'engagement se pose avec beaucoup moins d'urgence qu'à gauche, essentiellement parce qu'il n'y a pas d'instance politique qui, à l'instar du parti communiste, menace l'autonomie du littéraire et oblige ainsi les écrivains à s'interroger sur le sens profond et les moyens de leur engagement » (Denis Benoît, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil coll. Points, 2000, p.255). L'évocation est brève puisque l'auteur y consacre quatre pages. On peut penser que ce sont des comptabilités de boutiquier mais cela me paraît nécessaire pour montrer combien le point de vue est souvent univoque. Celui de l'auteur me paraît induire en effet que la question artistique, implicitement exprimée, ne peut être que politiquement progressiste et qu'il présuppose un parallélisme entre la novation de la forme et celle des idées. Ainsi que le remarque Jean-Louis Jeannelle, « il y a là l'équivalent, dans le domaine des études littéraires, de ce que Thibaudet identifiait, dans le domaine de la production littéraire, comme un « avant-gardisme chronique » » (Jean-Louis Jeannelle, *Pourquoi faut-il être absolument moderne ?*, *Acta Fabula*, vol.6, n°1, printemps 2005. Disponible en ligne, URL : <http://www.fabula.org/revue/document719.php>). C'est donc à ce niveau que la proposition de W. Marx de réfléchir autour de la notion d'« arrière-garde » me semble fertile car la valorisation des esthétiques de rupture ne laisse souvent submerger, parmi les écrivains engagés à droite, que les plus pamphlétaires et exclut les propositions plus classiques (Le concept d'« arrière-garde » fut avancé par William Marx au cours d'un colloque organisé à l'Université Lyon III-Jean Moulin en mai 2003. William Marx, (dir.), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004).

⁹³⁹ Comme l'est encore peut-être le pétrole par exemple.

personnes que l'« épuration » et c'est celle qui amène une disqualification radicale de l'humanisme : celui des artistes mais aussi celui des scientifiques et c'est en son nom que se forgèrent d'autres propositions telles que celles de la cybernétique et ses modalités opérationnelles systémiques.

À de multiples égards, on sent dans la réflexion de Mounier les prémices de ces évolutions. Pour lui le « mal du siècle » s'exprime dans « l'individualisme, les tyrannies collectives. Ils sont aujourd'hui à leur maximum de virulence, et leurs effets s'ajoutent, car ils ne sont que deux phases d'un même mal⁹⁴⁰ ». Et s'il faut que la « personne » se retrouve pleinement, qu'elle dépasse définitivement les limites que l'idéalisme de l'individu lui avait imposées, il faut en passer par une révolution. Elle repose sur une conception du politique qui en refuse le primat, tout comme celui des institutions car « elles peuvent beaucoup pour l'oppression, et c'est pourquoi nous sommes révolutionnaires contre celles qui oppriment ». Plus encore, les politiques profitent de la lâcheté d'un citoyen — statut auquel l'homme est réduit — qui refuse sa responsabilité. C'est en fait un plaidoyer pour un État minimal issu d'une révolution institutionnelle qui « désembourbera la machine publique » et ne lui accordera, à côté de l'effort et de l'investissement de chacun à sa place, que le rôle d'un « coup de main [...] occasionnel et dépendant⁹⁴¹ ». Sa réflexion anticipe aussi les modalités de mise en œuvre de telles orientations. Si chacun doit avoir sa place, veiller à celle de tous suppose des compétences qui « comportent la prise de position sur les grandes directions idéologiques du régime, la défense contre la lourdeur des pouvoirs et la collaboration aux organismes communautaires ». Mais « un petit nombre d'hommes a vocation de gouvernement, de l'échelle communale à l'échelle nationale, comme d'autres ont vocation de mécanicien et d'instituteur. [...] La chose politique fait un peu trop parler d'elle [...] c'est précisément pour que l'État ne fasse plus ce tintamarre, pour que la puissance se laisse oublier et qu'on puisse enfin, hormis les spécialistes, se livrer à d'autres soins, pour la meilleure part de son temps, que les fonctions de police⁹⁴² ». Ce qui se dessine est le passage subtil d'un concept d'élite responsable, et d'abord politiquement responsable, à celui d'une expertise spécialisée qui prend en charge la gestion de la chose publique en tant que puissance publique. On pressent alors, toute la familiarité qui existera entre ces positions et celle d'un après-guerre occidental qui recherche une troisième voie et privilégie une approche purement opérationnalisée de la chose publique faisant légitimement craindre le plus pervers des totalitarismes. En effet, comme le précise Michel Freitag, « Le monopole du pouvoir (tant sous sa forme traditionnelle que moderne) ne représente en aucune façon un critère déterminant du totalitarisme, puisque celui-ci, tout en se présentant comme une « hyperpolitisation » de toute la vie sociale, comporte finalement l'abolition

⁹⁴⁰ Ibid., p.51.

⁹⁴¹ Ibid., p.204, ainsi que pour les deux citations précédentes.

⁹⁴² Ibid., p.205, ainsi que pour les deux citations précédentes.

même du politique et la dissolution de sa nécessaire légitimation idéologique, au profit du déploiement et de la consolidation organisationnelle de la *puissance pure*, une forme immédiate de domination qui ne peut plus être assimilée à une forme quelconque de pouvoir⁹⁴³ ». En attendant c'est la Révolution nationale de Vichy qui va reprendre ces intentions et ce que j'appellerais la vision culturelle de Mounier.

5.2.3 Plusieurs chemins vers l'opérationnalisation

On peut y voir une orientation affirmée vers la jeunesse, exprimant des parentés avec l'éducation populaire. Elle répond au schéma idéologique du régime mais aussi aux circonstances de la démobilisation⁹⁴⁴. Il s'établit donc différentes expériences confrontées progressivement aux enjeux de leur institutionnalisation et aussi, immédiatement, de leur opérationnalisation. Cela signifie un encadrement sur lequel l'État — plus encore l'État Français — veut veiller directement et c'est dans cet esprit qu'est conçue l'école des cadres d'Uriage⁹⁴⁵. Elle voit le jour en août 1940, fonctionnera sous la forme de stages plus ou moins longs et fera appel, à côté d'un noyau dur permanent de quelques personnes, à des intervenants spécialisés, porteurs d'une réflexion théorique et morale qu'ils souhaitent partager. Il ne peut donc s'agir d'une formation fondamentale dans les disciplines qui sont abordées mais plutôt d'une sensibilisation approfondie à une conception de l'action dans la société. La plupart des témoins parlent d'un « esprit d'Uriage » qui concerne bien sûr le niveau idéologique mais aussi les questions d'organisation matérielles et humaines⁹⁴⁶. Dès novembre 1940, elle s'installe en Isère, à

⁹⁴³ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.254-255.

⁹⁴⁴ Outre les Chantiers de la jeunesse, de triste mémoire parce que souvent piège pour le STO, d'autres initiatives seront lancées comme le quadrillage du territoire avec des « maisons de jeunesse » (on en dénombrait 41 en 1941 et 189 en septembre 1943), initié par Louis Garonne. Ce professeur de philosophie devient secrétaire d'État à l'Instruction publique, aux Beaux-arts et à la Jeunesse qu'il occupe jusqu'à l'arrivée de Darlan au pouvoir. En août 1941, il remet sa démission et retourne à son poste de doyen de la Faculté de Grenoble. Disciple de Bergson et maître de Mounier, c'est un des penseurs de la rénovation de la philosophie spiritualiste en France. Il exprimera plusieurs fois sa réprobation vis-à-vis des lois antisémites et agira en ce sens mais se présentera toujours comme un anticommuniste intransigeant. Cette évocation me permet de montrer combien ces acteurs sont étroitement liés. Marqués par les mêmes influences, ils s'opposeront d'abord à une conception de la « jeunesse unique, prise en main par l'État, disciplinée par l'État et uniquement par lui » qui est celle de ceux qui rêvent d'un alignement idéologique sur le III^e Reich. Voir notamment Pierre Giolitto, *Histoire de la Jeunesse sous Vichy*, Paris, Librairie académique Perrin, 1991 et aussi Christian Rossignol, « Quelques éléments pour l'histoire du « Conseil technique de l'enfance déficiente et en danger moral de 1943 », *Le temps de l'histoire*, n°1, 1998, p. 21-39.

⁹⁴⁵ La responsabilité en est confiée au capitaine Pierre-Dominique Dunoyer de Segonzac (1906-1968) qui a participé, dans les années trente aux « cercles sociaux » inspirés par la doctrine de Lyautey (1854-1934) exprimée dans un article intitulé le « Rôle social de l'officier » paru dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mars 1891, p.457 sq. Tout comme bien d'autres officiers, ainsi que le fait remarquer Paxton, Lyautey et plus encore ses suiveurs seront doublement marqués par le catholicisme social et le maurassisme.

⁹⁴⁶ C'est une communauté qui se constitue dans un espace privilégié, un peu comme une moderne abbaye de Thélème (François Rabelais, *Gargantua*, I.LVII, 1534). Chacun participe aux tâches de la vie commune et les activités de plein air sont très présentes dans l'emploi du temps. Les stagiaires sont par ailleurs d'origines sociales très variées, ils ne sont donc pas tous issus des élites traditionnelles, encore qu'il n'y ait pas d'opposition de

douze kilomètres de Grenoble, dans un lieu emblématique pour une communauté qui mythifie l'esprit de la chevalerie⁹⁴⁷ : le château⁹⁴⁸ dit de Bayard à Saint-Martin d'Uriage. La Révolution nationale prend alors ses distances par rapport à celle que Mounier appelait de ses vœux et, au printemps 1942, alors que Laval est rappelé au gouvernement, on somme Dunoyer de Segonzac de se séparer de ce maître à penser. C'est enfin un décret du 27 décembre 1942 qui décide de la fermeture de l'école et, la proximité géographique aidant — de même que certaines confraternités militaires qui avaient choisi d'autres voies — l'équipe d'Uriage passe à la résistance et aux maquis. On peut penser comme Jean-François Revel que « les gens d'Uriage étaient des antinazis, mais [qu']ils ont quand même avalé Montoire, les lois raciales, la grande rafle du Vél'd'hiv', avant de cesser de croire au « double jeu » du Maréchal⁹⁴⁹ ». Il vient alors immédiatement à l'esprit qu'il est étonnant qu'une expérience si courte⁹⁵⁰ ait laissé des traces aussi fortes mais tellement diffuses et/ou contradictoires dans la mémoire française. À Uriage, on discute, on diffuse la pensée de Mounier et on considère d'abord la nécessité d'agir face à ce qui est vécu comme une crise de civilisation, « aboutissement de cinq siècles de rationalisme et d'un siècle de progrès matériel⁹⁵¹ » On y recherche déjà ce que l'on peut appeler une « quatrième voie⁹⁵² » à côté du libéralisme, du communisme et du monarchisme qui ne leur paraissent pas les réponses adéquates aux enjeux. Cette perspective idéologique s'exprime aussi directement dans la mission particulière de formation de cadres et sa mise en œuvre pratique. C'est celle d'une subtile et progressive dépolitisation des débats de société au profit d'une pensée organisationnelle et spécialisée où la parole *a priori* objective de l'expert s'impose au final. Elle est d'ailleurs revendiquée par différents courants qui pourraient sembler éloignés. Présente chez Mounier, elle l'est également dans la réflexion de certains groupes socialistes des mêmes années. C'est par exemple le cas de *Révolution*

principe, mais s'ils arrivent dans ces stages c'est qu'ils font partie de ce que l'on appellerait maintenant les « leaders » de leur génération et de leur milieu.

⁹⁴⁷ L'un de ses acteurs les plus engagés : Hubert Beuve-Méry — futur directeur gérant du journal *le Monde*, ce quotidien nouveau que voulut le général de Gaulle à la libération et sur le modèle de la presse anglo-saxonne — en exprimait la « vision » : « Entre l'Église et le parti, il y a place pour un Ordre dont la véritable raison d'être ne serait ni la religion ni la politique, mais l'homme, pris dans son intégrité, en agissant plus particulièrement sur les cadres du monde temporel⁹⁴⁷ ». Hubert Beuve-Méry, « Pour un homme nouveau dans un monde nouveau », [1944], cité par Pierre Bitoun, *Les Hommes d'Uriage*, Paris, La Découverte, 1988, p.142.

⁹⁴⁸ C'est un bâtiment qui date du X^e siècle et qui était la propriété de la famille de la mère de Bayard (1476-1524) qui est une des figures les plus éclatantes de la chevalerie française à la fin du moyen-âge. On sait que c'est lui qui, selon son désir, adouba le roi François I^{er}.

⁹⁴⁹ Jean-François Revel, « L'ambiguïté française. La polémique sur *L'Idéologie française* », *L'Express*, 7 février 1981.

⁹⁵⁰ Le château d'Uriage accueille ensuite une école de la milice et puis, après la libération, une école de cadres-officiers FFI sous la direction de Xavier de Virieu. Voir à ce sujet : Colon, David, « L'école militaire d'Uriage. Une expérience d'humanisme militaire à la Libération », Mémoire présenté à l'I.E.P. de Paris, 1994, disponible sur : <http://perso.wanadoo.fr/david.colon/uriage.pdf>.

⁹⁵¹ Comte, Bernard, *Une utopie combattante*, Paris, Fayard, 1991, p.233. L'auteur y rend compte d'une thèse débattue par Hubert Beuve-Méry lors d'un stage en juin 1941 où il s'appuyait notamment sur la pensée de Péguy et de Valéry.

⁹⁵² Carime Ayati, « L'économie politique d'Uriage », *Revue D.E.E.S.*, n°111, mars 1998, p.69-74.

*constructive*⁹⁵³ qui s'était notamment donné pour mission de contribuer à la « rénovation du socialisme » et à la diffusion des propositions « planistes » du belge Henri de Man⁹⁵⁴ en se situant, comme le belge, dans la lignée de la pensée saint-simonienne. Dans un livre manifeste de 1932, à la question : « sommes-nous contre l'État ? », ils répondaient : « Nous sommes pour sa rénovation ; nous voulons substituer au Gouvernement des hommes qu'il est encore aujourd'hui, l'administration des choses qu'il tend à devenir mais que nous ferons lucide et compétente⁹⁵⁵ ». On sait que Léon Blum⁹⁵⁶ s'opposa d'abord à la proposition planiste mais elle trouva une écoute chez les « néo-socialistes » de Marcel Déat dont le parcours montrera d'autres proximités avec Henri de Man. Soutenue par des scientifiques et des techniciens, l'idée va pourtant faire son chemin et trouver son épanouissement dans l'après-guerre avec le Commissariat au plan de Jean Monnet (1888-1979). Ayant fait ses classes bancaires aux États-Unis, il avait été choisi pour relayer en France, dans une organisation purement technocratique, la gestion des fonds du Plan Marshall. Et c'est pour ce plan et la cohérence existant entre ses enjeux et ceux de l'établissement d'une « Troisième force internationale » que Léon Blum s'exprime en 1948. « Quand nous voyons le plan Marshall obliger les nations participantes à se grouper, à s'entendre, à confronter leurs économies respectives, nous disons : "Tant mieux", et nous applaudissons. Quand nous les verrons demain, par la force des choses, établir des plans communs de production et d'échange, créer des organismes communs de contrôle, d'exécution, peut-être de gestion, nous dirons : « Tant mieux, cela est nôtre », et nous appliquerons toute la puissance d'impulsion et de persuasion du socialisme, dans les États où tantôt il dirige le pouvoir, tantôt il y participe, pour imprimer l'accent le plus énergique à cette tentative — nouvelle dans le monde — d'organisation, de fédération, d'unification⁹⁵⁷ ». Ce fédéralisme européen, également porté par Jean Monnet, était aussi,

⁹⁵³ Le groupe au sein duquel agissaient et écrivaient Pierre Boivin, Georges Lefranc, Maurice Deixonne ou Claude Lévi-Strauss s'intéressait également à la question du prolétariat et de l'art en interrogeant de manière critique et pertinente son appropriation populaire. Voir à ce sujet une étude inédite, rédigée en 1931 par Maurice Deixonne et révisée par Claude Lévi-Strauss qui aurait dû paraître dans un ouvrage collectif dont le titre aurait été *Socialisme 1931*. Le texte *L'art et le socialisme* a été repris dans *Recherche socialiste*, n°5, décembre 1998.

⁹⁵⁴ Henri de Man (1885-1953). C'est après la Grande Guerre que l'allemand Walter Rathenau (1867-1922) lança le terme et l'idée de « plan » rendus populaires par le plan quinquennal soviétique. En 1933, le Parti Ouvrier Belge adopta le Plan du travail inspiré par Henri de Man. Il créait un secteur public en « socialisant » la banque, le crédit, les monopoles industriels, les transports etc. Il fondait aussi un double exécutif : l'un politique déterminant les objectifs, l'autre économique chargé de la gestion du secteur public et de l'orientation du secteur privé. Ces idées eurent aussi un grand écho auprès de Mussolini. De Man, leader socialiste, se prononça au moment de l'entrée des troupes allemandes en Belgique en faveur d'une stratégie de collaboration avec l'ennemi. Inspiré de la notice biographique de Michel Brélaz et Ivo Rens parue dans *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t.38, f.2, Bruxelles, Emile Bruylant, 1974, p.535-554.

⁹⁵⁵ Pierre Boivin et al., *Révolution constructive*, Paris, Librairie Valois, 1932, p.185.

⁹⁵⁶ Voir notamment David Frapet, *Le socialisme selon Léon Blum*, Brioude, Éditions CRÉER, 2003.

⁹⁵⁷ Léon Blum, « Construire l'Europe pour aller vers le socialisme », extrait du discours prononcé à l'occasion de la réunion de l'Internationale socialiste à Stresa, le 9 avril 1948. In *L'œuvre complète de Léon Blum*, vol.9, 1944-1950, Paris, Albin-Michel, 1958, p.169 sq.

avec les attributs technocratiques qui lui sont associés, au cœur des idées de *La Fédération*⁹⁵⁸, « Centre d'études institutionnelles pour la réforme de la société française », qui voit le jour le 15 octobre 1944⁹⁵⁹. Son influence s'exprime notamment autour de questions touchant à l'aménagement du territoire portées alors par le mouvement fédéraliste et les « élites étatiques planificatrices ». Comme l'analyse très clairement Romain Pasquier, « les préoccupations de ces groupes qui appartiennent à des univers différenciés vont se croiser dans la mesure où ils plaident conjointement pour la constitution d'un nouvel ordre social et une organisation rénovée de l'État. Ce groupe d'influence en diffusant à l'échelon local, régional et national [...] apparaît comme une organisation politique clé pour comprendre la mise sur l'agenda politique de certaines questions institutionnelles dans l'immédiat après-guerre comme la construction européenne ou la question régionale. En étudiant la genèse du mouvement fédéraliste français on prend la mesure d'une entreprise politique originale, véritable réseau de réseaux dont les objectifs principaux sont complémentaires : diffuser auprès des élites politiques et économiques de l'après-guerre de nouveaux principes d'organisation de la société et initier ou soutenir de nouvelles formes de mobilisation à l'échelon local et régional⁹⁶⁰ ». Ce qui me semble devoir être relevé ici, c'est ce processus d'influence⁹⁶¹ qui permet de faire gagner des soutiens et d'amener des décisions favorables qui finiront par être ressenties comme des évidences. Ce sera en particulier le cas pour la thématique de l'aménagement du territoire et Robert Paxton note que « c'est dans l'administration publique, dans la modernisation et la planification économique que les mesures — et le personnel — de Vichy se perpétuent avec le plus d'évidence⁹⁶² ». Dans ce but, on met en œuvre ce qu'on peut appeler une campagne de promotion avec notamment un soutien particulier apporté à la publication de certains ouvrages. Ce sera le cas de celui du géographe Jean-François Gravier⁹⁶³, *Paris et le désert français*, paru en 1947 et qui inaugure la collection des Éditions du

⁹⁵⁸ Qui attirera des anciens « non-conformistes » tels que Alexandre Marc, Robert Aron, Denis de Rougemont, Jean de Fabrègues, Thierry Maulnier etc. Romain Pasquier, « L'invention de la régionalisation "à la française" », compte rendu de son intervention dans le cadre des *Journées d'études AFSP/Groupe Local et politique, IEP de Rennes/CRAP*, du 8 février 2002, note 3, p.3.

⁹⁵⁹ Il est constitué à l'initiative d'un « groupe de militants » qui s'étaient rencontrés dans les années trente lors de leur passage à l'École normale d'Auteuil et qui avaient participé aux cercles Fustel de Coulanges, inspirés par le catholicisme social de René de la Tour du Pin et les idées de l'Action française. Ils participeront ensuite aux aventures corporatistes de Vichy avant de rejoindre eux aussi la résistance.

⁹⁶⁰ Romain Pasquier, « L'invention de la régionalisation "à la française" », loc. cit., p.2.

⁹⁶¹ « Dans ce but, le mouvement multiplie les commissions d'études, les conférences, les dîners débats, les sessions de formation sur tous les problèmes de la vie économique, politique et sociale : la famille, la formation de la jeunesse, les rapports sociaux dans l'entreprise, la sécurité sociale, la construction européenne, les problèmes de la décolonisation, la réforme constitutionnelle, la décentralisation, la régionalisation, la coopération communale, etc. *La Fédération* fournit un cadre de discussions et d'échanges à des acteurs politiques et sociaux venus d'horizons divers. » *Ibid.* p.4.

⁹⁶² Robert O. Paxton, *La France de Vichy 1940-1944*, trad. Claude Bertrand, Paris, Seuil, 1973, p.325.

⁹⁶³ Jean-François Gravier (1915-2005), avait enseigné à Uriage et fait partie de l'équipe de la revue *Idees*. Il avait écrit, durant l'occupation, *Régions et Nation* à la demande de François Perroux, un autre « père » des plans français et du concept de « pôle de développement », fondateur de la collection « Bibliothèque du Peuple » aux

Portulan⁹⁶⁴. Point n'est besoin de rentrer ici dans le détail de son analyse⁹⁶⁵ mais il est particulièrement intéressant de noter que la formule même de ce titre sera adaptée par le futur et premier ministre de la culture. Pour légitimer la politique de décentralisation culturelle et la construction de grands équipements en province, André Malraux ne cessera de stigmatiser les disparités entre « Paris et le désert culturel français ».

La présentation de ces parcours, les interactions qu'ils supposent et leurs déclinaisons — bien au-delà de la période vichyste mais aussi bien au-delà de leurs domaines particuliers — met en évidence la consolidation d'un mouvement managérial. Il culmine dorénavant dans le concept de « gouvernance⁹⁶⁶ ». Et cela se passe « au moment où la question de la dissolution des sociétés dans les systèmes se pose dans le cadre de la globalisation qui tend précisément à l'annulation de l'autonomie structurelle-fonctionnelle des États-nations et de leur dimension culturelle-identitaire, ainsi que de leur

P.U.F en 1941, qui venait de l'engager en novembre 1942 à la Fondation française pour l'étude des problèmes humains (F.F.P.E.P.H). Voir à ce sujet : Couzon, Isabelle, « La place de la ville dans le discours des aménageurs du début des années 1920 à la fin des années 1960. », *Cybergeo, Aménagement, Urbanisme*, article 37, mis en ligne le 20 novembre 1997 : <http://www.cybergeo.eu/index1979.html>.

⁹⁶⁴ Cette maison d'édition, pilotée par Jean Renon, était en fait l'initiative de quelques jeunes personnes qui s'étaient connues dans la résistance - mais aussi (et peut-être surtout) auparavant dans différentes initiatives non-conformistes marquées à droite et un temps favorables à la révolution nationale - et qui seront des figures de scène littéraire et médiatique parisienne telles que René Barjavel, François Chalais, Jacques Laurent, Henri-François Rey etc. Voir aussi à ce sujet Antonin Guyader, *La revue Idées, 1941-1944 : des non-conformistes en révolution nationale*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.110 sq.

⁹⁶⁵ Bien qu'elle serve encore souvent de référence — positive — dans les débats autour de l'aménagement du territoire, certaines études critiquent sa vision anti-urbaine — plus que pro-rurale d'ailleurs — et notamment sa « haine de Paris ». (Voir notamment à ce sujet Bernard Marchand, Joëlle Salomon Cavin, « Anti-urban ideologies and planning in France and Switzerland : Jean-François Gravier and Armin Meili » in *Planning Perspectives*, janv. 2007, p.29-53). Il peut alors paraître étonnant que le livre de Gravier soit associé, par exemple aussi, aux travaux Paul Delouvrier, collaborateur de Jean Monnet au Plan et « père des villes nouvelles » dans le cadre de ses responsabilités au District de la région Paris, ou de Paul-Henry Chombart de Lauwe. Mais les uns et les autres avaient fait partie de l'aventure d'Uriage et y avaient assis leurs approches et leurs méthodologies. (Voir notamment Michel Héluwaert, *Pour l'éducation populaire*, Paris, L'Harmattan, 2004)

⁹⁶⁶ Ce concept qui a cours notamment dans les institutions internationales encadrant la mondialisation tend symptomatiquement à rabattre la dimension législative de l'État sur le niveau gouvernemental et administratif (avec son caractère réglementaire), mais il tend encore à ré-analyser ceux-ci, et leurs « performances », en termes opérationnels. Dès lors, l'État se trouve idéologiquement intégré au système (avant de se dissoudre en lui). « Mais ce n'est encore qu'une idéalité systémique, si l'on peut se permettre cet oxymore » Voir à ce sujet un texte inédit de Michel Freitag pour le Séminaire de Malaucène intitulé « La portée sociologique actuelle de la question ontologique de la normativité. La problématique écologique dans la perspective d'une sociologie critique de la postmodernité ». L'ENA en est un exemple parmi d'autres. L'École nationale d'administration, créée par l'ordonnance du 9 mai 1945 du Gouvernement provisoire de la République française, alors présidé par le Général de Gaulle, voulait répondre au besoin de l'administration française en terme d'encadrement supérieur. Très influencée par la pensée keynésienne d'une intervention de l'État, elle se veut au service de la reconstruction et de la reconversion du pays (voir notamment : Jean-Michel Gaillard, *L'ENA, miroir de l'État, de 1945 à nos jours*, Paris, Éditions Complexe, 1995). Mais l'esprit de cette intervention technocratique s'exprime maintenant dans la présentation de l'École sur son site Internet qui précise qu'elle « est devenue l'École européenne de gouvernance. [...] Elle forme ses élèves dans une double dimension : celle de l'expertise dans tous les champs essentiels de l'action publique, selon une logique généraliste et interministérielle [...] et celle du management public ». URL : <http://www.ena.fr/index.php?page=institution>.

capacité politique d'intégration et d'orientation normative⁹⁶⁷ ». Cette orientation de plus en plus forte se présente, dynamique systémique oblige, comme un processus cumulatif que l'on pourrait qualifier de boucle de rétroaction. Car elle-même a fait progressivement glisser les affaires publiques, via des objectifs de meilleure gestion, en dehors du champ proprement politique et contribué à sa dissolution systémique. On peut alors penser que les réseaux, les cercles de réflexion, et autres espaces intermédiaires agissent comme des « sas de décontamination » idéologique ou des filtres de banalisation pour rendre inévitables, voire fatales, certaines évolutions. L'administration de la culture, issue en partie des réflexions organisationnelles liées à l'éducation populaire, via les politiques de jeunesse et la démocratisation des pratiques artistiques, n'est donc pas exclue de ce mouvement. On pourrait même penser, bien au contraire, qu'elle en est au centre ou au moins un de ses terrains d'expérimentation méconnus. Dans ces croisements d'idées, de personnes et d'institution, on peut également saisir la raison pour laquelle des penseurs comme Mounier, Aron ou de Rougemont s'investiront dans les travaux portés par le *Congress for cultural freedom* en vue de concevoir une « troisième voie » puisqu'il n'est alors plus question de monarchisme. Et on peut même penser que l'idée européenne et le schéma technocratique qui en émerge ont des sources américaines où le rôle de la culture peut être comparé à celui du « cheval de Troie » de nos actuelles contaminations virales informatiques. Cependant, ma présentation de cette évolution me semble ne pas rendre pleinement compte de son sens car elle exacerbe, comme par un effet de loupe, des modalités organisationnelles et opérationnelles qui sont opérantes mais que l'on pourrait considérer aussi comme des résultantes.

Pour se former une idée plus complète de la mutation⁹⁶⁸ qu'elle suppose, il faut remonter à ses racines⁹⁶⁹. Michel Freitag, les situe notamment en relation avec la rupture de la « quasi-fusion de la dimension sociétale-fonctionnelle et de la dimension civilisationnelle-idéale qui caractérisait la société primitive⁹⁷⁰ », résultant de la formation d'une instance séparée du pouvoir dans les sociétés traditionnelles. Dans cette reconfiguration, la fiction, mais aussi « tous les discours et toutes les formes

⁹⁶⁷ Michel Freitag, *L'abîme de la liberté*, op.cit., p.299-300

⁹⁶⁸ On pourrait alors entendre ce terme comme un mouvement, comme c'est souvent le cas maintenant mais c'est aussi et surtout comme un changement d'état qu'il faut le considérer comme c'est par exemple le cas dans une mutation génétique.

⁹⁶⁹ Je vais ici concentrer plus précisément mon analyse sur le premier moment car il me paraît être celui qui éclaire le plus cette question. Michel Freitag, dans le second volume de *Dialectique et Société*, distingue en fait trois moments ou trois modes de reproduction de la société. Les deux premiers, culturel-symbolique, puis politico-institutionnel, sont encore liés, tout comme le sont d'une certaine manière les sociétés traditionnelles et modernes, notamment via l'humanisme des Lumières prenant sa source dans ce premier moment qui consacre ce que Michel Freitag appelle le « fondement tout à fait général de l'humanité ». À ces deux premiers, il oppose un mode de reproduction « décisionnel-opérationnel », idéal-type caractéristique de la postmodernité considérée comme une mutation de niveau global, ou sociétal.

⁹⁷⁰ Michel Freitag, *L'impasse de la globalisation, Une histoire sociologique et philosophique du capitalisme*, Montréal, Écosociété, 2008, p.316.

de représentation, et même toutes les instrumentations s'intègrent [à la dimension civilisationnelle] en tant qu'ils n'assument plus directement, en leur valeur cognitive, normative et expressive, une fonction de contrôle social et de reproduction sociétale sanctionnée de manière formelle, et qu'ils se présentent donc dans une dimension d'idéalité qui s'est distancée de l'immédiate fonctionnalité⁹⁷¹ ». Il se crée alors un effet de « halo » qui est la conséquence de la « distance » et du « flottement » résultant de cette séparation. Pour les œuvres de civilisation, puis plus tard les œuvres d'art, il agit « comme un rappel de l'originelle "puissance sacrée" propre à la forme symbolique qui continue à se manifester dans l'art lorsqu'il est appréhendé par contraste à la valeur d'utilité purement fonctionnelle des objets⁹⁷² ». Il en résulte un lien entre le concept de civilisation et celui de haute culture : « une haute culture qui possède par rapport aux sociétés particulières un caractère objectif de transversalité⁹⁷³ ». On est alors dans une acception universaliste du concept de civilisation – et conséquemment de haute culture, même si elle s'incarne, modernité oblige, dans le modèle occidental. Il est « réceptacle, pointe et avenir » d'un procès unique de développement qui reprenait, en la laïcisant et en la rationalisant, la conception chrétienne d'une direction providentielle pour l'histoire de l'humanité. Sur ces bases, « dans la dynamique sociétale caractérisant la *société moderne* », il y a « une séparation de la dimension expressive qui s'autonomise et se développe cumulativement dans l'humanisme moderne, et de la dimension fonctionnelle désormais assumée par un ensemble d'institutions différenciées à caractère universaliste : le politique, le droit, l'économique, le scientifique et, alors déjà comme un résidu, le culturel⁹⁷⁴ ». Les principes de régulation et de légitimation propres à chacun de ces domaines peuvent être compris comme participant d'un mouvement progressif indéfini et finalement subsumés sous le concept unifiant de la Raison. Chez Kant, par exemple, elle possède un caractère transcendantal mais elle sera bientôt restreinte à la raison calculatrice – celle de l'intérêt – puis acculée aux limites d'une efficacité purement opérationnelle. C'est donc un procès de « rationalisation », réduction empiriste et utilitariste, qui en découle et s'empare de tous les domaines de la vie collective. Le monde synthétique de l'art, de la culture et des humanités fait alors figure de relative exception puisque si la rationalisation s'y manifeste⁹⁷⁵ c'est pour d'abord laisser place à l'autonomie expressive et donc à l'irréductibilité des formes synthétiques et à l'accentuation de l'« aura », selon la formule de Benjamin. L'opposition des dimensions fonctionnelle et symbolique, c'est-à-dire sociétale et civilisationnelle, dans la conscience des formes de l'identité collective s'est accompagnée d'une différenciation des pratiques qui oppose par exemple art et travail, science descriptive objective et culture expressive.

⁹⁷¹ Ibid., p.316-317.

⁹⁷² Ibid., p.317.

⁹⁷³ Idem.

⁹⁷⁴ Ibid., p.317-318.

⁹⁷⁵ Par l'unification de l'espace de la représentation ou encore la psychologisation d'un sujet romanesque devenant « problématique ».

« Cette dissociation [...] a été effective bien avant qu'on ne s'aperçoive qu'elle posait problème sur un plan anthropologique et épistémique fondamental, parce que dans son effectivité même, chaque "côté" a longtemps fait mine d'ignorer l'autre dans son propre procès d'affirmation et d'approfondissement⁹⁷⁶ ». Elle a même contribué à la consécration du concept moderne de l'art et les dimensions qui lui sont attachées. Mais, progressivement, l'exacerbation, la concentration solipsiste de l'art sur et pour lui-même fait que, ne se parlant plus qu'à elle-même, l'œuvre ne porte plus de discours commun ou au commun. Le contraste que l'art voulait afficher vis-à-vis de la vie ordinaire s'est trouvé exacerbé dans une quête de lui-même pour extraire, toujours plus profondément et de rupture en rupture, sa propre quintessence. Comme le relève Baudrillard, rejoignant la pensée hégélienne d'une réification ironique de l'art : à « la fonction critique du sujet a succédé la fonction ironique de l'objet, ironie objective et non plus subjective. À partir du moment où elles sont des produits fabriqués, des artefacts, des signes, des marchandises, les choses exercent une fonction artificielle et ironique par leur existence même⁹⁷⁷ ». Peut-on alors voir certaines approches théoriques comme autant de tentatives de sauvegarde, voire de sauvetage, et classer parmi elles les propositions de Benjamin autour d'un art « non auratique », ou l'appel — inverse — à une « esthétique négative » d'Adorno, ou le plaidoyer de Jauss pour un renouveau de la jouissance dans l'expérience esthétique⁹⁷⁸, ou encore celui de Eco pour la participation du spectateur confronté à une « œuvre ouverte » ? Leurs exigences, souvent contradictoires, se sont accumulées sans parvenir à sauver ou reconquérir la dimension pleinement subjective de l'art. Elles ont même contribué à produire un « espace opératoire » tout particulier car il « est résulté génétiquement de la fermeture sur lui-même de l'espace de l'art. L'unité de cet espace de pure monstration que l'art produisait lui-même, cet espace incommensurable que l'art créait autour de soi, [...] dans lequel l'art réalisait, comme instance polarisante de la "haute culture", sa différenciation vis-à-vis de la vie ordinaire du travail et du simple loisir commun⁹⁷⁹ ». On peut alors se demander si on n'est pas passé progressivement de la monstration à la prostitution et de l'ironie au cynisme. C'est « au moment postmoderne » que l'on s'est rendu compte, mais déjà rétrospectivement, « que la production des formes esthétiques n'était plus, dans la société, qu'une forme de production parmi toutes les autres, qu'une mise en forme productive parmi toutes les autres, qui ne pouvait plus être jugée que par les critères endogènes et opérationnels de la "compétence" et de "l'excellence" mesurés par le "succès" ainsi que par les effets publicitaires, médiatiques, économiques etc., qu'elle induisait ou produisait dans les autres champs également autoréférentiels de la production⁹⁸⁰ ». De ce fait, pour le définir

⁹⁷⁶ Ibid., p.320.

⁹⁷⁷ Jean Baudrillard, « Le nouvel ordre esthétique. Illusions et désillusions de l'art contemporain », *Prétentaine*, n°06, Esthétiques, Paris, Beauchesne Éditeur, Déc 1994, p.82.

⁹⁷⁸ Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, trad. Claude Maillard, Paris, Allia, 2007.

⁹⁷⁹ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne », loc. cit., p.119.

⁹⁸⁰ Ibid., p.118-119.

encore en tant qu'art depuis l'extérieur, il ne reste plus que « le discours qui le montre et l'analyse dans sa pure factualité processuelle, procédurale, opérationnelle. L'espace d'auto-monstration de formes ne peut plus être décrit, interprété et compris que de manière entièrement immanente et donc "spécialisée"⁹⁸¹ ». N'ayant plus, en dehors de cela, de consistance propre, l'espace de l'art, pourtant encore revendiqué sous ce nom, participe pleinement à et se dilue ainsi dans une nouvelle réalité, totale, où le virtuel est devenu le réel, où le symbolique se fond dans l'imaginaire. « L'image ne peut plus imaginer le réel, puisqu'elle est le réel, elle ne peut plus le transcender, le figurer, ni le rêver, puisqu'elle en est la réalité virtuelle⁹⁸² ». Le mouvement, au sens propre, qui s'empare de toutes les dimensions d'un monde en voie de virtualisation remet donc en cause la séparation de la dimension sociétale-fonctionnelle et de la dimension civilisationnelle-idéale. S'il s'agit plus de confusion que de fusion ou même peut-être d'engloutissement de la seconde dans la première, c'est à sa disparition que l'on assiste ainsi qu'à celle des attributs qu'elle portait et qui la faisait vivre. Si donc on a pu parler d'une crise de civilisation appelant à une « révolution spirituelle », force est de constater que les effets qui en ont résultés ont accentué les raisons d'alarme. Ces expériences n'ont-elles pas contribué au passage d'un mode de reproduction de la société de type politique-institutionnel — moderne dans lequel l'art avait sa place, celle d'une institution — à un autre qui est dorénavant décisionnel-opérationnel où l'art est inscrit dans une dynamique systémique globale ? Alors que l'on évoquait la possibilité d'un ministère de la culture, même si l'on se référait encore au concept moderne de l'art, c'est comme s'il rendait possible un discours de propagande. Le projet portait déjà les semences qui amèneraient son instrumentalisation et son opérationnalisation fonctionnelle et feraient ainsi périliciter la notion même de « haute culture » et ses exigences liées à sa consistance idéale symbolique. Sens et contresens semblent alors se confondre pour contribuer à une mutilation à dimension autopoïétique. Étant liés directement et indirectement aux univers de l'art, ces parcours semblent porter — en accord avec sa réputation anticipatrice, voire prophétique — une sorte de pré-science et se présenter comme une *self-fulfilling prophecy*⁹⁸³ dont l'enjeu serait majeur. Il y a dans ces cheminements ce qui peut apparaître comme une préfiguration, une « représentation » expérimentale de ce qui va advenir. Les questionnements, et aussi les hypothèses qui la soutiennent, portent déjà cette interrogation civilisationnelle mais c'est aussi, entre autres, de leur fait que s'enclenchent les processus qui les renouvellent encore plus fondamentalement. « Il n'est pas étonnant que la réalité des civilisations⁹⁸⁴ refasse surface au moment où la question de la dissolution des sociétés dans les systèmes se pose dans

⁹⁸¹ Ibid., p. 121.

⁹⁸² Jean Baudrillard, « Le nouvel ordre esthétique », loc. cit, p. 81

⁹⁸³ Et je reprends ici très librement la formule du sociologue Robert K. Merton in *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, trad. Henri Mendras, Paris, Plon, 1965.

⁹⁸⁴ Michel Freitag fait ici référence, notamment, au « choc des civilisations » de Samuel Huntington que je cite par ailleurs.

le cadre de la globalisation qui tend précisément à l'annulation de l'autonomie structurelle-fonctionnelle des États-nations; ainsi que de leur dimension culturelle-identitaire, et de leur capacité politique d'intégration et d'orientation normative (désormais réduite à de simples tâches de police, de gestion et de "gouvernance" au service du nouvel ordre mondial capitaliste et systémique)⁹⁸⁵ ».

Si l'influence d'Uriage concerne plus directement l'éducation populaire, tout aussi éphémère, l'expérience de Jeune France touche le domaine des arts et de la culture. L'organisme, qui naît le 20 novembre 1940⁹⁸⁶, durera jusqu'en mars 1942 et à l'aune de ces traces, l'expérience n'est pas vraiment mineure, même si elle est modeste. L'idée était de doter chaque région d'un centre culturel dont le rôle serait une diffusion culturelle avant l'heure. L'organisme devait produire des tournées théâtrales et musicales, créer des bibliothèques itinérantes, faire circuler des expositions et des conférences. On voit ainsi toute la cohérence qui existe avec des initiatives antérieures dont plusieurs se rattachent au Front populaire mais également avec d'autres politiques jeunesse portées par la Révolution nationale, dont celles qui visent à mettre en place des « maisons de la jeunesse ». Une fois encore, on peut constater toute l'influence de la pensée de Mounier parlant des raisons de décentraliser la vie artistique et la remplaçant, aussi, dans une vision aménageuse. « Il ne s'agit pas de renvoyer le génie aux tièdeurs de sa province, mais d'ébranler une province, aujourd'hui morte, au souffle du génie, pour lequel elle possède des ressources toutes vierges. La centralisation est un état hybride et tyrannique entre l'enracinement et l'universalité. Un même mouvement doit rendre à l'homme désincarné, jusques et y compris au sein de la grande ville, des attaches concrètes et le sens de l'universel. Il faut ensuite songer à assurer cette rencontre entre le public et l'artiste, qui ne se produit à peu près plus aujourd'hui que dans des places artificielles et bien localisées: musées, galeries, salles de concert, etc. Il faut que l'art, comme il était à l'église, dans les danses et dans les fêtes populaires, comme il devrait être à l'usine, à la campagne, au foyer, dans les édifices publics, redevienne mêlé à la vie de chacun et de chaque jour⁹⁸⁷ ». Il propose ainsi une réappropriation de l'art par le public pour relativiser la place des spécialistes et des institutions qui gèrent ce champ en le coupant de la population. Dans ce cadre, l'initiative de l'État, qualifié de « collectivité-administration », est une « intervention de juridiction, et non pas de gestion ». Dans cet esprit, un « pourcentage de contribution sera fixé à chacun à destination

⁹⁸⁵ Michel Freitag, *L'impasse de la globalisation*, op. cit., p.299-300.

⁹⁸⁶ Il est piloté par une personne qui laissera ensuite une trace considérable dans la musique concrète et la radiodiffusion : Pierre Schaeffer (1910-1995). Polytechnicien et ingénieur Supelec, il suit aussi des études musicales auprès Nadia Boulanger et Claude Arrieu. Il commence sa carrière à la direction de la Radiodiffusion française et, à côté d'écrits techniques, il publie son premier roman en 1938. Incorporé comme lieutenant dans les transmissions, il est démobilisé en juillet 1940 et en août, le Commissariat à la jeunesse le missionne à Vichy pour créer Radio Jeunesse et vient ensuite la fondation du groupe Jeune France. Hormis les biographies détaillées qui lui sont consacrées, ses présentations ne retiennent de cette période de sa vie que la figure d'un « libérateur des ondes » à la libération justement.

⁹⁸⁷ Emmanuel Mounier, *Révolution personaliste et communautaire*, op. cit., p.131.

des entreprises artistiques et culturelles, pourcentage obligatoire, mais d'attribution libre. Un budget sera ainsi assuré au mouvement artistique et culturel sans qu'une autre pression soit exercée sur sa distribution que le goût du public. Si ce goût est mauvais, c'est aux artistes à jouer d'influence pour le redresser, stimulés par la libre conquête des esprits⁹⁸⁸ ». Pourtant, immédiatement après ce plaidoyer libéral, il envisage aussi une phase ultérieure tout autre⁹⁸⁹ dans laquelle ils recevraient « comme tout homme, d'un service public progressivement organisé, le nécessaire vital, sans que leur soit imposée, comme souvent en fait aujourd'hui, l'obligation d'avoir, eux seuls dans le monde du travail, un second métier en surcharge d'un métier déjà absorbant par lui-même⁹⁹⁰ ». On voit alors d'une part toute la proximité qui existe entre la première proposition et le régime d'encouragement fiscal de type anglo-saxon et plus encore américain mais aussi la suite française qu'elle a trouvée dans la politique du 1% pour les œuvres d'art dans les constructions publiques. On ne peut cependant s'empêcher de constater que, de part et d'autre de l'Atlantique, les spécialistes se sont largement, très vite et pareillement, emparés de ces espaces d'intervention. La seule différence me paraissant résider dans le fait qu'en Europe, nombre d'experts peuvent encore avoir un statut public de fonctionnaire sans que cela influence notablement leur appartenance à un marché de l'art qui, on l'a vu, submerge ces nuances statutaires. Dans la pratique de l'époque vichyste, et bien que l'expérience n'ait pas été très longue, au groupe Jeune France sont associés de nombreux noms qui marqueront notamment le théâtre ensuite : Jean Vilar est parmi eux. Nécessité faisait peut être loi à l'époque mais l'itinérance, de même que la décentralisation, était d'abord le projet, personnel et à la fois collectif, de ces jeunes qui étaient aussi des artistes. L'expérimentation que j'évoque peut alors être aussi sociale, dans le sens où on assiste à une rupture momentanée des mondes et des relations professionnelles au sein des disciplines car l'effet d'aubaine provoqué par le fait que les conditions d'accès ont volé en éclat permet des ouvertures et des brassages. Ils concernent tout autant l'obligation d'une relation plus étroite entre spécialistes et non spécialistes, entre pratiques professionnelles et amateurs, entre les différents publics, au moins veut-on l'espérer dans ce qui est encore pour un temps la « zone libre ». Cet esprit se prolongera d'une certaine façon pendant quelques années demeurant dans les mémoires françaises comme marquées par une certaine grâce. Les frontières entre l'artistique et l'éducatif, entre le culturel et ce qui relève de l'éducation populaire semblent alors moins étanches qu'elles le deviendront. Les échanges et les passages d'un monde à l'autre sont possibles et pour illustrer ce constat, je prendrai le parcours de

⁹⁸⁸ Ibid., p.132.

⁹⁸⁹ Encore que l'on puisse maintenant se questionner à cet égard si l'on s'intéresse à l'étude de la question de l'allocation universelle abordée par Marie-Pierre Boucher dans sa thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Michel Freitag : *Une histoire du droit au revenu. Le triomphe de l'efficacité sur la justice*, soutenue en 2006 à l'UQAM.

⁹⁹⁰ Emmanuel Mounier, *Révolution personaliste et communautaire*, op. cit., p.132.

celui qui allait succéder à Jean Vilar à la tête du festival d'Avignon : Paul Puaux⁹⁹¹ (1920-1999). Instituteur à 19 ans, il a fréquenté les auberges de jeunesse, les CEMEA, fut éclaireur de France et assidu des chantiers de jeunesse. En 1941, il entre dans la résistance et, pour échapper au STO, il devient mineur de fond en Ardèche. Dans l'après-guerre, redevenu instituteur et militant de la paix, il entre au parti communiste et se présente deux fois aux élections législatives. Cela lui vaudra la révocation de sa délégation au poste d'inspecteur de la jeunesse et de l'éducation populaire où il avait été nommé en 1945. En 1947, il rencontre Jean Vilar à qui on a demandé un événement en Avignon dont la cible principale doit être les jeunes. Mais, quelle que soit l'ambition artistique du projet, il faut le toucher ce public ; c'est ce à quoi Puaux et ses réseaux peuvent contribuer. C'est pourquoi, les CEMEA et les mouvements de jeunesse seront tellement associés aux premières années du festival d'Avignon qui transforme la ville en immense camp scout durant le mois de juillet. Pendant l'année, il est préparé à Paris par une petite équipe où Puaux trouve une place essentielle en intime relation avec le TNP dont Vilar assume également la responsabilité. Et pour couronner tous ces liens qui sont autant de fraternités, c'est le siège national des Éclaireuses et Éclaireurs de France qui abrita plusieurs saisons le bureau du festival.

Jean Guéhenno (1890-1976) avait été appelé à créer, au sein du ministère de l'éducation nationale du gouvernement provisoire, une direction de la culture populaire qui allait plusieurs fois changer de nom⁹⁹². C'était sûrement l'écrivain qui avait refusé de prendre la plume durant l'occupation que l'on nommait mais c'était aussi un éminent philosophe et pédagogue au parcours très atypique⁹⁹³. Guéhenno a pour mission d'utiliser tous les moyens de la culture pour réaliser les conditions d'une éducation critique permanente. La finalité, contrairement à celle de la direction des arts et lettres, est la pratique de la démocratie et une formation que l'on dirait maintenant citoyenne par les moyens du théâtre, de la musique, du cinéma, de l'écriture notamment. L'idée était de compléter, contrôler, coordonner les diverses actions périscolaires mises en place par les mouvements et institutions de jeunes. Dans une circulaire du 13 Novembre 1944, Jean Guéhenno précise ses ambitions et on peut voir qu'elles rappellent précisément les projets précédents. « Nous voudrions qu'après quelques

⁹⁹¹ Voir notamment Melly Puaux, *Paul Puaux, l'homme des fidélités*, Avignon, Association Jean Vilar, 2000.

⁹⁹² Voir notamment Benito Cacérés, [1964], *Histoire de l'éducation populaire*, Paris, Seuil, 1992, ainsi que le n°63, automne 2005, de la revue *Cassandre* « Éducation populaire/Avenir d'une utopie » avec en particulier l'article de Franck Lepage « L'autre moitié de la culture » p.6-8.

⁹⁹³ Alain Decaux, évoquant la mémoire de celui qui l'avait précédé au fauteuil d'académicien français qui allait devenir le sien, en a fait un portrait plein de sensibilité. Il y rappelle la vie du fils de « Pontivy-la-Justice », cordonnier breton, ancien compagnon du tour de France, progressiste et agnostique. Il raconte comment, à la mort de son père, l'enfant est obligé d'abandonner l'école à quatorze ans pour entrer dans une usine de galoches, puis, travaillant le soir après son travail, comment il parvient à décrocher son « bachot ». Il intégra ensuite l'École normale supérieure et devint agrégé de philosophie. Enseignant, il mena parallèlement sa carrière littéraire et différentes responsabilités dont celle de la revue *Europe* à la tête de laquelle lui succéda Jean Cassou. Voir http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/decaux.html.

années, une maison d'école au moins dans chaque ville ou village soit devenue une "maison de la culture", une "maison de la jeune France", un "foyer de la nation", de quelque nom qu'on désire la nommer, où les hommes ne cesseraient plus d'aller, sûrs d'y trouver un cinéma, des spectacles, une bibliothèque, des journaux, des revues, des livres, de la joie et de la lumière. Cette maison serait en même temps une maison des jeunes⁹⁹⁴ ». Le philosophe et homme de lettres ne restera pas longtemps à cette fonction mais il a le temps de créer des postes d'instructeurs pour accompagner et conseiller ces initiatives. La cohabitation des différentes tendances de la Résistance au sein du gouvernement provisoire ne va pas résister à l'exercice du pouvoir et la direction devient un terrain de rivalités. C'est donc officiellement pour raison d'économie qu'il sera décidé en 1948 de la fusionner avec l'énorme direction de l'éducation physique et des activités sportives, dans une direction générale de la jeunesse et des sports⁹⁹⁵. Pour affirmer son identité et installer véritablement cette mission il aurait fallu une connivence forte et réciproque avec les domaines éducatifs, culturels et sportifs. C'est ce que tentait Guéhenno avant sa démission et c'est ce que Robert Brichet réclamait dans son projet de « ministère des Arts » mais le décret du 3 février 1959 décide la création d'un « ministère chargé des Affaires culturelles » et la nuance est d'importance comme on le verra ensuite. Sa mission est « de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent ».

5.2.4 Vers une administration gestionnaire

Ce nouveau ministère est très fortement marqué par la personnalité de son premier titulaire, André Malraux (1901-1976), pour lequel il a été en fait créé à un moment politique qui s'apparente à un coup de force⁹⁹⁶. On analyse alors souvent, et avec raison, les nouvelles institutions qui sont

⁹⁹⁴ On voit alors que les mots jeunesse et culture sont convoqués, tout à la fois dans la continuité des expériences antérieures mais aussi dans l'anticipation de ce qui s'appellera bientôt le réseau des MJC dont l'importance sera particulièrement décisive à de nombreux égards. Sous l'égide d'André Philip (1902-1971), qui avait rejoint de Gaulle à Londres et avait été réélu député du Rhône à la libération, sont constitués le 19 septembre 1944, les statuts de l'Association Fédérative des Foyers, Cercles, Maisons de la Jeunesse de France, dite : « La République des Jeunes ». « Cette association prend en charge les biens de l'association nationale des Amis des Maisons de Jeunes [...]. Elle a pour but la création et la gestion des Foyers, Cercles et maisons de jeunes, d'étudiants, d'ouvriers, de paysans, soit directement, soit par l'intermédiaire d'associations fédérées à elle. Elle prend en charges les institutions de cette nature existant en France et qui relevaient de l'ancien secrétariat à la Jeunesse, tout en respectant l'autonomie de chaque association ». Elle deviendra plus tard la Fédération des MJC (Maisons des jeunes et de la culture). Source : Registre des procès-verbaux des conseils d'administration : première réunion du 4 octobre 1944, Archives départementales du Val-de-Marne, fonds FFMJC, 513 J 1376.

⁹⁹⁵ C'est encore l'intitulé du ministère ayant la charge de l'éducation populaire.

⁹⁹⁶ Le retour au pouvoir du général de Gaulle après sa « traversée du désert » ne peut, avec le recul, être vu autrement qu'intervenant dans une crise institutionnelle majeure. Alors qu'ont lieu les manifestations d'Alger le 13 mai 1958, ce sont trois pouvoirs qui coexistent en France comme le note Jacques Fauvet (*La IV^e République*, Paris, Fayard, 1959) Celui de Pierre Pflimlin, investi par l'Assemblée, le pouvoir insurrectionnel des généraux

adoptées comme un renforcement de l'exécutif mais on ne pense pas assez à mon avis à mettre en évidence l'évolution de la conception de l'organisation gouvernementale. Les ministères se spécialisent, leur intervention doit se rationaliser ; ce qui aboutira progressivement à ce que leurs titulaires en viennent à être choisis dans ce que l'on appelle la « société civile ». Il faut aussi affirmer un lien avec une autre image largement construite qui est celle d'une France résistante et c'est pourquoi de Gaulle s'entoure de Compagnons de la Libération⁹⁹⁷. Ces éléments sont donc intervenus dans le choix de l'écrivain pour participer à l'équipe gouvernementale et le fait qu'il fallait lui tailler un portefeuille à sa mesure eut son influence dans la création ce nouveau ministère. En réciproque, s'assurer la présence de Maurice Herzog, célèbre vainqueur du « premier 8000⁹⁹⁸ », n'est pas pour rien non plus dans les décisions qui amèneront à la constitution d'un ministère de la Jeunesse et des Sports en 1964 et consacreront la séparation de ces départements. Malraux a de la relation à l'art, une vision qui fait, ainsi qu'il l'a souvent dit, de la culture une « religion moderne » et elle éclaire la distinction qu'il fait entre les instances. L'université et l'école auront la charge de faire connaître les œuvres du passé ; le jeune ministère celle de rendre présents la « culture vivante » et les grandes œuvres universelles. Sa conception s'inscrit dans la logique de l'État-providence et il a l'ambition, à l'image de Jules Ferry pour l'éducation, de rendre gratuit l'accès de la culture pour tous. Mais la culture dont il parle est majeure⁹⁹⁹, s'il veut peupler le « désert culturel français », reprenant dans son domaine les orientations des élites planificatrices et les théories de l'aménagement du territoire, il veut le faire avec des « cathédrales du XX^e siècle ». Elles ont le projet de faire pièce à l'influence dénoncée des « usines de rêves » des industries culturelles et on ne s'étonne pas de le sentir alors adornien. La politique de

d'Alger qui en appellent à de Gaulle et justement le pouvoir moral de celui-ci, retiré à Colombey. L'insurrection gagne la Corse et le 27 mai de Gaulle publie un communiqué qui annonce : « J'ai entamé hier le processus régulier nécessaire à l'établissement d'un gouvernement républicain capable d'assumer l'unité et l'indépendance du pays ». Le 29 mai, il est appelé au pouvoir par le Président Coty et ce sont les derniers jours de *L'agonie de la IV^e République*. Dans son ouvrage, (Paris, Gallimard, 2006), Michel Winock parle alors d'un coup d'état de velours et se situe ainsi dans la perspective de Mendès-France ou l'analyse de Mitterrand et Aron.

⁹⁹⁷ Deuxième ordre national français après la Légion d'Honneur, l'Ordre de la Libération a été institué par l'ordonnance n°7 du général de Gaulle, chef des Français Libres, signée à Brazzaville le 16 novembre 1940. L'admission est destinée « à récompenser les personnes ou les collectivités militaires et civiles qui se seront signalées dans l'œuvre de la libération de la France et de son Empire ». Ses titulaires, au nombre définitif de 1059, ont droit au titre de Compagnon de la Libération et le général de Gaulle sera son unique Grand maître. <http://www.ordredelaliberation.fr/>.

⁹⁹⁸ Maurice Herzog, *Annapurna, premier 8000*, Paris, Arthaud, 1951. Il s'agit de l'ouvrage dans lequel il raconte la conquête de l'Annapurna, sommet népalais de 8.091 mètres par lui-même et Louis Lachenal le 3 juin 1950. Ce fut le premier sommet himalayen de plus de 8.000 qui soit gravi et l'aventure, dramatique du fait des conséquences physiques des souffrances endurées : amputations dues aux gelures et cécité pour certains membres de l'expédition. Le temps passant, il se révèle que le récit de Herzog aurait outrepassé son propre rôle pour en faire le héros national qu'il est immédiatement devenu.

⁹⁹⁹ Parmi les ouvrages dont je me suis inspiré pour cette partie, je citerai : Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*. Paris, La Documentation Française, 1996 et Jacques Rigaud, *L'exception culturelle. Culture et pouvoir sous la V^e République*. Paris, Grasset, 1995.

construction de Maisons de la culture¹⁰⁰⁰ relève plus à mon sens de la déconcentration que d'une réelle décentralisation. On peut d'ailleurs les voir comme la constitution d'un réseau de pôles d'excellence et, reprenant la métaphore de leur concepteur, comme des oasis dans le désert. L'économie de ces projets devait associer les crédits d'État aux participations locales et c'est une raison supplémentaire des difficultés rencontrées dans leur mise en place¹⁰⁰¹. Le nouveau ministère s'emploie aussi à soutenir les créateurs contemporains avec lesquels, ou avec certains desquels, Malraux avait des relations privilégiées. Il impulse donc une politique de commandes publiques et aussi la reprise de l'idée évoquée par Mounier qui oblige tout chantier public à consacrer 1% de son budget aux équipements artistiques et culturels¹⁰⁰². Il augmente aussi les crédits du TNP et favorise la création de nouveaux centres dramatiques nationaux en province dans la suite des premiers efforts de Mademoiselle Laurent. Il s'intéresse également au septième art pour favoriser l'éclosion d'un « cinéma d'auteur » et ce sera en 1961 la création du label art et essai visant à qualifier la diffusion de certaines salles, puis du système d'avance sur recettes. L'attribution, de même que les incidences, de labels aux contours aussi flous que celui qualifiant le cinéma d'art et d'essai ne manquera pas de devenir le sujet de polémiques, tant au niveau national qu'international. Comme dans de nombreux autres exemples qui sollicitent leurs arbitrages, ces décisions favorisent l'accroissement du pouvoir discrétionnaire des spécialistes, légitimés par ailleurs par le caractère public de leur statut de fonctionnaires, pour départager le bon grain de l'ivraie. Pouvoir signifie également domaine de compétence et, pour l'administration qui se met en place, son élargissement est vital comme dans une relation concurrentielle tout autre que publique. Si dans l'esprit de son fondateur, la diffusion de la connaissance des chefs-d'œuvre anciens devait être la compétence de l'éducation, le ministère des affaires culturelles ne lance pas moins plusieurs initiatives marquantes en faveur du patrimoine¹⁰⁰³. Je ne citerai pas ici l'ensemble des missions thématiques qui sont alors mises en place mais noterai que le ministère n'échappe pas à la

¹⁰⁰⁰ Il faut d'ailleurs noter que cette dénomination porte directement et volontairement ombrage aux Maisons des jeunes et de la culture en minorant leur action.

¹⁰⁰¹ En 1969, seules huit des vingt Maisons prévues sont construites et si celles de Grenoble et de Bourges sont des succès, c'est parfois loin d'être le cas pour d'autres comme à Caen où elle est transformée en salle des fêtes.

¹⁰⁰² La décision se traduit d'ailleurs le plus souvent par l'acquisition ou la commande d'une œuvre sur le conseil avisé des spécialistes du ministère et de nombreuses polémiques.

¹⁰⁰³ Ce sera la loi Malraux de 1962 établissant une procédure qui a sauvé de nombreux centres historiques urbains et puis, en 1964, la création l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France. L'initiative est toujours en cours et je noterais même volontiers qu'elle n'est pas près de s'achever du fait de l'élargissement toujours plus important de la notion même de patrimoine qui amène peu ou prou, en France mais aussi dans beaucoup de pays européens, à une sorte de muséification de l'espace commun. Elle reflète aussi des enjeux économiques qui sont ceux du développement du tourisme patrimonial qui commence déjà à cette époque avec la restauration des édifices majeurs, qui retrouvent bientôt, comme à Versailles (avec le soutien d'un mécénat américain qui ne se démentit pas) et Vincennes, leur splendeur exemplaire et leur attractivité. C'est d'ailleurs notamment par ce biais touristique et sous l'appellation d'une mission de valorisation du patrimoine, comme pour nombre d'instances publiques ou privées dans d'autres pays européens, ou par celui des services éducatifs des musées que le ministère se réapproprie progressivement une place dans l'éducation patrimoniale.

tendance de rationalisation gestionnaire et planificatrice qui touche toutes les administrations. Dans cet esprit, c'est le sociologue Augustin Girard que l'on charge de fonder en 1962 ce qui deviendra le service des études et de la prospective, dans le but de fournir des données actualisées sur la fréquentation des institutions et les pratiques culturelles en vue de l'évaluation des politiques. Je n'aurai pas l'espace pour suivre précisément les débats qui vont éclore ensuite autour de ce ministère et de sa politique. Je note pourtant qu'ils sont campés dès le départ et tiennent principalement à la conception de la démocratisation de l'accès à la culture et de ses modalités. Je ne peux m'empêcher de penser que l'oubli programmé de l'éducation populaire et de ses expériences est très dommageable. Je relève aussi l'impact de la spécialisation des intervenants et de l'effort de professionnalisation des différents animateurs de la vie culturelle et associative qui fut porté par l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981. S'ils ont contribué à affirmer l'identité professionnelle d'un champ culturel, ils ont aussi confirmé son entrée dans un système organisationnel qui dépasse les enjeux proprement publics et politiques liés à l'art et sa diffusion. Du côté du « privé », la restructuration et l'organisation du marché de l'art fait entrer celui-ci — y compris sa définition — dans la nouvelle réalité organisationnelle, opérationnelle d'un système de gestion et de contrôles par réseaux qui se globalise — désormais sous l'égide de New York et de Londres et non plus de Paris. Par l'autre côté, l'intervention de l'État « social-démocratique » ou réformiste, qui vise d'abord à la démocratisation de l'art, avant de se reconverter dans la promotion des industries culturelles de l'ère néolibérale, conduit à la même conséquence. On assiste en effet à une intégration de l'art dans différents appareils gestionnaires de la « culture » qui ne sont plus des institutions mais des organisations, qu'elles soient publiques ou privées. À la différence de son intégration proprement institutionnelle¹⁰⁰⁴, tout ce mouvement coïncide donc d'abord avec la constitution moderne de l'art, puis avec ce qui est à l'œuvre dans le moment de sa dissolution présente. Sous la nouvelle forme d'une intégration directe dans un système gestionnaire de mode organisationnel et opérationnel, c'est au changement de la forme et du mode de l'assise sociale de l'art que l'on assiste. Cela vaut en même temps comme changement de statut social et comme changement de nature épistémique et c'est cette double mutation qui s'exprime dans l'engloutissement de l'art dans la galaxie culturelle.

Le partage, dans les langues les plus utilisées pour les échanges et que l'on pourrait aussi qualifier de dominantes, d'un terme « commun » tel que celui de culture, et au-delà des nuances orthographiques, semble à première vue un avantage. On lui reconnaît souvent de plus le mérite d'être

¹⁰⁰⁴ Par exemple à l'époque des Lumières, avec les académies, les musées publics et toute la mise en scène officielle des Beaux-arts en tant qu'élément essentiel de la légitimation des nouveaux pouvoirs d'État — une chose qui passera intacte de la royauté à la république. Tous ces éléments et toutes ces dimensions qui participent intensément à la constitution du statut institutionnel essentiel des arts comme un élément majeur de la vie publique et de la formation de l'identité collective nationale.

englobant et on peut alors se demander si cette qualification n'indique pas une capacité d'adaptation anticipée au procès de globalisation en cours. Si dans le projet de mondialisation, l'État national avait le « mandat et la responsabilité de maintenir [la] démarcation entre les ordres privé et public, c'est-à-dire d'arbitrer les prétentions respectives des droits individuels et des droits collectifs, tout en étendant le nombre et les domaines de ses implications dans l'espace public. [...] Ce qui est attaqué à cette occasion n'est en effet rien moins que la légitimité et le bien-fondé d'une production et d'une distribution collectives ou publiques de certains biens et services engagées à l'instigation des pouvoirs publics¹⁰⁰⁵ ». Dorval Brunelle traduit ainsi l'évidence d'une prégnance de plus en plus forte d'une lecture « économiste » quels que soient les sujets qui sont abordés, y compris pour celui qui m'intéresse et à différents niveaux. Exprimant et s'intégrant d'abord dans une mutation sociétale majeure comme je l'exprimais plus haut, cette imprécision conceptuelle se traduit également en terme d'élargissement des déclinaisons, voire des exploitations de ce mot dans le cadre de l'évolution des attributions et des modalités d'exercice du ministère français. Dans son introduction au recueil de textes publié à la Documentation française¹⁰⁰⁶, maison d'édition éminemment institutionnelle, Philippe Poirrier réalise une brillante synthèse des débats qui entourent la politique culturelle française depuis sa création. C'est l'élitisme de Malraux qui sera d'abord visé et le cadre d'une politique de l'offre marquée par la construction de quelques équipements phares accueillant ce qu'il est convenu d'appeler une création ambitieuse et novatrice. On se situe alors dans la première moitié des années soixante et les militants, tout comme les établissements et les groupements d'éducation populaire sont encore nombreux. C'est d'eux que viendront les premières remarques, habitués qu'ils sont du profond travail de sensibilisation et d'éducation nécessaire pour mobiliser durablement un engouement populaire véritable. On pourrait dire en effet que s'il est indispensable d'avoir des locomotives pour entraîner la dynamique, encore faut-il des wagons à y accrocher et un réseau pour que le train puisse y circuler. Mais ces débats ne sont pas seulement axés sur les infrastructures. Les conclusions négatives de l'étude de Bourdieu et Darbel sur les musées d'art européens¹⁰⁰⁷ et leur public ébranlent aussi certaines convictions et sont relayées, autour de Mai 1968, par une double remise en cause, éminemment contradictoire. Elle s'appuie d'une part sur la critique gauchiste qui attaque une improbable démocratisation culturelle et condamne quelques acteurs de la « décentralisation culturelle » qui sortiront très traumatisés de cette épreuve. Elle est aussi portée à l'inverse par ceux qui, avec De Gaulle, refuseront la « chienlit » et qui dénoncent le soutien des institutions culturelles publiques à des

¹⁰⁰⁵ Dorval Brunelle, D, *Dérive globale*, op. cit., p.146-148.

¹⁰⁰⁶ Geneviève Gentil, Philippe Poirrier, *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2005*, Paris, La Documentation française, 2006.

¹⁰⁰⁷ Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éd. de Minuit, 1966.

artistes qu'ils soupçonnent de subversion. Si une certaine agitation pleine de confrontations diverses marque le début de la décennie soixante-dix, la personnalité de Georges Pompidou¹⁰⁰⁸ et son goût pour les arts auront un grand poids dans la poursuite de l'existence du ministère. Pourtant, si l'on peut être d'accord avec Philippe Poirrier quand il écrit qu'il « n'hésite pas, en octobre 1972, à afficher ses positions à la une du *Monde* et à réaffirmer la responsabilité de l'État », on doit remarquer également que c'est une double orientation qui conduit sa réflexion. Il déclare que la « fantaisie et l'arbitraire peuvent se tromper, les "commissions" se trompent toujours parce qu'elles choisissent par élimination, non par instinct. Et d'ailleurs, l'instinct ne peut être qu'individuel. Que l'État donne des moyens, donc, et puis qu'il laisse agir le génie de son temps et de son peuple. Mieux vaut en la matière le gaspillage que la volonté de bien employer son argent. Au total, on ne mise pas beaucoup et l'enjeu peut être immense¹⁰⁰⁹ ». On peut donc penser qu'il exprime la conviction qu'un soutien non conditionnel est nécessaire pour l'art et la culture. Mais n'est-ce pas aussi pour se laisser à lui-même l'espace du « fait du prince » ? Il me semble en effet que c'est bien le décideur de « Beaubourg » qui parle et qu'il y a une dimension régaliennne dans ces initiatives. On pourrait croire qu'elle est proprement française mais je pense que ce ne serait qu'en partie vrai. Elles sont d'abord des indices tangibles et des matérialisations durables d'un pouvoir qui se présente de manière de plus en plus abstraite. En ce sens, il m'apparaît que les initiatives des puissants de l'heure, que leur statut soit public ou privé, se ressemblent à ce niveau et que cela confirme la confusion, voire la dissolution statutaire, de l'art. Mais si ce côté le fait ressembler au Malraux « amateur » et homme d'État, il est néanmoins très éloigné de lui quant aux modalités de la mise en œuvre de ses visions éclairées. S'il est un érudit et un parfait exemple de l'ascenseur social républicain¹⁰¹⁰, sa légitimité politique ne se fonde pas dans la résistance comme nombre de ses collègues d'alors : elle est celle d'un technocrate avant l'heure¹⁰¹¹. Le début de cette décennie est, dans la poursuite de l'orientation aménageuse, décentralisatrice, fédéraliste et européenne diffusée dans l'après-guerre, marqué par une volonté planificatrice visant à rationaliser les

¹⁰⁰⁸ Georges Pompidou, (1911-1974), fut président de la République française de 1969 à 1974.

¹⁰⁰⁹ Extrait d'un entretien avec Jacques Michel, paru dans l'édition du journal *Le Monde* du 17 octobre 1972, in Geneviève Gentil, Philippe Poirrier, *La politique culturelle en débat*, op. cit. p.71.

¹⁰¹⁰ Qui le mena de l'école communale de Montboudif à l'École normale supérieure et à l'Institut d'études politiques. À l'ENS, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire seront des condisciples avec lesquels il partage le goût de la poésie et qui, tout comme lui, auront un destin politique.

¹⁰¹¹ Entré en septembre 1944 au cabinet du général de Gaulle, président du Gouvernement provisoire, il y suit les questions de politique intérieure et d'éducation. Sans adhérer au Rassemblement du Peuple Français, créé en 1947, il participe à son aventure et fait partie du cercle restreint du de Gaulle de la « traversée du désert » dont il est le chef de cabinet d'avril 1948 à 1953. C'est en 1954 qu'il entre à la banque Rothschild où il occupe rapidement les fonctions de directeur général et d'administrateur de nombreuses sociétés. Cette carrière bancaire sera interrompue en 1958 par le retour de de Gaulle au pouvoir. Il est d'abord son directeur de cabinet et c'est un homme d'appareil, un quasi inconnu du grand public qui est nommé premier ministre en 1962. Références biographiques à partir de l'ouvrage posthume Georges Pompidou, *Pour rétablir une vérité*, Paris, Flammarion, 1982.

décisions politiques. En 1971, sort le rapport du VI^e Plan¹⁰¹², préparatoire au document d'orientation de l'aménagement du territoire qui est l'autre vocation de son ministère de tutelle. Il avait déjà constaté de l'échec de la démocratisation culturelle et soulignait également la faiblesse des moyens du ministère des affaires culturelles.

5.3 Internationalisation de la problématique et englobement culturel de l'art

5.3.1 Culture et développement : une évolution technocratique

C'est dans ce contexte et sous l'autorité de celui-ci que s'organise une importante réunion placée sous l'égide de la Fondation européenne pour la culture et donc du Conseil de l'Europe en vue de préparer une conférence parrainée par l'UNESCO¹⁰¹³ qui se tiendra à Helsinki dans les mois suivants. Elle s'inscrit aussi dans un mouvement de réflexion, piloté par l'agence internationale et en relation directe avec les enjeux de la décolonisation politique. L'approche traduit ce qui me paraît relever du métissage et il met l'UNESCO au cœur d'un processus mondial de réflexion visant à intégrer les politiques culturelles aux stratégies de développement. C'est à la conférence de Venise en 1970¹⁰¹⁴, que René Maheu, alors Directeur général de l'UNESCO et futur président du Centre Pompidou, a déclaré : « L'Homme est l'agent et la fin du développement ; il n'est pas l'abstraction unidimensionnelle de *l'homo economicus*, c'est l'être concret de la personne dans la pluralité indéfinie de ses besoins, de ses possibilités et de ses aspirations... Le centre de gravité de la notion de développement s'est ainsi déplacé de l'économique vers le social et nous en sommes arrivés au point où cette évolution débouche sur le culturel¹⁰¹⁵ ». Mais l'effet de cette rhétorique est justement d'intégrer le « culturel » à l'économique et à ses différents attributs, rien d'étonnant donc à ce que « Prospective du développement culturel » soit le titre choisi pour la rencontre. Elle réunit une vingtaine de chercheurs principalement européens et issus de diverses disciplines, du 7 au 11 avril

¹⁰¹² Il n'y aura pas à proprement parler de VI^e Plan puisque cet outil institutionnel est supprimé le 1^{er} mars 1974, peu de temps avant le décès de Georges Pompidou. Son administration demeurera cependant avec une importante fonction de conseil et ce n'est que récemment qu'elle a fait place, le 6 mars 2006, au Centre d'analyse stratégique (<http://www.strategie.gouv.fr>). Je note le choix de cette terminologie car il me paraît très révélateur. Je forme l'hypothèse qu'il s'inscrit dans une évolution notable de l'attitude des institutions face à l'information dans le contexte de la globalisation économique livrée aux luttes d'influences. Il existe bien en effet, auprès du premier ministre français, une mission pour l'intelligence économique qui s'inscrit dans le sillage des réflexions qui amenèrent notamment à la création de l'École de guerre économique. Cette école privée parisienne se donnant pour mission la formation à la stratégie et l'intelligence économique par le management offensif de l'information (<http://www.ege.fr>).

¹⁰¹³ Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Europe, Helsinki, juin 1972.

¹⁰¹⁴ Conférence intergouvernementale sur les aspects administratifs et financiers des politiques culturelles.

¹⁰¹⁵ Citation extraite de « Un bref historique de l'agenda "Culture et développement" de l'UNESCO », URL : http://www.unesco.org/culture/development/html_fr/index_fr.shtml.

1972, dans les Salines royales d'Arc-et-Senans¹⁰¹⁶. Ce lieu très emblématique accueille ce panel en pleine nature et comme en retraite, dans l'esprit de l'*Aspen Institute*¹⁰¹⁷ qui est maintenant présenté comme une référence originelle pour nos *think tanks* contemporains¹⁰¹⁸. L'idée principale de sa déclaration finale est celle d'un « choc du futur » provoquée par le développement industriel qui « épuise la nature et se retourne contre l'homme. La prise de conscience de ce qu'il coûte à la société et les sous-produits négatifs qu'il engendre font qu'on s'interroge partout sur son futur. Le futur a déjà commencé, mais, dans un système industriel fragmenté en éléments hétérogènes et contradictoires, on refuse de le reconnaître¹⁰¹⁹ ». Futur de l'humanité ou futur du développement industriel ? La rédaction prête à la question et c'est un autre intéressant mélange des genres qui s'exprime dans les pistes envisagées pour le dépassement de ce que l'on qualifie déjà de crise. « S'il ne peut être question d'arrêter la croissance économique (ne serait-ce qu'en raison de la situation du tiers monde), il est indispensable qu'un sursaut de nature culturelle conduise à transformer une croissance quantitative en amélioration qualitative du niveau de la vie. Dès lors, l'action culturelle est celle qui permet de penser différemment la société et qui prépare chacun à être responsable de l'évolution possible de celle-ci, à faire face aux crises, à maîtriser et non à subir son destin. Toute politique culturelle a une dimension

¹⁰¹⁶ La Saline Royale a été construite dans le Doubs, entre 1774 et 1779, par l'« architecte visionnaire » Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) dont le projet, inachevé, était celui de la cité utopique de Chaux associant fonctionnalisme, réflexion sociale et architecturale dans l'esprit des Lumières. Elle aura une influence considérable sur les projets architecturaux des socialistes utopiques du XIX^e siècle. Rendue obsolète par l'apparition de nouvelles techniques, la Saline Royale a fermé ses portes en 1895. Abandonnée, elle est endommagée par un incendie en 1918 puis acquise par en 1927 le Département du Doubs qui entreprend sa restauration. C'est justement en 1972 qu'y est fondé l'Institut Claude-Nicolas Ledoux, porteur d'un projet patrimonial mais aussi de celui d'un Centre international du Futur. Les lieux sont classés au Patrimoine Mondial de l'UNESCO depuis 1982. Voir à ce sujet et pour le plaisir de son érudition, les travaux de l'un des plus grands spécialistes français de l'architecture de cette période : Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française : de la Renaissance à la Révolution*, vol.2, Paris, Mengès / Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989. Et aussi <http://www.salineroyale.com>.

¹⁰¹⁷ Walter Paepcke (1896-1960), homme d'affaires originaire de Chicago, dirigeait la *Container Corporation of America*. Visitant Aspen pour la première fois en 1945, il envisage ainsi que le raconte James Sloan Allen (*The Romance of Commerce and Culture Capitalism, Modernism and the Chicago-Aspen Crusade for Cultural Reform*, Chicago, University of Chicago Press, 1983) que le lieu pourrait devenir une place idéale pour réunir des penseurs, des artistes et des *leaders* venus du monde entier pour échapper à leur routine et réfléchir aux valeurs profondes de la société et de la culture. Dans cette perspective, il choisit d'y célébrer en 1949 le 200^e anniversaire de la naissance de Goethe en y réunissant pendant vingt jours plus de deux mille personnes. Parmi elles on notait par exemple la présence de Albert Schweitzer, Jose Ortega y Gasset, Thornton Wilder, et Arthur Rubinstein. L'année suivante, l'institut était créé et fonctionnait sur la base d'un *executive seminar* reposant sur l'étude et la discussion de contributions diverses « to extend the meaning of humanistic studies » selon les mots de son fondateur. Je note cependant qu'un seul regard sur la composition actuelle et ancienne de cet institut nous permet de penser qu'il se présente avant tout comme la tête de pont d'un réseau d'influence au sein d'une élite mondiale dont le progressisme humaniste et social ne paraît pas la vertu première.

¹⁰¹⁸ C'est du moins le point de vue explicite de Joël de Rosnay, grand prophète du futur s'il en est, qui publiait en 1975 le très systémique *Macrocosphe*. Voir pour information : <http://csiweb2.cite-sciences.fr/derosnay/index.html>.

¹⁰¹⁹ Extrait du document final disponible sur le site Internet du Conseil de l'Europe à l'adresse suivante : [http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/Resources/Texts/CDCC\(80\)7-F_AeS.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/Resources/Texts/CDCC(80)7-F_AeS.pdf).

éthique qui lui est essentielle¹⁰²⁰ ». Il s'agit donc un double discours qui, sous couvert de la consécration de la culture et de ses déclinaisons opérationnelles, ce qui m'apparaît déjà préjudiciable, confirme la dimension de plus en plus implicite de l'art, son cantonnement dans une fonction compensatoire et sa mise au service d'enjeux autrement dominants, en l'occurrence économiques. Parallèlement, ces débats interrogent « l'ennui¹⁰²¹ » d'une génération et notamment celui d'une jeunesse qui se distingue de plus en plus dans le corps social depuis l'après guerre¹⁰²². Quand on nomme ce qui se passa alors, on parle, en France au moins, des « événements » de Mai 68. On peut y voir une tendance bien française à l'euphémisation puisque c'est ainsi que l'on parlait il y a encore peu de la guerre d'Algérie. Mais on peut se demander si cela ne traduit pas une évolution plus profonde qui s'exprime aussi dans cet autre qualificatif : celui d'un mouvement, étudiant en l'occurrence, qui sera décliné avec les nouveaux mouvements sociaux et ce qu'ils supposent d'évolution dépolitisante. L'année suivante, en effet, Edgar Morin écrivait que « toute explication qui élimine la surprise et l'incongruité de l'événement est une interprétation qui élimine l'information que devrait nous apporter l'événement : le plus important et le plus étonnant et le plus paradoxal ». Même s'il me paraît être une des figures les plus emblématiques de ces évolutions, il n'est pas le seul à suivre ces perspectives qui récuse justement la durée avant d'en appeler à la durabilité. En histoire, par exemple, on met en cause « la permanence [qui] l'emportait à tout coup sur le changement. Or, l'impulsion de l'événement avait montré combien réductrice pouvait être une telle approche, à force de privilégier le sériel et le continu au détriment des ruptures et des discontinuités. D'autant, peut-on ajouter, que l'événement se trouve bien au carrefour de toutes les corrélations¹⁰²³ ». La connivence entre cette conception de l'histoire et la dynamique de rupture des avant-gardes artistiques est alors manifeste, encore que l'on pourrait remarquer par exemple que le sériel est justement une intégration continue de la discontinuité dans la musique¹⁰²⁴. En citant la conception ternaire du présent de Saint Augustin, Bédarida fusionne le passé, le présent et le futur et entérine une tendance qui s'exacerbera de plus en plus dans des notions reflétant la fragmentation systémique du monde postmoderne. L'immédiateté et la complexité font partie de celles qui y sont les plus influentes car c'est une relecture fondamentale qu'elles induisent.

¹⁰²⁰ Idem.

¹⁰²¹ Notamment celui qui est fustigé par Raoul Vaneigem dans son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, paru en 1967.

¹⁰²² Edgar Morin fait partie des sociologues qui consacrent cette évolution en publiant deux articles dont le titre reprend celui d'un des premiers mensuels spécialisés : « Salut les copains : I Une nouvelle classe d'âge ; II Le "yé-yé" », in *Le Monde*, 6 et 7 juillet 1963.

¹⁰²³ François Bédarida, « La dialectique passé/présent et la pratique historique », *L'histoire et le métier de l'historien, 1945-1995*, Paris, Éditions MSH, 1997, p.79.

¹⁰²⁴ Umberto Eco qui plaide pour une « œuvre ouverte » et base notamment sa réflexion sur la musique contemporaine, n'écrivait-il pas d'ailleurs, à propos de la musique mais aussi plus largement que « la discontinuité de l'expérience se substitue comme valeur à une continuité devenue conventionnelle ». Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* op. cit., p.107.

La vie sociale, vécue selon son mode existentiel spécifique au niveau de l'orientation significative de l'action régie par des normes définies extérieurement (la culture, les autorités, les lois, les institutions) et intériorisées de manière plus ou moins contrainte (la « contrainte sociale » de Durkheim) par des sujets autonomes, est parfois « simple » et souvent « compliquée », pleine de contradictions et d'ambiguïtés, d'irrésolution et d'incertitude, mais elle n'est pas « complexe ». La complexité résulte d'une « mise à plat » des régulations symboliques, normatives et identitaires dans des systèmes techniques de gestion de problèmes et de prises de décisions sur la base de traitement d'« informations », qui se substituent à des formes synthétiques de représentation à valeur normative et identitaire substantielle. Ces systèmes de contrôle et de gestion directe de leurs « environnements » spécifiques interfèrent alors indéfiniment les uns avec les autres et s'enchevêtrent sur le même plan décisionnel-opérationnel où ils entrent en concurrence de manière a priori illimitée¹⁰²⁵.

C'est toujours Edgar Morin qui déclare quelques années plus tard que la « notion de crise s'est répandue au XX^e siècle à tous les horizons de la conscience contemporaine. Il n'est pas de domaine qui ne soit hanté par l'idée de crise [...]. Mais cette notion, en se généralisant, s'est comme vidée de l'intérieur [...]. Cela permet tout au plus de dire que quelque chose ne va pas¹⁰²⁶ ». Pourtant, cette relativisation de la notion ne l'empêche pas de l'exploiter car il y voit « à la fois un révélateur et un effecteur » parce qu'elle « révèle ce qui était caché, latent, virtuel, au sein de la société [...] et qu'en même temps elle nous éclaire théoriquement sur la part immergée de l'organisation sociale, sur les capacités de survie et les transformations¹⁰²⁷ ». Ce faisant, il réduit la portée de ce questionnement profond en le cantonnant au social. Car ce qui s'exprime de manière récurrente depuis la fin de la Première Guerre mondiale ne reprend-il pas d'abord la question de Spengler¹⁰²⁸ et si l'on peut parler de hantise, ne serait-ce pas plutôt celle d'un irrémédiable « déclin de l'Occident » ? Ce qui est interrogé alors, ce qui le sera aussi par les non-conformistes et ce que se proposait de débattre le « panel » réuni à Arc-et-Senans, c'est, au moins dans l'expression de ses intentions, une crise de civilisation. Et cela suppose des enjeux différents car, tout en l'imprégnant de son sens, le concept de civilisation dépasse en effet le niveau de cohésion sociale que désigne celui de société. Il est plus tourné vers la « construction symbolique d'une « place humaine dans le monde » qui confère un « sens » à la vie commune et à notre « présence dans le monde¹⁰²⁹ ». Il « s'y présente alors comme un « universum » déjà intégré en lui-même hors de nous, et c'est dans la participation avec ce Tout que jaillit le « sens » qui confère une unité à toutes les expériences significatives dispersées de la vie. [...] Plus que dans les « sociétés », c'est dans les civilisations que s'est réalisée cette « incarnation de la durée expérientielle » qui représente le fondement ontologique de la normativité [...], et elles ont toutes

¹⁰²⁵ Extrait d'un texte inédit de Michel Freitag pour le Séminaire de Malaucène, loc. cit.

¹⁰²⁶ Edgar Morin, « Pour une crisologie », *La notion de crise, Communications*, n°25, Paris, Seuil, 1976, p.149.

¹⁰²⁷ Ibid., p.163.

¹⁰²⁸ Oswald Spengler (1880-1936) publie le premier tome de *Der Untergang des Abendlandes* en 1918 et le second en 1922.

¹⁰²⁹ Extrait d'un texte inédit de Michel Freitag pour le Séminaire de Malaucène, loc. cit.

aussi « transcédé », dans cette durée, les dogmatismes religieux, politiques et moraux qui ont pu, à un moment ou à un autre, les traverser sans parvenir à les submerger ou à les étouffer complètement¹⁰³⁰ ». On voit ainsi que cette remise en cause de la durée qui se produit à la même époque, se présente à la fois comme un symptôme et une cause de la crise de la civilisation occidentale. Ce serait donc comme si cette modalité permettait de laisser la place à une accumulation de crises circonstancielles, dorénavant sociétales qui, même si elles sont présentées comme structurelles sont en fait de plus en plus fonctionnelles et opérationnelles, ce qui permettrait d'ailleurs la « crisologie » que Morin appelle de ses vœux. La crise qui résultera du premier « choc pétrolier », bousculant la société occidentale bercée par le confort des « trente glorieuses », appartient déjà à ce schéma même s'il induit des débats que l'on a pu croire un temps plus profonds. En 1972, le Club de Rome, fondé justement en 1968, présente le « rapport Meadows¹⁰³¹ » qu'il a commandé à une équipe du MIT deux années plus tôt. Le titre de sa traduction française est *Halte à la croissance ? Rapports sur les limites de la croissance*. Les avis sont partagés sur la pertinence des analyses et la fiabilité des modèles mathématiques qui furent utilisés mais les questionnements qu'il apportait, y compris à ceux qui ne l'avait pas lu, provoquèrent de nombreux débats¹⁰³². Les idées d'une croissance zéro ou d'un néo-malthusianisme comme réponses nécessaires à l'épuisement des ressources naturelles frappèrent les esprits, sans influence notable au-delà des cercles restreints des écologistes encore peu nombreux¹⁰³³. Toujours la même année, du 5 au 16 juin, se tient à Stockholm la conférence des Nations unies sur l'Environnement humain. Le développement en est encore l'enjeu et c'est le concept de l'« éco-développement », porté notamment par le chercheur français Ignacy Sachs, qui est préconisé par les conclusions. Cette stratégie volontariste et institutionnelle qui veut prendre en compte les besoins sociaux, particulièrement dans les pays en voie de développement, sera progressivement supplantée par l'approche plus libérale du développement durable consacrée à Rio, vingt ans plus tard¹⁰³⁴. C'est ainsi que cette époque de

¹⁰³⁰ Idem.

¹⁰³¹ Du nom d'un de ses auteurs : Dennis Meadows.

¹⁰³² Une efficace synthèse dans Alain Chauveau et Jean-Jacques Rosé, *L'entreprise responsable, développement durable, responsabilité sociale, éthique*, Paris, Éd. d'Organisations, 2003, p.295-302.

¹⁰³³ On pourrait remarquer cependant que ce furent aussi les années du *small is beautyfull* et que cela eut pour un temps, en conjonction avec le renchérissement du pétrole, une incidence sur les productions industrielles. Ce notamment le cas dans l'automobile où, en conjonction avec l'extension du marché vers la classe ouvrière et donc ce qu'on a appelé le fordisme, il y eut une émulation générale vers la réduction de taille des nouveaux modèles, même en Amérique avec la mode des « compactes » et des « intermédiaires ». Malheureusement, les mêmes modèles, quelques années plus tard, ont recommencé tous à enfler, comme des baudruches, et ceci jusqu'à la vogue contemporaines des énormes et absurdes VUS. Ici aussi le changement de direction peut être associé à la liquidation idéologique et au blocage pratique, par le néo-libéralisme triomphant, de la tendance sociale-démocratique et réformiste dans les pays occidentaux développés et dans le monde.

¹⁰³⁴ Voir l'analyse critique de Michel Freitag lors du colloque « Le développement durable a-t-il un avenir ? », Montréal 24-26 mai 2006, « Combien de temps le développement peut-il encore durer ? », (loc. cit.), p.114-133 et l'intéressante mise au point d'une spécialiste de l'Éducation relative à l'environnement : Lucie Sauvé, « L'équivoque du développement durable », *Chemin de Traverse*, n°4, 2007, p.31-47.

l'histoire institutionnelle et administrative, en France notamment mais aussi au-delà, est placée sous les auspices de l'idée de développement culturel avec toutes les ambiguïtés que peuvent causer l'accumulation des qualificatifs. Car on peut se demander si le mot développement lui-même n'est pas déjà, dans de nombreux esprits, une forme de compensation aux dérives de la croissance dont il est le synonyme euphémisé depuis la déclaration du président Truman du 20 janvier 1949¹⁰³⁵. Comme le précise Poirrier, « dans ce contexte, le concept de développement culturel, théorisé par Joffre Dumazedier dès le milieu des années 1960, vise à répondre à cet échec et à la déstabilisation suscitée par le mouvement de mai¹⁰³⁶ ». L'auteur ajoute encore que « si le terme de "démocratisation" de la culture reste présent, son concept est infléchi par deux approches nouvelles : l'acception anthropologique de la notion remplace l'acception universelle de la "haute culture"; la reconnaissance de la diversité des voies pour atteindre la démocratisation remplace la nécessité du choc esthétique¹⁰³⁷ ». Outre la reconnaissance explicite de l'abandon de l'idéal représenté par la « haute culture », c'est à l'opérationnalisation de la pratique et de l'administration de la culture que l'on assiste donc. On peut par ailleurs considérer que ce que Philippe Poirrier appelle « l'acception anthropologique » de la notion de culture correspond peu ou prou à la définition que Michel Leiris, poète et anthropologue justement, proposait déjà à l'UNESCO au début des années cinquante. Selon lui, elle doit « être conçue comme comprenant, en vérité, tout cet ensemble plus ou moins cohérent d'idées, de mécanismes, d'institutions et d'objets qui orientent — explicitement ou implicitement — la conduite des membres d'un groupe donné. En ce sens, elle est étroitement liée à l'avenir aussi bien qu'à l'histoire passée du groupe puisqu'elle apparaît d'un côté comme le produit de ses expériences [...] et que d'un autre côté elle offre à chaque génération montante une base pour le futur¹⁰³⁸ ». À cette lecture, il me semble que c'est une irrésistible impression de flou qui domine mais persiste aussi l'idée qu'il offre beaucoup d'avantages pour qui veut employer la notion. Il ne faut pas y voir que malveillance et calcul car elle semble surtout taillée pour répondre à la mission de l'organisation.

¹⁰³⁵ On pourrait même dire qu'il est défini *a contrario* d'une certaine manière puisque, parmi les enjeux internationaux qu'il cible, il précise : « Quatrièmement, il nous faut lancer un nouveau programme qui soit audacieux et qui mette les avantages de notre avance scientifique et de notre progrès industriel au service de l'amélioration et de la croissance des régions sous-développées. Plus de la moitié des gens de ce monde vivent dans des conditions voisines de la misère. Leur nourriture est insatisfaisante. Ils sont victimes de maladies. Leur vie économique est primitive et stationnaire. Leur pauvreté constitue un handicap et une menace, tant pour eux que pour les régions les plus prospères... »

¹⁰³⁶ Geneviève Gentil, Philippe Poirrier, *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2005*, op. cit., p.18

¹⁰³⁷ Idem.

¹⁰³⁸ Cette citation est extraite d'un texte publié sous le titre *Race et civilisation* en 1951 par l'UNESCO et repris dans Michel Leiris, *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gonthier Médiations 58, 1969, p.39.

5.3.2 L'UNESCO : consécration des confusions

Le préambule de la convention qui crée l'UNESCO, adoptée à Londres le 16 novembre 1945, est significatif. Il précise « que, les guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix. [...] Qu'une paix fondée sur les seuls accords économiques et politiques des gouvernements ne saurait entraîner l'adhésion unanime, durable et sincère des peuples et que, par conséquent, cette paix doit être établie sur le fondement de la solidarité intellectuelle et morale de l'humanité. [...] En conséquence, ils créent par les présentes l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture afin d'atteindre graduellement, par la coopération des nations du monde dans les domaines de l'éducation, de la science et de la culture, les buts de paix internationale et de prospérité commune de l'humanité en vue desquels l'Organisation des Nations Unies a été constituée, et que sa Charte proclame ». Comme on le voit, il s'agit bien d'une mission essentielle et on pourrait naïvement se questionner sur la raison pour laquelle elle n'est pas première parmi celles qui sont dévolues à l'ONU. Au nom de cet enjeu, on serait prêt à admettre un certain laxisme définitoire pourvu qu'il profite à l'expansion du bien commun. Et c'est également ce que l'on pourrait penser de l'évolution de la stratégie de l'institution ministérielle française. Peut-on seulement envisager, en fonction des mêmes valeurs, de récuser l'objectif d'un combat contre l'élitisme exclusif de la « haute culture » ? Pourtant, ne faut-il pas redouter que ce combat, démocratique et non plus populaire au sens qu'avait l'éducation du même nom, se gagne au prix de l'abandon d'une ouverture de la dimension proprement esthétique et/ou artistique de la culture au-delà du cercle des gens « cultivés » au sens le plus restrictif de cet adjectif ? La question qui me paraît enfin se poser tient au fait que l'on en vient, toujours et une fois de plus, à instrumentaliser l'art et la création artistique, à l'utiliser à des fins qui lui sont associées mais qui finissent par le submerger. On le voit, il y a des liens forts entre les différents aspects de la mission dévolue à l'UNESCO dès sa création et cela aura bien des incidences. L'organisation internationale porte et encourage de multiples réflexions thématiques, notamment sous la forme de conférences internationales créant d'aussi nombreux débats sur leur portée directe. Mais on est en droit de se demander ce que peut une institution internationale dont le budget annuel représente encore « deux fois moins que celui de la seule université de Toronto » et le quart de celui de l'UNICEF¹⁰³⁹. Malgré ces limites, en suivant l'évolution des déclarations issues de ces rencontres, on peut relever quelques changements subtils dans les discours traduisant des mutations dans la réflexion autour de ces questions et de leurs liens.

¹⁰³⁹ Si donc on prend en considération ce navrant constat, on doit aussi noter que, les contributions des États membres se définissant en proportion de leurs ressources nationales, certains pays peuvent exercer des pressions, voire des menaces, qui sont loin d'être sans impact. Voir à ce sujet : Jean-Michel Djian, « Un laboratoire dévitalisé », *Le Monde diplomatique*, octobre 2005, p.26 ainsi que son livre *La politique culturelle, la fin d'un mythe*, Paris, Gallimard, 2005.

Comme on le voyait plus haut, dans les années soixante-dix, les tenants du développement culturel le positionnaient comme une alternative compensatoire aux excès de l'économie. À l'étape suivante, Serge Latouche¹⁰⁴⁰ ne se prive pas de dénoncer l'alibi du développement durable, construit également au sein de ces rencontres internationales et qui intègre la culture parmi ses dimensions multiples et toujours plus nombreuses.

C'est pour survivre à sa mort que le développement est entré « dans l'ère des développements « à particule ». « On peut, certes, proclamer que désormais un « *bon développement, c'est d'abord valoriser ce que faisaient les parents, avoir des racines* », c'est définir un mot par son contraire. Le développement a été, est, et sera d'abord un déracinement. Partout il a entraîné un accroissement de l'hétéronomie au détriment de l'autonomie des sociétés. Faudra-t-il attendre encore quarante ans pour qu'on comprenne que le développement c'est le développement réellement existant ? Il n'y en a pas d'autre. Et le développement réellement existant, c'est la guerre économique (avec ses vainqueurs bien sûr, mais plus encore ses vaincus), le pillage sans retenue de la nature, l'occidentalisation du monde et l'uniformisation planétaire, c'est enfin la destruction de toutes les cultures différentes¹⁰⁴¹.

Pourtant, le 2 novembre 2001, la Déclaration universelle de l'UNESCO¹⁰⁴² sur la diversité culturelle a bien été adoptée à l'unanimité. Elle réaffirme une définition anthropologique extensive de la culture car son préambule précise qu'elle « doit être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social et qu'elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les façons de vivre ensemble, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyance ». Elle constate ensuite qu'elle se trouve ainsi « au cœur des débats contemporains sur l'identité, la cohésion sociale et le développement d'une économie fondée sur le savoir ». Elle affirme enfin que « le respect de la diversité des cultures, la tolérance [...] sont un des meilleurs gages de la paix et de la sécurité internationales ». On voit ainsi que l'organisation est dans une double continuité. C'est d'abord celle de ce que j'appellerais la sécularisation socialisante de la notion de culture et son affinement progressif, qui converge avec son élargissement et ensuite celle de la confirmation de sa mission de paix. Il est néanmoins intéressant de noter que ce texte présente la dimension économique du savoir comme s'il s'agissait d'une évidence. On pourra arguer que cela n'est considéré que comme l'une des dimensions de l'appréhension contemporaine du savoir. Il me semble pourtant que l'on est assez loin de l'idéal, revendiqué comme tel et exprimé dans les premières lignes de la charte constitutive. Elles proclamaient la résolution des États signataires à « assurer à tous le plein et égal accès à l'éducation, la libre poursuite de la vérité

¹⁰⁴⁰ Serge Latouche, *Survivre au développement : De la décolonisation de l'imaginaire économique à la construction d'une société alternative*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2004.

¹⁰⁴¹ Serge Latouche, « Les mirages de l'occidentalisation du monde. En finir, une fois pour toutes, avec le développement », *Le Monde diplomatique*, mai 2001, p.6-7.

¹⁰⁴² Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle, Paris, 2 novembre 2001, in UNESCO, *L'action normative à l'UNESCO : Conventions, recommandations, déclarations et chartes adoptés par l'UNESCO, 1948 – 2006*, Paris, UNESCO, 2007, p.746 sq.

objective et le libre échange des idées et des connaissances ». On peut aussi relever quelques autres évolutions significatives dans la rédaction des articles suivants. Elles se traduisent d'abord, dès l'article un, par ce que j'appellerais une « environnementalisation » de la notion de culture via la diversité culturelle qui « est, pour le genre humain, aussi nécessaire qu'est la biodiversité dans l'ordre du vivant ». Le « pluralisme culturel » est aussi présenté comme la face politique de la diversité culturelle dans une perspective inclusive¹⁰⁴³. Elle consacre enfin l'idée qu'elle « est l'une des sources du développement, entendu non seulement en termes de croissance économique, mais aussi comme moyen d'accéder à une existence intellectuelle, affective, morale et spirituelle satisfaisante¹⁰⁴⁴ ». La dérive dénoncée par Serge Latouche est donc bien entérinée tout comme une évolution de plus en plus favorable à la définition anglo-saxonne, voire américaine, du multiculturalisme et la remise en cause qu'elle porte. En son sein se côtoient, comme sur le marché, une multitude d'identités culturelles concurrentes. Et plus « aucune n'assume la responsabilité de l'intégration des valeurs et des finalités pouvant encore correspondre à l'intériorisation symbolique des conditions générales de la vie collective et notamment ses conditions écologiques¹⁰⁴⁵ ». Il s'agit en somme d'identités de repli qui dépendent des fonctionnements systémiques et de la puissance impériale qui leur sert de bras séculier pour tout ce qui détermine, oriente et intègre le nouvel « ordre collectif globalisé », qui se trouve du même coup désocialisé. Ce qui est aussi confirmé, c'est une double orientation, aux dimensions complémentaires, de l'approche de cette diversité culturelle. Elle est patrimoniale mais l'un de ses enjeux est « de nourrir la créativité dans toute sa diversité¹⁰⁴⁶ ». Il est bien entendu essentiel mais on peut, et à mon sens on doit, s'interroger sur le fait que cela passe évidemment par certaines lectures privilégiées. Ce sont celles qui s'ouvrent si l'on prend d'abord en compte ces « mutations économiques et technologiques actuelles, qui ouvrent de vastes perspectives pour la création et l'innovation¹⁰⁴⁷ ». Certains parleront alors de simple réalisme mais est-il interdit de penser qu'il y a dans ce texte la possible consécration d'une lecture *a minima* des politiques culturelles en tant que « catalyseur de la créativité » et au profit de quoi ? L'article neuf précise en effet que « tout en assurant la libre circulation des idées et des œuvres, les politiques culturelles doivent créer les conditions propices à la production et à la diffusion de biens et services culturels diversifiés, grâce à des industries culturelles disposant des moyens de s'affirmer à l'échelle locale et mondiale ». On voit alors tout l'intérêt d'un mot qui permet autant de glissements sémantiques car est-il utile de préciser que tout le texte passe en

¹⁰⁴³ Article 2 de la convention.

¹⁰⁴⁴ Article 3 de la convention.

¹⁰⁴⁵ Michel Freitag, « L'unité d'un système de l'environnement : son caractère inédit dans la nature et dans la culture », in Denis Duclos (dir.), *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes? : Limites de la postmodernité et société écologique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.114 sq.

¹⁰⁴⁶ Article 7 de la convention.

¹⁰⁴⁷ Article 8 de la convention.

permanence d'un registre de sens à un autre ? Présentant la convention, Koïchiro Matsuura, directeur général de l'UNESCO, note qu'elle fut adoptée dans la suite immédiate des « événements du 11 septembre 2001 » et précise qu'elle avait été « l'occasion pour les États de réaffirmer leur conviction que le dialogue interculturel constitue le meilleur gage pour la paix, et de rejeter catégoriquement la thèse de conflits inéluctables de cultures et de civilisations ». Dans ces lignes, bien qu'implicitement, c'est ce que Armand Mattelart appelle le « paradigme de la « diversité en dialogue » qui est revendiqué. S'il emploie le terme paradigme, c'est à n'en pas douter pour lui donner la stature scientifique d'un accord de principe entre les partenaires concernés; à savoir la communauté internationale. On peut alors remarquer que, puisque ce paradigme de la diversité en dialogue ne la mentionne même plus : la culture risque donc de payer le prix de sa constitution. L'enjeu primordial, c'est celui de prendre « le contre-pied de la thèse de Samuel Huntington sur l'inévitabilité du “choc des cultures et des civilisations”¹⁰⁴⁸. Si cette ambition est d'autant plus lourde que c'est justement sur la base de l'hypothèse de Huntington que se justifie entre autres la politique internationale belliciste des États-Unis, il faut noter que l'enjeu soi-disant culturel est tout entier dominé par ceux de la globalisation néo-libérale et systémique ou même n'en est plus qu'une résultante. Et c'est justement ce que le texte de Huntington tente de nier¹⁰⁴⁹. Comme Michel Freitag, Marcel Mauss est l'un des rares sociologues à s'intéresser à la notion de civilisation. Pour lui, son existence est celle d'un mythe, une représentation collective qui s'écrit avec un C majuscule et dont l'ambition serait universelle, ce qui est loin d'être le cas. « Les uns se figurent la Civilisation sous les espèces d'une nation parfaite : “l'État fermé” de Fichte, autonome et se suffisant à lui-même, et dont la civilisation et la langue de civilisation seraient étendues jusqu'aux frontières politiques. Quelques nations ont réalisé cet idéal, quelques-unes le poursuivent consciemment, par exemple les États-Unis. D'autres écrivains ou orateurs pensent à la civilisation humaine, dans l'abstrait, dans l'avenir. L'humanité “progressant” est un lieu commun de la philosophie comme de la politique. D'autres enfin concilient les deux idées. Les classes nationales, les nations, les civilisations n'auraient que des missions historiques par rapport à la Civilisation. Naturellement, cette civilisation c'est toujours l'occidentale. On l'élève à la hauteur de

¹⁰⁴⁸ Armand Mattelart, « Bataille à l'Unesco sur la diversité culturelle », *Le Monde diplomatique*, octobre 2005, p.26-27

¹⁰⁴⁹ « World politics is entering a new phase, and intellectuals have not hesitated to proliferate visions of what it will be—the end of history, the return of traditional rivalries between nation states, and the decline of the nation state from the conflicting pulls of tribalism and globalism, among others. Each of these visions catches aspects of the emerging reality. Yet they all miss a crucial, indeed a central, aspect of what global politics is likely to be in the coming years. It is my hypothesis that the fundamental source of conflict in this new world will not be primarily ideological or primarily economic. The great divisions among humankind and the dominating source of conflict will be cultural. Nation states will remain the most powerful actors in world affairs, but the principal conflicts of global politics will occur between nations and groups of different civilizations. The clash of civilizations will dominate global politics. The fault lines between civilizations will be the battle lines of the future. » Extrait de Samuel Huntington, « The Clash of Civilizations », *Foreign Affairs*, vol.72, n°3, 1993. p.22-49

l'idéal commun en même temps que de fond rationnel du progrès humain ; et, l'optimisme aidant, on en fait la condition du bonheur. Le XIX^e siècle a mêlé les deux idées, a pris "sa" civilisation pour "la" civilisation¹⁰⁵⁰ ». Si donc l'idée de la Civilisation — occidentale — paraît indissociable d'une position ou d'une volonté de domination, elle me semble porter également en elle le poids des visions cycliques et plus largement du rapport de l'humain au temps. C'est donc dans la remise en cause d'une conception de la civilisation en terme « d'inépuisable durée¹⁰⁵¹ », comme le disait Fernand Braudel que peut intervenir tout d'abord le « choc du futur » dont on parlait dans les années 70, puis le « choc des civilisations ». Huntington, et tous ceux qu'il entraîne à sa suite, reprennent en l'exacerbant mais aussi en le transformant, un trait partagé par plusieurs interrogations plus anciennes. C'est évidemment le cas de Spengler dans les années suivant la défaite allemande et c'est aussi celui de Freud quand il publie *Malaise dans la civilisation* qui paraît à peu près à même époque sans que l'on puisse vraiment comparer les motivations des deux auteurs. Je simplifierai abusivement le propos de Freud en disant qu'il fait dans ce court ouvrage, une réflexion autour de l'inaptitude au bonheur dans la société qui l'entoure¹⁰⁵². Il nous y livre également sa définition du terme civilisation qui, pour lui, « désigne la totalité des œuvres et organisations dont l'institution nous éloigne de l'état animal de nos ancêtres et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux¹⁰⁵³ ». On voit alors qu'il l'envisage comme un processus et qu'il lui donne une dimension très générale qui le rapproche de cette « humanisation » dont parlait Teilhard de Chardin et que reprend Senghor dans l'espoir d'une « civilisation de l'universel »¹⁰⁵⁴. Rêves de poète dira-t-on peut-être maintenant mais peut-on oublier que le mot qu'employait Freud dans sa propre langue, avant qu'il soit traduit en français par civilisation, était celui de *Kultur* ? La puissance des images, celles des attentats du World Trade Center de New York, tout comme celle d'une formule, fait dire à tant de commentateurs, comme s'il s'agissait d'une évidence, que le monde, confronté à une « triple

¹⁰⁵⁰ Marcel Mauss, *Les civilisations : éléments et formes. Exposé présenté à la première Semaine internationale de synthèse, Civilisation. Le mot et l'idée*, Paris, La Renaissance du livre, 1930, p.19.

¹⁰⁵¹ Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*. Paris, Flammarion, 1984, p.61.

¹⁰⁵² Le propos n'est pas que celui d'un psychanalyste même si, ayant étayé ses comparaisons, il se plaît à l'achever en se posant la question d'une possible psychanalyse collective. Au hasard de ses pages, on peut relever une très pertinente description interrogative de ce processus qui permet à notre mémoire, collective avant que Maurice Halbwachs ne le confirme, de conserver la trace des anciens temps sans que s'établisse le trop grand chaos de superpositions innombrables qui rendraient son espace invivable. Il induit ainsi la part nécessaire d'un oubli que l'on pourrait dire constructif.

¹⁰⁵³ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, [1929], Trad C. et J. Odier, Paris, PUF, 1971, p.26.

¹⁰⁵⁴ « Il serait grand dommage que le Nègro-Africain fût absent à ce rendez-vous de l'Histoire, à ce moment de l'accomplissement du monde et, partant, de l'Homme, à cet âge de grâce où s'édifiera la *civilisation de l'Universel*. Car, pour être universelle, la *civilisation* devra réunir, en une symbiose dynamique, les valeurs complémentaires de toutes les civilisations : de toutes les races. Elle ne serait pas universelle, pas humaine, s'il y manquait la chaleur de la Négritude. Comme quoi, défendre la Négritude, c'est combattre pour la civilisation de l'Universel. » Léopold S. Senghor, « De la fédération à la Civilisation de l'Universel », in *Liberté 4, Socialisme et planification*, Editions du Seuil, Paris, 1983, p.51.

rupture¹⁰⁵⁵ », est maintenant complètement différent. L'image exclusive d'un cauchemar qui nous est imposée empêche-t-elle de concevoir différemment l'idée de civilisation, y compris si on écrit ce mot au pluriel ? On peut en effet accepter l'idée d'une « terrorisation » progressive — en termes d'installation d'un régime de terreur — accentuant la dimension totalitaire du régime systémique qui s'empare du monde globalisé. Il est bien facile de relever que ces idées sont ancrées à des « formules choc », images mentales et concentrées de représentations conceptuelles, qui ont ensuite été confirmées par les « images choc » du choc. Et les observateurs « bien informés » de la réalité ou des images sensées la traduire ont alors déclaré *urbi et orbi* que les propositions intellectuelles étaient empiriquement confirmées. On se rappelle que Huntington posait, en bon scientifique, une hypothèse et de là à penser que le monde se transforme en laboratoire, il n'y a qu'un pas. Alors il est intéressant de questionner l'expérience en cours et la lecture de ces évolutions par Jacques Mascotto me paraît fertile. Tout comme Benjamin le faisait en son temps avec son « esthétisation du politique », il identifie le retournement résultant de la réappropriation des modalités formelles et idéelles de l'art et de la culture au profit d'« autre chose ».

L'esthétique s'accouple inmanquablement à l'éthique, en tant que la jouissance de détenir le « bien » se définit comme jouissance d'appartenir au camp ou à la civilisation du contrôle qui s'efforce de contenir/détruire le camp ou la civilisation adverse appartenant à la Nature sauvage, barbare, qui, individuellement, présente le défaut de refuser sa mise en scène touristique, son esthétisation multiculturaliste, son ajustement structurel dans la muséologie mondialiste des communautés culturelles. L'esthétisation du mode de vie et de la « politique » découple les problèmes sociaux de la pratique qui se déloque en simple pratique opérationnelle malléable : à chaque solution correspond une éthique appliquée. Ce qui est esthétisé est au-delà de la vérité et du questionnement, ne requiert que du *problem solving*, une performance de l'éthique dans l'esthétique de la performance. La *Malleable Mind* s'empare de la tautologie (ce qui est bien est bien, etc.) qui s'éclate dans la performance rhétorique oxymorique : la guerre humanitaire, le terrorisme d'État comme contre-terrorisme, les embargos pour la démocratie¹⁰⁵⁶.

On voit bien en effet que dans cette esthétisation du monde qui s'empare des modalités particulières de l'art, c'est l'espoir humaniste et civilisationnel qui s'effrite un peu plus vite. Comme le montre Michel Freitag, ce qui se passe « concerne *toutes les civilisations*, y compris la nôtre qui domine le monde et dont est venue la menace présente, après qu'elle se soit prise elle-même pour La Civilisation en se confondant avec Les Lumières, avec Le Progrès et Le Développement, avec Le Destin Unique de L'Humanité. [...La] forme la plus puissante en même temps que la plus insidieuse de la domination et de l'aliénation contemporaines est celle qui se déploie à travers les technologies de l'information et de la communication, qui sont en train d'absorber en elles non seulement tout ce qui est désormais massivement produit et consommé comme "culture" dans le cadre de la

¹⁰⁵⁵ Formule employée par Marc Hecker, chercheur à l'IFRI, dans un article paru dans le quotidien français *Libération*, le 11 septembre 2006.

¹⁰⁵⁶ Jacques Mascotto, *Spectacle, mimésis, anesthésie, Conjonctures*, n°38, p.163.

“mondialisation”, mais le coeur même du symbolique et du politique, et même insidieusement mais largement le mode de constitution de l’identité existentielle des individus. Or cela soulève la question de savoir si une telle “culture” technologisée et mercantilisée et de telles modalités de régulation, de décision et de contrôle répondent encore au concept même de civilisation en tant que celui-ci est lié à une certaine idée ou un certain idéal de l’humanité, et qu’il réfère à l’essence même du symbolique et de la praxis¹⁰⁵⁷ ». Même s’il tente de « positiver » les enjeux, Philippe Queau, Directeur de la division de l’Information et de l’Informatique à l’UNESCO, semble partager ces alarmes. Ne déclare-t-il pas que, certes « cette progression de l’abstraction peut être analysée comme un “progrès” de l’humanité, si l’on suit les thèses de Leroi-Gourhan, mais on peut aussi s’interroger sur la manière dont cette abstraction réduit l’homme, le vide de sa substance profonde au profit de représentations numériques. Le règne du nombre et de la statistique tend à effacer tout ce que le nombre ne peut saisir. Le problème le plus intéressant posé par la révolution culturelle du numérique et du virtuel est sans doute celui de la possibilité d’émergence d’une “intelligence collective”, dont chacun voit bien qu’elle serait utile pour résoudre des problèmes de plus en plus complexes et de plus en plus globaux¹⁰⁵⁸ ». Même si l’on peut penser que ce questionnement induit une sorte de virtualisation dépolitisée de la démocratie, l’auteur pose par ailleurs la double question d’une « perversion de la démocratie par la transcendance du “nombreux” » et d’un cyberspace devenant « une sorte de Nüremberg numérique, dominé par la violence du marché ». Et ces images totalitaires rejoignent celles de Michel Freitag qui dessine encore plus largement cette subtile violence.

Ce que l’on peut constater à partir de ces premières mises en perspectives tient d’une part à la labilité du concept de culture. Il est en effet en perpétuelle mutation et ses significations, originellement multiples, se multiplient encore en se prêtant aux besoins des circonstances et des acteurs qui le convoquent. L’analyse s’épuise à tenter de cerner ses dimensions comme tout bon manuel de méthodologie incite le sociologue à le faire pour construire le concept qui sera utile à sa recherche. En ce sens, l’art serait une des dimensions du concept de culture. Pour ce qui est des institutions internationales, elle est de plus en plus implicite car engloutie dans un concept qui est lui-même menacé. Ce sont dorénavant des démarches défensives qui sont à l’ordre du jour et on est en droit de se demander si elles-mêmes ne contribuent pas au travail de sape qui mine toujours un peu plus ses bases idéales et son autonomie. C’est à l’évidence le cas de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles approuvée par la quasi unanimité des membres

¹⁰⁵⁷ Michel Freitag, « La dissolution systémique du monde réel dans l’univers virtuel des nouvelles technologies de la communication informatique: une critique ontologique et anthropologique », p.5. Intervention prononcée dans le cadre du colloque « 2001 BOGUES, Globalisme et pluralisme », (Montréal, 24-27 avril 2002).

¹⁰⁵⁸ Philippe Queau, « Identité culturelle et éthique de l’universel », in Chéneau-Loquay, A., (dir.), *Enjeux des technologies de la communication en Afrique. Du téléphone à Internet*, Paris, Ed. Karthala, 2000, p.398.

de la Conférence générale de l'UNESCO, réunie à Paris en octobre 2005. Selon son article premier, elle « vise à réaffirmer les liens qui unissent culture, développement et dialogue et à créer une plateforme innovante de coopération culturelle internationale. À cette fin, elle réaffirme le droit souverain des États d'élaborer des politiques culturelles en vue de "protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles", d'une part, et de "créer les conditions permettant aux cultures de s'épanouir et interagir librement de manière à s'enrichir mutuellement", d'autre part¹⁰⁵⁹ ». Quant à la diversité des expressions culturelles, elle concerne « la créativité avec toutes les implications qu'elle connaît dans le contexte de la mondialisation où les diverses expressions sont mises en circulation et rendues accessibles à tous par l'entremise des biens et services culturels¹⁰⁶⁰ ». Le contexte est donc clairement la marchandisation de la culture et son enjeu se situe dans une éventuelle régulation de ce marché, qui plus est par les États. La référence à l'art se situe dans la reconnaissance de « l'importante contribution des artistes et de tous ceux qui sont impliqués dans le processus créateur, des communautés culturelles et des organisations qui les soutiennent dans leur travail, ainsi que leur rôle central qui est de nourrir la diversité des expressions culturelles¹⁰⁶¹ ». Elle est donc indirecte et se concentre principalement, voire uniquement, sur la défense de leur droit de propriété sur ce qu'il produisent. Il ne m'est pas possible de reprendre tous les éléments d'un débat porté, notamment en France, par les tenants de « l'exception culturelle » face à la dérégulation généralisée des échanges dans le cadre de la globalisation. Pourtant on est fondé à penser qu'il existe ici au moins deux niveaux de discours. Un extrait des propos du ministre français des affaires étrangères à l'occasion de la célébration du sixième anniversaire de l'organisation installée à Paris me paraît particulièrement révélateur. Il y met en garde contre une lecture qui pourrait voir dans ce texte une éventuelle opposition entre économie et culture. « Que signifie la liberté de choisir, lorsque l'offre culturelle tend vers la standardisation, comme c'est le cas un peu partout aujourd'hui ? Comment développer les échanges culturels, si nous ne garantissons pas au préalable à chaque peuple les conditions d'expression de son être au monde ? La Convention, parce qu'elle reconnaît aux forces créatrices et artistiques d'un pays le droit d'exister et de se faire connaître, s'affirme comme une chance supplémentaire pour les échanges et le commerce qui profitera à tout le monde. Au-delà de ces enjeux économiques, je suis convaincu que la promotion de la diversité culturelle est l'une des réponses que nous devons apporter aux projets d'enfermement identitaire¹⁰⁶² ». L'enjeu stratégique du « choc des civilisations » est donc encore mentionné au final mais non pas

¹⁰⁵⁹ UNESCO, *L'action normative à l'UNESCO*, op.cit., p. 338 sq.

¹⁰⁶⁰ Idem.

¹⁰⁶¹ Idem.

¹⁰⁶² Extrait du discours de Monsieur Philippe Douste-Blazy, ministre des affaires étrangères français, prononcé au nom de Monsieur Jacques Chirac, président de la République française, pays hôte de l'UNESCO. In UNESCO, *60 ans d'histoire de l'UNESCO : Actes du colloque international, Paris, 16-18 novembre 2005*, Paris, UNESCO, 2007, p.19-21.

comme un point d'orgue. Il est subordonné à la diversité culturelle, elle-même facteur des échanges économiques. L'intention du discours officiel est bien d'éviter de désigner « l'économie » comme un facteur de trouble essentiel pour l'écosystème culturel. Il fallait bien aller plus loin que la déclaration de 2001 et, tropisme environnementaliste oblige — conformément au « modèle prédateur proie » tellement en vogue dans la dynamique des systèmes environnementaux — s'intéresser à ce qui pourrait nuire à cette diversité sans toutefois désigner les prédateurs¹⁰⁶³.

Force est de constater par ailleurs la prolifération des enjeux qui se reflète dans l'augmentation progressive de la longueur du préambule des conventions¹⁰⁶⁴. Et si l'on se penche ensuite sur les dispositions du texte, on remarque que les mesures qui sont ouvertes aux parties¹⁰⁶⁵ visent à protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire (article 6) et les expressions culturelles elles-mêmes (articles 7 et 8). Cela leur permet, entre autre, de recourir à la réglementation pour offrir des « opportunités aux activités, biens et services culturels nationaux, de trouver leur place parmi l'ensemble des activités, biens et services culturels disponibles sur son territoire¹⁰⁶⁶ ». Elles peuvent également prendre « les mesures qui visent à accorder des aides financières publiques¹⁰⁶⁷ » et « les mesures qui visent à établir et soutenir, de façon appropriée, les institutions de service public¹⁰⁶⁸ » ou à « encourager et soutenir les artistes ainsi que tous ceux qui sont impliqués dans la création d'expressions culturelles ». Deux questions critiques viennent alors à l'esprit : la première tient au fait qu'il soit devenu nécessaire de préciser ces capacités pour les États et la seconde à celui qu'il faille en arriver à d'autres sibyllines précisions. Philippe Douste-Blazy, pourra alors bien vanter le caractère « normatif » de cette convention, mais il y est mentionné que « rien dans la présente Convention ne peut être interprété comme modifiant les droits et obligations des Parties au titre d'autres traités auxquels elles sont Parties¹⁰⁶⁹ ». Il n'est pas nécessaire de préciser que les traités dont il est question sont notamment ceux qui régissent l'Organisation mondiale du commerce. Considérant d'une part, la position dominante des USA dans ce cadre et dans l'application de ses règles et d'autre part, le fait que

¹⁰⁶³ Mais ne se sont-ils pas eux-mêmes désignés en refusant d'adhérer à cette convention ?

¹⁰⁶⁴ Entre 2001 et 2005, les préoccupations de Philippe Queau se sont par exemple adjointes aux références déjà consacrées puisque le codicille suivant clôture la première partie du texte : « *Constatant* que les processus de mondialisation, facilités par l'évolution rapide des technologies de l'information et de la communication, s'ils créent les conditions inédites d'une interaction renforcée entre les cultures, représentent aussi un défi pour la diversité culturelle, notamment au regard des risques de déséquilibres entre pays riches et pays pauvres, *Consciente* du mandat spécifique confié à l'UNESCO d'assurer le respect de la diversité des cultures et de recommander les accords internationaux qu'elle juge utiles pour faciliter la libre circulation des idées par le mot et par l'image ».

¹⁰⁶⁵ Mieux vaudrait dire confirmées, puisqu'elles sont en l'occurrence des États indépendants.

¹⁰⁶⁶ Article 6-2-b.

¹⁰⁶⁷ Article 6-2-d.

¹⁰⁶⁸ Article 6-2-f.

¹⁰⁶⁹ Article 20-2.

la convention de l'UNESCO ne prévoit aucun mécanisme de sanctions, on en arriverait à penser que le refus d'adhésion américain relève d'une cohérence éthique. Ainsi, on voit bien que le texte est inapplicable, au moins internationalement, du fait même de son ambiguïté. Ce qu'il permet par contre, c'est de fonder les pratiques protectionnistes des pays qui le peuvent et qui sont, évidemment, les plus puissants. Une telle puissance s'analysant bien sûr d'un point de vue d'abord économique qui est, de fait et de droit, devenu prioritaire dans la définition contemporaine de la culture de pays tels que la France par exemple.

Je prendrai encore un autre exemple de cet assujettissement croissant de l'art à la culture et de la culture à l'économie dans les institutions internationales dont la vocation explicite pouvait sembler être justement d'assurer ou de protéger l'autonomie des formes d'expression symboliques vis-à-vis de l'économie envahissante. Il s'agit du thème qui avait été retenu pour le Sommet de la Francophonie de Bucarest les 28 et 29 septembre 2006 qui était « les nouvelles technologies de l'information dans l'éducation ». Sa présentation et celle de la participation française par le Quai d'Orsay est très représentative de l'ambiguïté persistante, voire de l'impérialisme résiduel de ses positions. « Le rayonnement culturel de la France, composante majeure de son influence dans le monde, passe par une politique rénovée de promotion des œuvres et des idées françaises à l'étranger, dont un vecteur essentiel est la langue française, ainsi que par la mise en œuvre d'une politique de coopération avec les pays les plus pauvres concourant à la promotion de la diversité culturelle et linguistique¹⁰⁷⁰ ». Point n'est besoin de préciser que l'on ne se situe pas dans la lignée directe des propositions de l'un de ses « pères fondateurs¹⁰⁷¹ » au début des années soixante. Citant un rapport de la promotion Condorcet de l'ENA de 1991, Jacques Barrat¹⁰⁷² définit l'évolution de la francophonie comme « un mouvement qui vise à transformer les liens linguistiques, culturels et historiques qui rapprochent certains peuples, dans un ensemble politique et économique plus large et qui se traduit par la mise en place d'institutions et

¹⁰⁷⁰ Cité par Pierre Morel in « La francophonie en quête d'identité », in *La francopolyphonie: langues et identités*, vol. 1, sous la dir. de Pierre Morel, Chisinau, ULIM, 2007, p.97-98.

¹⁰⁷¹ « Au moment que, par totalisation et socialisation, se construit la Civilisation de l'Universel, il est, d'un mot, question de nous servir de ce merveilleux outil, trouvé dans les décombres du Régime colonial. De cet outil qu'est la langue française. La Francophonie, c'est cet Humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre : cette symbiose des "énergies dormantes" de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaire. "La France, me disait un délégué du F.L.N., c'est vous, c'est moi : c'est la Culture française". Renversons la proposition pour être complets : la Négritude, l'Arabisme, c'est aussi vous, Français de l'Hexagone. Nos valeurs font battre, maintenant, les livres que vous lisez, la langue que vous parlez : le français, Soleil qui brille hors de l'Hexagone ». Léopold S. Senghor, « Le français, langue de culture », *Esprit*, n°311, novembre 1962, p.844.

¹⁰⁷² Jacques Barrat, universitaire et diplomate, enseigne la géopolitique de l'information et de la communication à l'Université Panthéon-Assas Paris II et au Collège interarmées de défense. Il a notamment été Secrétaire général de l'Office franco-québécois pour la jeunesse, puis Conseiller de coopération et d'action culturelle à l'Ambassade de France en Roumanie et directeur de l'Institut français de Bucarest.

de programmes multilatéraux de coopération¹⁰⁷³ ». On voit alors que les enjeux sont « tricotés serrés » et en arrivent à se superposer dans une confusion que l'on souhaite profitable à des idéaux humanistes mais qui peut en porter de tout autres. La présentation par l'UNESCO des « politiques publiques de la culture en France » précise qu'elles « ne s'appuient pas sur une définition stricte de "la" culture [qui] serait nécessairement exclusive, élitiste et pour tout dire, totalitaire ». Elles préfèrent se fixer des objectifs essentiels parmi lesquels on mentionne : « favoriser la création, préserver le patrimoine, développer les industries culturelles, démocratiser l'accès aux pratiques artistiques, promouvoir la diversité culturelle... ». Si la démocratisation des pratiques artistiques ainsi que la promotion de la diversité culturelle ne se rangent pas directement sous l'étendard économique, il n'en va pas de même pour les autres objectifs et même si ce n'est pas forcément explicite. En effet, dans un tel pays, eu égard à son histoire et son image, la création, via les industries du luxe¹⁰⁷⁴, et le patrimoine, via le tourisme, participent notablement au produit intérieur brut national. Leur démocratisation peut donc aussi bien se penser en termes d'élargissement du marché. Ce sont des exemples mais l'analyse est encore plus manifeste au niveau des industries culturelles où se focalise une toute autre concurrence internationale. Car, comme le mentionne encore ce texte, « le critère communément retenu en France pour définir le champ des industries culturelles est la reproductibilité des biens et/ou l'extensibilité de l'audience. Il comprend les produits suivants : livre, presse, phonogrammes, vidéogrammes, cinéma, audiovisuel¹⁰⁷⁵ ». Je ne compte pas développer ici une véritable réflexion autour de cette « société de l'information » qui a fait des données immatérielles, dans la plus grande confusion sur leur nature, une matière première et une valeur commerciale, voire purement spéculative. Car, et je citerai une fois de plus Michel Freitag, « il est évident que la logique de la valeur s'émancipe de la logique de la production, du travail et de la marchandise lorsque les transactions spéculatives sur les titres ou les droits à des profits virtuels dépassent de plus de cent fois la valeur des transactions qui portent sur l'échange réel de biens. Cette virtualisation systématique du procès d'accumulation se manifeste de la même manière dans le développement sans précédent de ce qu'on nomme, de manière également archaïque, la propriété "intellectuelle". Or ce qui est essentiel dans ces phénomènes de "virtualisation spéculative", c'est qu'elles n'ont pas lieu dans un "autre monde" — un monde de jeu ou de monopoly —, mais bien dans le monde de l'économie et de la vie réelle, sur l'ensemble duquel ils exercent leur

¹⁰⁷³ Jacques Barrat, Claudia Moisei et Pierre Messmer, *Géopolitique de la francophonie: un nouveau souffle ?*, coll. Études de la Documentation française, Paris, La Documentation Française, 2004, p.25.

¹⁰⁷⁴ Il n'est que de noter à nouveau ici, l'intérêt considérable montré pour l'art contemporain par les responsables des deux principaux acteurs de ces industries, à savoir Bernard Arnault, pour le groupe LVMH (Chiffre d'affaires 2005 : 13 910 millions d'euros) et François Pinaut pour le groupe PPR (Chiffre d'affaires 2005 : 3 036 millions d'euros).

¹⁰⁷⁵ Citations extraites du texte présentant la politique culturelle de la France sur le site du *World observatory on the social status of the artist*. Organisme dépendant de l'UNESCO et consultable à l'adresse Internet suivante : http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=18236&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

contrôle¹⁰⁷⁶ ». On est ainsi fondé à se demander si l'on valorise la créativité en fonction de sa force intrinsèque ou de sa rentabilité potentielle et plus encore avérée ? Et si on veille, timidement, à la défendre, n'est-ce pas d'abord comme on le ferait pour un investissement ? Une « simple » œuvre d'art multiple conservait, comme la gravure par exemple, une originalité en tant que traduction directe, même si elle est multipliée, de la volonté et de la main de l'artiste qui la crée. S'il y a un amont dans ce cas, il n'a pas d'authenticité supérieure, il est le témoin d'une étape préparatoire. On pourrait alors penser que nous sommes maintenant dans un élargissement de cette pratique, mais il faut plutôt se résoudre à parler d'une mutation. Grâce aux nouvelles technologies, nous sommes passés, au moins en terme de finalité, d'un espace de création et de production à un espace de reproduction ou de copie qui se généralise et s'amplifie dans de multiples exploitations. Elles profitent évidemment à la diffusion de la création mais il convient de se questionner sur l'importance relative de leurs bénéficiaires. La puissance particulière de la créativité n'est nullement niée, au contraire. Que ce soit celle de l'artiste ou de l'artisan d'art, qu'il soit occidental ou non, son authenticité et donc sa force sont estimées à l'aune d'une gratuité ou d'une liberté qui fourniront la base énergétique¹⁰⁷⁷ de sa transposition commerciale multiplement conditionnée. Dans un total retournement, leur œuvre dépend directement de son exploitation car la dimension publicitaire de tous les produits et leur esthétisation deviennent des éléments essentiels de leur valeur. Il est courant dorénavant de parler de l'image des marques et des produits et ce qui en découle est alors une confirmation de l'analyse de Adorno mais, dans la relation aliénante, l'image qui engloutit son spectateur n'est plus celle de l'art, ni même celle des industries culturelles, c'est maintenant sa déclinaison sous la forme de celle de la marque et de ses produits. Cela est même la base d'un marketing qui postule qu'en « achetant certains produits, le consommateur tente d'apporter la preuve de l'image qu'il a de lui-même, en d'autres termes, il s'identifie à l'image du consommateur associée au produit¹⁰⁷⁸ ». Cette exhibition qui s'approprie les attributs de l'œuvre d'art est comparable au procès qui s'empare de nos centres-villes post-modernes en dévouant l'espace public aux différentes industries et à leur *dominium* sans qu'il n'y ait plus aucune altérité entre le construit corporatif et son environnement. Il se l'est approprié comme espace publicitaire et les individus qui le fréquentent ne le font plus en tant que citoyens mais en tant que consommateurs. Ce que nous confirment ces réflexions sur l'état de la culture à l'heure de la globalisation, c'est donc que l'ensemble de la société, civile et politique, a fini par être « internalisé » dans le système corporatif qui tend ainsi à se substituer lui-même à la société et à ses formes propres de régulation et de structuration.

¹⁰⁷⁶ Michel Freitag, « La dissolution systémique du monde réel dans l'univers virtuel des nouvelles technologies de la communication informatique: une critique ontologique et anthropologique », loc. cit, p.21.

¹⁰⁷⁷ Au sens que lui donne son étymologie qui permet de parler d'une force en action.

¹⁰⁷⁸ Paul Pellemans, *Le marketing qualitatif: Perspective psychoscopique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Université, 1998, p.94.

Times square, à New York, nous en offre, ainsi que le remarque Michel Freitag, un exemple paroxystique dans le déferlement des images qui virtualisent ses murs au profit des industries du divertissement et de la communication. Cette radicale privatisation de l'espace commun s'enferme – ou s'ouvre indéfiniment, ce qui revient au même – dans la production et la diffusion des images flottantes qui forment la matière première communicationnelle d'un système concentré sur le face-à-face non dialectique — faute d'altérité — d'un exhibitionnisme et d'un voyeurisme globalisés. Ce système, lui aussi « substantiellement » global, pourra donc seul prétendre être le système de tous les systèmes puisqu'il sera le « médium universel commun » de tous les autres.

On peut bien entendu relever ce que l'on pourrait appeler des actions de résistance à ce transfert de sens sur la valeur de ce qu'on appellera alors les œuvres de l'esprit. Cela pourrait se déceler dans la multiplication de nouvelles formes artistiques telles que ce que l'on appelle maintenant les arts vidéographiques ou numériques. La question n'est pas ici de porter un jugement sur ces formes ou les œuvres qu'elles permettent de créer mais d'interroger le fait qu'un créateur revendique de s'en emparer en tant qu'artiste. On pourrait ne considérer ce sujet que du point de vue de l'opportunité d'un nouveau support pour la création et en conclure que ce fut le cas tout au long de l'histoire. Cela est différent si l'on prend en considération le choix qui est fait par les créateurs de ces œuvres de ne pas utiliser les espaces et les lieux de diffusion liés à ces technologies. On en vient donc à la conclusion que le statut artistique de telles œuvres passerait par ce refus qui constituerait une différence majeure par rapport à toute autre création utilisant les mêmes supports et les mêmes techniques et produisant finalement des œuvres matériellement, ou plutôt virtuellement, semblables. C'est sur de telles nuances, voire de telles marges, que se fonde la caractéristique d'une œuvre se voulant effectivement marginale dans un monde créatif ou culturel de plus en plus dominé par la marchandisation de sa diffusion. On peut d'ailleurs confirmer ce jugement si l'on considère les modalités d'action d'organismes tels que l'Alliance globale pour la diversité culturelle agissant dans le cadre de la politique culturelle de l'UNESCO. Ne vient-elle pas en effet, dans le cadre de ses efforts pour favoriser cette diversité culturelle de décerner à Montréal, le 17 mai 2006, le label de « ville UNESCO de design » ? On peut penser que le design fait, depuis quelques décennies, partie intégrante des arts décoratifs et admettre que le fait que des musées prestigieux lui soient dévolus entérine cette consécration. Peut-on pourtant réellement penser qu'il ne fasse pas partie d'une esthétique *a priori* internationale qui a peu de chose à voir avec l'idée de diversité, au moins culturelle ? S'il s'agit d'un encouragement à la diversité culturelle, il est intéressant de tenter de l'analyser. La présentation de cette distinction par l'autorité montréalaise souligne qu'elle rejoint ainsi « d'autres villes reconnues par l'UNESCO dans les pôles d'excellence de la littérature, de la musique, de la gastronomie, du cinéma, des arts populaires et des

arts numériques¹⁰⁷⁹ ». Ce faisant, et tout comme cela se passe dans le monde de l'économie du savoir, elle entérine la domination exclusive de ces pôles et l'assèchement consécutif de toute initiative concurrente au sens le plus trivial de ce terme. La suite de ce texte confirme les cibles du projet puisqu'il se situe « dans un contexte de concurrence internationale entre les villes ». Ses enjeux, revendiqués cyniquement, appuient encore cette orientation puisqu'il s'agit de « contribuer de manière stratégique à renforcer l'image et l'identité de la Ville, [...] augmenter son attractivité, accroître la performance de son économie, développer un sentiment de fierté, améliorer la qualité de vie de ses habitants tout en apportant une durabilité accrue aux investissements effectués¹⁰⁸⁰ ». Chacun des termes de cet argumentaire mériterait l'analyse tant ils sont symptomatiques d'une évolution qui, en utilisant les mots art et culture, nie les fondements civilisationnels qui les avaient consacrés au sens plein de ce terme.

En conclusion de cette analyse, comment ne pas adhérer au concept de « *californication* de l'Occident » proposé par Serge Guilbaut ? Il souligne d'abord sa grande ambiguïté, « tout comme peut l'être la transformation du monde moderne en postmodernité, du fait même que cette dernière draine une esthétique originale. Faisant fi des canons modernistes, cette esthétique reste amplement ouverte aux voix et aux formes de la périphérie. Ce qui est clair cependant, c'est que l'ouverture du monde aux forces du marché a favorisé la production d'une culture dominante dans laquelle l'art, les musées, la culture marchande et le tourisme s'entremêlent de plus en plus. D'ores et déjà on assiste à la convergence de sphères culturelles autrefois clairement séparées. C'est ainsi que chaque jour un peu plus, les grands musées ressemblent à des galeries marchandes et les galeries marchandes à des musées. Les nouveaux musées comme les galeries marchandes servent à réactiver des quartiers tombés en désuétude. Ce phénomène est tant le résultat d'un changement radical des mentalités que celui d'un mouvement général de privatisation de la sphère culturelle à l'échelle mondiale. Cette mondialisation d'une culture de masse produit une culture touristique qui investit aujourd'hui la planète¹⁰⁸¹ ». Le monde n'est plus alors un espace commun et l'art un des moyens privilégiés pour se l'approprier. Dans leur commune virtualisation spéculative, le premier est devenu un marché et l'autre, via sa « culturisation », est devenue « la marchandise vedette de la société spectaculaire¹⁰⁸² ». Ils offrent ainsi

¹⁰⁷⁹ Ville de Montréal, « Montréal est désigné par l'UNESCO comme Ville de design : Une première en Amérique du Nord », communiqué du cabinet du Maire et du Comité exécutif, 17 mai 2006, p.1.

¹⁰⁸⁰ Extrait de la présentation du « Plan d'action intégré Montréal, Design de ville / Ville de design », précisant que « l'attribution du titre de Ville UNESCO de design constituera un levier extraordinaire pour faciliter la mise en œuvre du plan d'action », in Ville de Montréal, *Montréal, Ville UNESCO de Design / UNESCO City of Design*, Montréal, Design Montréal, 2005, p.65-69.

¹⁰⁸¹ Serge Guilbaut, « Muséalisation du monde ou californication de l'Occident? », in *Université de tous les savoirs. L'art et la culture*, vol.20, Paris, Odile Jacob poche, 2002, p.153-154.

¹⁰⁸² Guy Debord, *La société du spectacle*, [1967], Paris, Gallimard Folio, 1992, p.187

leur inaltérable immédiateté — y compris dans l'exploitation patrimoniale — dont ils sont eux-mêmes prisonniers, à des êtres humains enfermés dans leur rôle résiduel de consommateurs. Cette « californication » traduit donc bien la radicalisation de l'occidentalisation américaine du monde comme si l'horizon de sa « nouvelle frontière » était définitivement atteint. Et c'est sous l'égide de la superficialité, de l'apparence et du faux qu'elle s'exhibe comme un masque qui n'aurait plus rien à cacher. Elle prostitue ainsi le monde dans une hyper-sexualisation pornographique qui voudrait oublier l'impuissance de l'être humain qui est lui-même réduit à un « système psychique » pour lequel l'amour n'est plus un sentiment mais ce que j'appellerais une codification de l'impossible. Ce « medium généralisé » n'est en effet pour Niklas Luhmann qu'un « code symbolique qui informe sur la manière dont on peut, dans le cas où cette éventualité est plutôt invraisemblable, communiquer tout de même avec succès¹⁰⁸³ » et il n'a pu se maintenir, dans le procès de différenciation postmoderne emportant radicalement toute altérité, que par un « accroissement de vraisemblance de l'invraisemblable¹⁰⁸⁴ ». Je vois ici, et plus encore sur ce sujet particulier, un exemple majeur de cette « posture cynique qui proclame l'obsolescence des valeurs, la désuétude de la représentation et la fin de la métaphysique pour la seule raison qu'elles sont en danger dans la crise actuelle de la modernité¹⁰⁸⁵ » que dénonce Michel Freitag. Alors que la globalisation permet à l'Occident de faire du monde le théâtre de son « spectacle » au préjudice d'une bonne part de l'humanité, c'est peut-être de la résistance de celle-ci que viendra le sursaut nécessaire. Cela résultera peut-être aussi de l'expérience de « sa propre *hybris* » avec celle de « l'aporie que comportait sa foi illimitée dans le Progrès, compris désormais comme la capacité humaine de disposer librement de tout et donc de transformer le monde indéfiniment et sans mesure¹⁰⁸⁶ ». Est-ce parce qu'il y assimile directement la haute culture que Guy Debord postule que « toute l'histoire conquérante de la culture peut être comprise comme l'histoire de la révélation de son insuffisance¹⁰⁸⁷ » ? Lieu de recherche de l'unité perdue, « la culture comme sphère séparée est obligée de se nier elle-même¹⁰⁸⁸ ». Qu'il y ait des degrés ou des étapes pour aboutir à cette confusion finale, on peut pourtant penser avec lui qu'elle était prévisible dès l'origine de sa séparation conceptuelle. Avec la fin de la culture, ce qui se passe en son nom n'est plus que « son maintien en tant qu'objet mort, dans la contemplation spectaculaire¹⁰⁸⁹ ». Et pour ce qui est de l'art, cela est possible grâce à « l'autodestruction critique de l'ancien *langage commun* de la société et sa recombinaison artificielle

¹⁰⁸³ Niklas Luhmann, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, [1982], trad. Anne-Marie Lionnet, Paris, Aubier, 1990, p.18.

¹⁰⁸⁴ Idem.

¹⁰⁸⁵ Michel Freitag, *L'impasse de la globalisation*, op.cit., p.335.

¹⁰⁸⁶ Idem.

¹⁰⁸⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p.177-178.

¹⁰⁸⁸ Idem.

¹⁰⁸⁹ Ibid., p.180.

dans le spectacle marchand, la représentation illusoire du non-vécu¹⁰⁹⁰ ». En 1967 déjà, Debord déclarait que la constitution rétrospective d'un « art mondial » le relativisait en « un désordre global ». « C'est dans cette époque de musées, quand aucune communication artistique ne peut plus exister, que tous les moments anciens de l'art peuvent être également admis, car aucun d'eux ne pâtit plus de la perte de ses conditions de communication particulières, dans la perte présente des conditions de communication *en général*¹⁰⁹¹ ». Le spectacle, qui donne le titre à son essai et qui avale la société, est à la fois la cause et la résultante de la virtualisation culturo-artistique du monde commun. Il « est l'effacement des limites du moi et du monde par l'écrasement du moi qu'assiège la présence-absence du monde [et il est aussi] l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la *présence réelle* de la fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence¹⁰⁹² ».

¹⁰⁹⁰ Ibid., p.180-181.

¹⁰⁹¹ Ibid., p.184.

¹⁰⁹² Ibid., p.207-208.

CHAPITRE VI

LA DOUBLE QUESTION D'UNE POSSIBLE DISSOLUTION ET D'UNE DISSÉMINATION INFINIE

6.1 Mort ou vif? Dilutions et réappropriations

6.1.1 L'obsolescence des références interprétatives

Si l'on suit la réflexion de Anne Cauquelin¹⁰⁹³ ; ce qu'elle met en évidence avec une belle efficacité, c'est que les théories qui se sont développées sur ce qu'elle appelle le « site de l'esthétique » ont créé une « vulgate » qui est aussi un outil. Il nous permet en effet de comprendre l'art et de nous repérer dans son monde. Ce qui se passe ne relève pas d'une compréhension qui se voudrait une appropriation du sens de l'objet auquel l'observateur, en tant que spectateur intéressé, est confronté. L'objet même dont on parle n'est pas l'objet d'art en tant qu'œuvre mais, plus largement, l'objet Art. Elle ne poursuit pas jusqu'au jeu de mots que je me permets ici mais la signification qu'elle propose pour ce « comprendre » me paraît participer d'un « prendre avec » qui rejoint la construction de ce verbe et décrirait d'abord une action avant un processus intellectuel. Ces dimensions ne sont pourtant pas séparées mais ce comprendre l'art suppose que l'observateur, confronté à et par un objet, met en place un questionnement pour identifier ce que j'appellerais son statut. Les questions posées correspondent à des critères qui permettent de cantonner ce statut et ceux-ci furent progressivement construits, comme pour répondre au sens étymologique de ce verbe, par l'accumulation des propositions théoriques. L'auteure identifie alors le poids des traces kantienne mais précise qu'elles ne sont qu'un élément référentiel parmi d'autres au sein de cette vulgate, de cette rumeur théorique ou encore de cette *doxa* qu'elle nous a par ailleurs proposé de réhabiliter mais qui aussi entraîné notre propre critique. Ce qui est en opération tient d'une enquête et si l'objet de l'observation correspond aux critères préalablement établis, il peut accéder au statut d'art en étant pris avec les autres qui en relèvent. Ce qui se passe ainsi est une reconnaissance qui suppose une connaissance préalable de ce

¹⁰⁹³ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

sources auxquelles puise cet « amour de l'art », naturalisé parce que socialement présenté comme un don. Ce que je relève par contre, à la suite d'Anne Cauquelin, c'est que confronté à ce que l'on appelle l'art contemporain, l'amateur est amené, voire acculé, à avouer son incompréhension. Ses repères sont brouillés et il ne parvient pas à faire entrer la proposition qui lui est faite dans l'univers conceptuel qui s'est et qu'il a lui-même patiemment bâti, même en prenant en compte ses remises en cause progressives. Il n'y a pas ou plus de savoir antérieur qui lui permette, éventuellement, de confirmer les reconnaissances statutaires établies par les acteurs consacrés du « site de l'esthétique » dont parle Anne Cauquelin. Ce site évoque d'ailleurs furieusement le champ de Bourdieu et l'on pourrait penser que c'est le refus d'Anne Cauquelin de verser dans une approche sociologique qui l'amène à proposer cette formule. Mais la raison de ce choix est sans doute aussi plus profonde : le concept de site, après avoir été lié à l'archéologie et à la géologie, appartient désormais à l'informatique et à Internet. Ce qui le caractérise ici, relativement à celui de "champ", ou d'"instance", qui référerait à un domaine spécifique de la vie sociale possédant une place déterminée dans une totalité de nature "organique", c'est qu'il n'est défini et "situé" que par la procédure opérationnelle qui permet de l'atteindre, de s'y rendre. Il n'occupe donc *a priori* aucun lieu structurel définissable par les liens qui le rattachent à tous les autres lieux différenciés d'une même totalité ou d'un même espace concret. Or il en va désormais précisément ainsi pour l'art comme pour l'ensemble des réalités converties à un nouveau mode d'existence systémique. Il me paraît important de relever cela puisqu'il s'agit d'un changement de nature de la réalité en tant telle, c'est-à-dire dans son mode d'être existentiel, ce qui correspond justement à la thèse soutenue ici au sujet de l'art.

Ce qui est mis en cause dans la relation de l'observateur à l'objet qu'il observe, c'est tout l'ensemble des dimensions référentielles qui ont édifié, en positif comme en négatif, le concept moderne de l'art. Prenant le risque de faire œuvre d'historienne de l'art contemporain en France, Catherine Millet¹⁰⁹⁴, contrairement à Raymonde Moulin, ne nous offre pas de date de naissance précise pour cette notion car il semble qu'il n'y en ait pas. Ce serait plutôt une émergence par épuisement, même s'il s'agit de l'épuisement des questions posées par l'art moderne. Ortega y Gasset¹⁰⁹⁵ avait raison de pointer une déshumanisation de l'art résidant dans l'incompréhension mais peut-être avait-il tort d'avoir raison trop tôt. Quelques décennies plus tard en effet, « la famille sociale commençait à s'habituer au vilain petit canard qu'était l'art moderne, déjà vieux de plus d'un demi-siècle, et

¹⁰⁹⁴ Catherine Millet est la fondatrice, en 1972, d'une des institutions du monde de l'art contemporain, en France et au-delà : la très « branchée » revue *Art Press* dont elle demeure directrice de la rédaction. Elle a été par ailleurs et entre autres, commissaire de la section française de la Biennale de Sao Paulo en 1989, et commissaire du Pavillon français à la Biennale de Venise en 1995.

¹⁰⁹⁵ Jose Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art [1925] and Other Essays on Art, Culture and Literature*, trad. H. Weyl, Princeton, Princeton University Press, 1972.

découvrait qu'il pouvait avoir, lui aussi, une tradition (un livre du critique américain Harold Rosenberg, traduit en 1962 en français, s'intitulait *La tradition du nouveau*¹⁰⁹⁶). On ne se fit plus la guerre, on livra un match, dans le respect de certaines règles et la conscience de "où s'arrêter pour ne pas aller trop loin". Aussi l'historien qui entame les toutes dernières décennies ne rapporte-t-il plus beaucoup de péripéties extraordinaires à son lecteur. En revanche, il peut entraîner celui-ci dans une analyse des relations subtiles — et quelques fois perverses — qui désormais sont celles de l'art et de la société¹⁰⁹⁷ ». Je reviendrai ensuite sur certaines dimensions de cette analyse mais je voudrais d'abord aller vers la conclusion de cet ouvrage. Catherine Millet nous raconte que, alors qu'elle achève de l'écrire, elle reçoit un communiqué de presse dont la lecture « l'amuse ». Il lui apprend « que *L'art et son double* (c'est le titre de l'exposition) « se caractérise par sa volonté d'approfondir la question de la "mort de l'art" et les arts successifs qu'engendre cette crise historique, dont se nourrit la créativité artistique actuelle¹⁰⁹⁸ ». Elle s'amuse donc à se poser la question de savoir si l'art serait « devenu nécrophage et, qui plus est, autonécrophage ?¹⁰⁹⁹ ». Il est vrai que de telles propositions peuvent avoir un côté amusant et que cela donnerait une idée du statut du sujet autour duquel elles s'agitent. Il est aussi vrai que ladite mort de l'art provient surtout d'une interprétation rapide et restrictive de la pensée hégélienne et qu'elle se présente depuis comme une interrogation permanente et vitale : horizon ou point de fuite d'une perspective reniée ainsi que l'analyse Francastel. Qu'on ne puisse ou qu'on ne sache déclarer ce décès et donner un permis d'inhumation importe peu mais il est important de noter, comme le fait Catherine Millet que cette nécrophagie n'est pas ou pas seulement le fait des artistes. « La différence entre l'époque dadaïste et aujourd'hui, à preuve les organismes responsables de ces expositions, c'est qu'aujourd'hui la mort de l'art est institutionnalisée ; elle est gérée¹¹⁰⁰ ». Et je pousserais un peu plus loin l'amusement car ce n'est pas un caractère nécrophage que je vois dans cette investigation sous forme d'exposition mais un caractère spirite. Et ce sont des conservateurs, scénographes, grands ordonnateurs de ces nouveaux rituels qui sont eux même devenus artistes par leur grâce. Mais ne sont-ils pas justement indispensables pour présenter de manière « synthétique » et « cohérente » ce qui n'y prétend plus ou ne peut plus y prétendre – du moins dans la forme d'un discours expert, c'est-à-dire bien informé, de l'intérieur, sur le mode de fonctionnement propre du système ? C'est alors ce discours-expert dont l'art fait l'objet qui lui tient lieu d'unité, et peut-être même d'existence spécifique. Par ailleurs, Catherine Millet choisit l'exemple de deux autres

¹⁰⁹⁶ Éditions de Minuit, 1962. Le livre avait paru à New York en 1959 sous le titre *The Tradition of the New*.

¹⁰⁹⁷ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1994, p.7-8.

¹⁰⁹⁸ L'exposition a eu lieu au Centre culturel de la fondation Caixa des pensions, Barcelone, 1986. Note de l'auteure.

¹⁰⁹⁹ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., p.299.

¹¹⁰⁰ Idem.

expositions pour compléter l'illustration de son point de vue. « *Dislocations*¹¹⁰¹ et *Désordres*¹¹⁰² signifiaient donc, d'une part, qu'aucune localisation n'était assignée à l'artiste, ni spatio-culturelle, ni chronologique, ni symbolique. Les titres de ces expositions signifiaient d'autre part que, mobile, l'œuvre en était plus que jamais dispersée. [...] La liste est longue des facteurs qui, produits par l'art de ce siècle et surtout par celui des trente dernières années, ou dus aux philosophies qui leur sont contemporaines, se sont conjugués pour aboutir au fait enregistré par ces expositions : l'atomisation du champ artistique comme des pratiques elles-mêmes¹¹⁰³ ». Et en effet, l'inventaire est si imposant qu'on pourrait penser que tout participe à cette déshérence. L'auteure convoque le métissage des références culturelles, la liberté absolue du choix des matériaux et des techniques, l'esprit iconoclaste qui refuse les héritages, la dévalorisation de l'objet incarnant une idée, les incertitudes psychologiques, l'inscription sociale de la création — notamment du fait de la commande publique — et aussi « la désagrégation des ciments idéologiques ». C'est donc bien un édifice qui est en train de s'effondrer ou peut-être l'est-il déjà ? Car la sentence paraît lourde à lire que « cette situation autorise des démarches qui non seulement ne s'inscrivent plus dans la méta-forme d'une esthétique propre à un mouvement, mais dont on peut se demander si même elles résultent de la logique d'une pratique, si elles finissent par "faire" œuvre. Beaucoup d'installations (et l'installation est la forme — ou plutôt la non-forme — qui domine ce qu'on voit, à l'heure actuelle, de la jeune création en France) ne donnent pas l'impression d'être régies par une loi propre¹¹⁰⁴ ».

6.1.2 Une création devenue progressivement « iconoclaste »

Comme elle le dit elle-même, l'auteure ne cesse de repérer dans cette histoire de l'art contemporain en France ce qui, insidieusement ou spectaculairement, grignote l'intégrité de l'œuvre d'art. Et puisqu'elle a d'emblée « annoncé l'iconoclastie », celle de l'art et non, ou non seulement, la sienne : il faut bien qu'elle « en arrive à une perspective eschatologique. Au bout du progrès en art, se trouve la disparition de l'art. La disparition de l'art dans le Grand Tout, social et cosmique¹¹⁰⁵ ». On se sent alors insidieusement appelé à préciser que Catherine Millet demeure directrice de la rédaction d'une des revues françaises spécialisées les plus « branchées ». Il y a donc dans ces constats qui sont argumentés, et même fortement, une dimension qui s'adresse certainement à elle-même. Mais on relève également sa formulation qui réfère immédiatement à une autre remarque de l'auteure, reprenant à ce moment là une clairvoyante et anticipatrice déclaration de André Chastel. Il constate en

¹¹⁰¹ Musée d'art moderne de New York, 1991.

¹¹⁰² Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992.

¹¹⁰³ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., p.308.

¹¹⁰⁴ Idem.

¹¹⁰⁵ Ibid., p.48.

effet « que l'art de notre siècle se présente comme “une religion sans mythe”¹¹⁰⁶ », et il analyse ainsi le phénomène social : « De nos jours, la brusque mode des “prix”, des expositions pourvues de récompense, la lutte des galeries et des clans publicitaires, présentent, en tout cas, un développement sans précédent. On pourrait être tenté de ne voir là qu'une coloration extérieure de la vie artistique par les mœurs de l'époque. Mais c'est plutôt la crise de l'élément ludique dans la culture qui reporte sur l'art d'immenses besoins vacants¹¹⁰⁷ ». Cette étude date de 1955. Que ne dirait-on pas aujourd'hui ?¹¹⁰⁸ ». Cette lecture dissolvante et cosmique de l'art et la rhétorique, ici religieuse, de Catherine Millet appellent évidemment des échos romantiques. Il en allait sincèrement de même dans le rapport de Chastel à l'art bien entendu mais, l'époque qui le suit se manifestant notamment dans la spéculation économique, on ne s'étonne pas vraiment que le label porté par le mot Art demeure vendeur. On ne peut manquer d'être frappé par le fait que, contrairement aux autres, les disciplines plastiques, devenues visuelles, se sont emparées de ce mot dans la plupart des esprits. Cela confirmerait d'ailleurs les propos de Anne Cauquelin avisant l'américain Shusterman qu'il n'avait en fait aucun intérêt à vouloir faire entrer de nouvelles expressions musicales dans le site esthétique, y compris pour ennoblir le regard porté sur elles, mais au contraire tout intérêt à critiquer ses diverses modalités pour appeler à sa disparition.

Filant la métaphore nécrophile, on peut, après en avoir appelé à des résurrections, se demander si ce ne sont pas des fantômes, spectres et autres figures virtuelles qui peupleraient les écrans d'une vie au-delà de la mort que l'on invoque. Car c'est bien en ces lieux que se produit — à tous les sens, accumulés depuis l'antiquité, de ce verbe — ce que Anne Cauquelin persiste à appeler de l'art tout en nous démontrant qu'il ne réfère plus au concept porté par une *doxa* qui nous permettrait de le reconnaître. Devant des « technimages » qui nous interrogent notamment parce qu'elles sont présentées dans les lieux habituellement voués à la célébration du culte de l'art, nous éprouvons une double déception. Celle de ne pouvoir parvenir à reconnaître ces objets en fonction des critères dont nous avons l'habitude et celle, conséquence de la première, de nous demander la raison de leur présence dans ces lieux. L'art contemporain devient alors une usurpation de nom, qui me semble correspondre au *name jacking* faisant rage actuellement sur Internet. Selon Anne Cauquelin, il n'est

¹¹⁰⁶ Et on pourrait mettre en relation cette formule avec celle de René Char nous disant que « notre héritage n'est précédé d'aucun testament » (« Feuillet d'Hypnos », in *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967, p.102) qui nous dit à peu près la même chose mais qui pourrait aussi rendre compte de la « déconsécration » progressive subie par l'art à mesure de ce que j'appellerais sa socialisation utilitariste qui culmine maintenant dans son exploitation spéculative dans le cadre du système de l'art et plus largement dans celui de la globalisation économique.

¹¹⁰⁷ André Chastel, « Le jeu et le sacré dans l'art moderne », *Fables, formes, figures*, t.2, Paris, Flammarion, 1978, p.497.

¹¹⁰⁸ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., p.300.

plus — ou n'est plus alimenté par — un concept mais un « décept ». L'expression rend compte, de manière ludique et bien dans l'esprit de son auteure, de la déception que nous pouvons ressentir. Plus sérieusement, ce « décept » est aussi une intéressante remise en cause qu'on pourrait qualifier de philosophique. On le sait, le préfixe « de » suppose une idée de séparation, voire de privation. On peut alors penser que si le radical demeure et qu'il porte également l'idée de prendre, la proposition de cette déprise est bien plus qu'un lâcher prise. Ou alors pourrait-on y voir des références orientales qui ont tellement d'influence en ces temps d'incertitude relativiste mais je n'ai pas l'impression que ce soit le cas. Il ne me semble pas non plus que ce soit la résultante d'un arbitrage entre les enseignements platoniciens et aristotéliens qui me paraissent plus complémentaires que contradictoires. En effet, même s'il faut noter que son invocation du nominalisme occamien pour renouveler l'approche de l'art, suppose une dimension directement expérientielle et volontairement naïve, elle en appelle néanmoins aux idées¹¹⁰⁹. Le « décept » appartient bien à ce monde parce qu'il est un anti-concept ou tout simplement parce qu'il se réfère au concept pour se construire et s'installer dans son opposition ou encore dans la place que sa dissolution laisse vide. Car il s'agit bien toujours encore de cette place-là, qui est celle que désigne le mot, quand bien même on ne peut plus vraiment la nommer conceptuellement.

L'approche « déceptive » suppose donc la désillusion par rapport à une référence esthétique idéale pour parvenir à une nouvelle virginité du regard mais qui n'est cependant pas si vierge que cela puisque l'on sait encore de quel côté se tourner pour regarder¹¹¹⁰ ! Ainsi, cette « déceptualisation », suppose encore une enquête qui tente de classer les objets soumis à l'expérience de la confrontation. Les catégories ne sont plus les mêmes ; elles ne sont plus disciplinaires et ne répondent plus aux principes de l'esthétique, elles demeurent pourtant injonctives. Elles se présentent sous forme de mots d'ordres tels que : « enveloppez ! », « Simulez ! », « Dissimulez ! » que l'on voudrait performatifs¹¹¹¹. L'auteure reprend l'idée des « airs de famille » de Wittgenstein pour rendre compte de points communs entre des individus. L'approche individualiste se transpose donc sur l'objet observé mais, si les catégories générales ne sont plus préexistantes, je ne peux m'empêcher de penser que l'on tente d'en construire de nouvelles pour guider une reconnaissance permettant de poursuivre l'invocation et l'usage générique du mot art. Car, si le site et les règles de l'esthétique sont remis en cause, le mot art

¹¹⁰⁹ Dans un clin d'œil étymologique et même s'il peut paraître « périlleux » de le faire, je ne saurais éviter de remarquer le caractère idéologique d'un tel empirisme !

¹¹¹⁰ Il reste la rumeur pour attirer l'attention d'un certain côté : celui de certaines enchères et de certaines revues plutôt que du côté des bourses et des analyses financières.

¹¹¹¹ Il me semble ici intéressant de noter une autre connivence avec la réflexion cybernétique et de rappeler qu'elle prônait un mouvement d'épuration du langage naturel. La nouvelle forme recommandée à toutes les disciplines s'exprime en terme d'opérationnalité et emploie des verbes à l'infinitif tels que : contrôler, commander, communiquer, agir, réagir, etc.

demeure. On pourra dire qu'il en a vu d'autres et qu'il n'en est pas à sa première mutation. Pourtant, tout nous indique, et les travaux de Anne Cauquelin au premier chef, que ces évolutions se capitalisent ; les acceptions antérieures demeurant valides même si elles sont secondarisées dans le nouvel état. On pourrait donc penser que, malgré ses efforts pour contribuer à la disparition des références esthétiques, malgré ses conseils à de jeunes collègues états-uniens de ne pas se tromper de combat, elle-même ne parvient pas à renoncer à l'horizon porté par le mot art. Car, sauf à penser que tout est art, ne faut-il pas quand même distinguer ce qui est art de ce qui ne l'est pas, séparer une fois de plus le bon grain de l'ivraie ? On pourrait d'ailleurs remarquer que la question de savoir ce qui est de l'art ou non a largement été effacée par son absorption dans une autre qui en est venue à la précéder au lieu de lui être logiquement subordonnée et consécutive. Elle concerne le fait de savoir ce qui, en « art », vaut plus qu'autre chose, ce qui mérite plus d'être remarqué et d'être objet de discours, ce qui est plus nouveau ou original, ce qui représente un meilleur support de valeur virtuelle. Alors il y a un renversement évident : c'est l'acte ou la procédure de sélection et d'évaluation qui constitue l'ensemble de référence, et cet ensemble ne se définit que par ce qu'il contient, c'est-à-dire la somme des valeurs et des discours, l'ensemble des gestes de désignation. Cela s'appelle justement l'autoréférentialité systémique !

6.1.3 Causes d'incertitudes et facteurs de trouble

Faut-il alors penser que cette nouvelle enquête n'existe que parce que l'objet est proposé au regard en tant qu'objet d'art ; du fait du lieu de sa présentation ou de la revendication de son auteur ? Serait-elle un mode de réponse approprié à l'évolution démiurgique de l'artiste, exacerbée par le geste de Duchamp ? Pourtant, et même si l'on peut convenir que les modalités proposées par Anne Cauquelin ont une forme d'originalité, on est fondé à se demander si cela n'était pas, nécessairement, présent dès l'origine comme nous le fait remarquer Catherine Millet. « En 1913, Marcel Duchamp fixe une roue de bicyclette sur un tabouret, il signe et date l'ensemble. Il vient d'inventer (avant de le nommer) le *ready made*, et du coup montre l'exemple extrême de l'artiste démiurge : tout ce que l'artiste s'approprie est œuvre d'art. Cependant, ce pouvoir est concomitant de celui, tout aussi décisif, de la reconnaissance publique. Le geste démiurge n'existe que s'il est accepté en tant que tel, par exemple en figurant au musée. Cette dialectique n'avait pas échappé à l'astucieux Marcel Duchamp qui déclarait que l'œuvre d'art était "un produit à deux pôles; il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Jè donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui la

fait.¹¹¹² [...] À partir du moment où l'activité de l'artiste ne s'est plus caractérisée par la perpétuation d'une technique ni par la production d'objets spécifiques, elle est devenue tributaire d'un autre critère : l'acceptation par le regardeur, que celui-ci soit ou non un amateur averti, de parachever l'œuvre¹¹¹³ ». Mais s'agit-il d'un achèvement ou est-ce une consécration qui est sollicitée de la part du spectateur ? D'un point de vue social, elle ne serait plus préalable à la monstration mais en résulterait. Cela montre l'importance, non seulement vitale mais proprement créatrice, de l'« organisation » systématique — en termes précisément organisationnels-gestionnaires — du commentaire et de la promotion. Il en va alors pour l'art exactement comme pour tous les produits de la production-consommation de masse, qu'elle soit culturelle ou non. D'ailleurs, un rapprochement tout spécial est à faire avec le domaine du « luxe » — parfums, haute couture, voitures de prestige... — où les produits existent socialement et économiquement en se démarquant des autres par l'effet de la marque ou de la griffe¹¹¹⁴. Ainsi, il n'est pas anodin de voir vers quels mécanismes ou quelles procédures l'art s'est déplacé — dans son procès de reconnaissance — pour conserver son identité. Il ne s'agit pas d'une simple disparition, mais d'une véritable métamorphose.

Dans sa lecture historique, Catherine Millet situe la relation sollicitée par Duchamp dans l'anticipation de celle qui est théorisée par Umberto Eco au début des années soixante. Dans son *Opera Aperta*¹¹¹⁵, il partait d'une étude d'œuvres des compositeurs contemporains tels que Berio, Boulez ou Stockhausen, de peinture informelle et du *Finnegans Wake* de Joyce sur lequel je reviendrai plus tard. Eco remarquait que la part d'aléatoire offrant la possibilité de plusieurs interprétations, à tous les sens de ce mot, constituait leur ouverture. Elles demandaient en effet à être complétées par la participation du spectateur et l'on sait combien ce terme s'inscrivait aussi dans les débats politiques du temps. Cette idée de « l'œuvre ouverte » est présente dans les intentions exprimées par Nicolas Schöffer (1912-1992) à même époque. Se voulant théoricien, il reprend différents arguments déjà identifiés plus haut au service d'une démonstration qu'il me semble intéressant de reprendre car elle me paraît typiquement révélatrice d'enjeux qui englobent l'art et contribuent à son engloutissement systémique contemporain. Il dénonce la séparation des parcours et des connivences originelles de l'art et de la science. D'une part, « l'*homo egocentricus* » s'est emparé de l'art pour déifier l'œuvre ou l'artiste et faire des musées des « lieux saints pour pèlerinages collectifs¹¹¹⁶ ». D'autre part les sciences, depuis la

¹¹¹² In Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu*, Paris, Éditions Belfond, 1967 et 1977, note de l'auteur. Et j'ajoute que cela peut aussi être mis en relation avec des propositions théoriques telles que celle de Hans Robert Jauss dans son *Esthétique de la réception*, par exemple.

¹¹¹³ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., p.63.

¹¹¹⁴ Eux-mêmes n'hésitent d'ailleurs pas à exploiter, au sens propre du terme, la plus-value qui demeure attachée à la définition classique de l'art et à ses attributs, notamment en termes de savoir faire.

¹¹¹⁵ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit.

¹¹¹⁶ Nicolas Schöffer, *Le nouvel esprit artistique*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, 1970, p.106.

fin de la guerre, « imposent au monde les plus profonds bouleversements¹¹¹⁷ ». Pour lui, « débarrassées d'une concurrence gênante, [elles] continuent sur leur lancée. Leur expansion se poursuit d'une façon logique et automatique suivant le processus pragmatique qui les caractérise. Cependant, l'impulsion instinctive, toujours juste et transcendée, que donnait l'art au progrès s'émousse, et nous sommes presque, aujourd'hui, devant ce tragique fait accompli qu'est la soumission sans condition à une progression matérielle schématisée à l'extrême, jusqu'à l'absurde même, qui tend à absorber toutes les données énergétiques de la société¹¹¹⁸ ». Il plaide donc pour une réconciliation rendue indispensable par les périls qualifiés de mortels résultant de ces évolutions divergentes et accélérées. « L'homme doit s'accommoder de la notion de connaissances ouvertes où règne l'indéterminé et l'incertitude. [...] Le passage des « formes fermées » aux « formes ouvertes » constitue le grand événement de l'art moderne. Sans ce passage, il n'y a plus de possibilité de progression, c'est-à-dire de véritable création artistique, laquelle est autant invention que création pure¹¹¹⁹ ». L'artiste-sculpteur, revendique la dimension cybernétique de son œuvre et il est donc peu glorieux de relever de telles traces dans son discours théorique. C'est en 1948 que Schöffer aurait découvert le maître ouvrage de Norbert Wiener et c'est en 1955 qu'il présentait sa première œuvre monumentale interactive¹¹²⁰. L'année suivante est celle de sa première œuvre interactive autonome¹¹²¹, intégrant des capteurs et systèmes de traitement en temps réel sur un châssis robotisé. De la participation du spectateur-acteur, on passait donc à une autre dimension d'ouverture, celle de l'interactivité dont le moyen le plus extraordinaire, selon Schöffer, est l'électronique. Ce qui se passe alors, et que les propos de Schöffer illustrent parfaitement, c'est que ces phases sont intrinsèquement liées dans un même mouvement aboutissant à l'absorption du symbolique dans la communication médiatique et informatique-cybernétique. La référence à Norbert Wiener montre une fois de plus et confirme l'analyse de Céline Lafontaine¹¹²² à propos de l'incidence majeure de la réflexion cybernétique dans l'après-guerre. Elle touche tous les domaines et l'art n'est absolument pas exclu de cet empire. Au contraire, on pourrait même penser qu'il l'humanise d'une certaine manière alors qu'il se conçoit comme l'antithèse de l'humanisme justement, voire une revendication à l'« inhumain ». Portée par exemple par Lyotard, elle alimente notamment, comme le père de la cybernétique, son pessimisme à la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Mais il y a aussi plus, que relève Céline Lafontaine bien entendu mais aussi Jean-Pierre Dupuy alors qu'il ne me

¹¹¹⁷ Ibid., p.105.

¹¹¹⁸ Ibid., p.106.

¹¹¹⁹ Ibid., p.116.

¹¹²⁰ La « Tour spatiodynamique et cybernétique » qui mesurait cinquante mètres de haut était sonorisée par la musique « concrète » de Pierre Henry et fut présentée dans le parc de Saint-Cloud durant les mois de juin et de juillet. Voir notamment : Nicolas Schöffer, *La Ville cybernétique*, Paris, Tchou, 1969, p.143 sq.

¹¹²¹ « CYSP 1 » sera notamment utilisée par Maurice Béjart et son ballet sur le toit de la Cité Radieuse de Le Corbusier à Marseille dans le cadre du premier Festival d'art d'avant-garde de la ville en 1956.

¹¹²² *L'Empire cybernétique* op. cit.

semble pas porter tout à fait le même regard critique sur les conséquences de son analyse. Il existe bien plus que des parallélismes entre les tenants de la cybernétique et ceux du structuralisme. Dans la revendication d'une « pensée machine » assimilant délibérément l'humain à la machine, « “Ça pense” était destiné à prendre définitivement la place du *cogito* cartésien. Or une cognition sans sujet, c'était précisément la configuration improbable que la cybernétique avait réussi, semblait-il, à penser. Ici non plus, la rencontre entre la cybernétique et le structuralisme ne fut aucunement fortuite. Elle correspondait à une nécessité intellectuelle nouvelle dont le surgissement apparaît, rétrospectivement comme un moment exceptionnel de l'histoire des idées¹¹²³ ». On est ainsi, dans cet exemple référant encore à l'art où au discours autour de l'art, mis en présence avec le même schéma que la philosophie de la déconstruction. Économie, morale comme « éthique », philosophie, art, etc. s'intègrent tous dans le modèle informatique-cybernétique. Si Schöffler exprime le désir de « réconcilier l'art et la société » dans et par la technique, on doit relever, comme le montre Michel Freitag dans *L'oubli de la société*¹¹²⁴, que cela implique précisément, purement et simplement, la disparition de la société à travers sa conversion en système. Pour ces raisons, bien plus profondes, je n'adhère donc pas au jugement de Catherine Millet qui voit dans la démarche de Schöffler une critique agissante de la science qui « ne prend plus guère appui sur l'observation [et] progresse par pure spéculation¹¹²⁵ ». Elle a évidemment raison de mettre en évidence le lien avec l'« œuvre ouverte » de Eco mais plutôt qu'une critique de la science — ou d'une certaine science, encore humaniste pourrait-on dire — n'est-ce pas finalement un questionnement plein de connivences ? Le demi-siècle qui nous sépare de ses initiatives nous a montré que les propositions plastiques de Nicolas Schöffler n'auront pas eu, au moins principalement, une descendance proprement artistique. Si ses amis se battent pour que son « CYSP I » trouve sa place dans un musée, c'est au titre d'une œuvre qu'ils perçoivent comme majeure et qui relève de l'art comme espace d'exception. Mais n'est-ce pas tout autre chose que Schöffler ambitionnait ? « L'œuvre prédéterminée, figée, atemporelle a vécu; l'artiste transpose l'acte de création, et le situe en lui-même; avant tout, il se détache du résultat, de l'œuvre. Ce qui l'intéresse, c'est de créer une qualité en forme ouverte, avec une prise solide sur le temps. Il jongle avec les indéterminismes, avec les anamorphoses ; il choisit et élimine en combinant et en permutant. [...] En un mot, [l'œuvre] cède la place à l'initiative d'abord et aux initiatives après. *L'artiste ne crée plus une œuvre ou plusieurs œuvres : il crée la création.* Son action qui était concentrée sur la genèse et la finition de l'œuvre, passe désormais sur l'acte de création; c'est cet acte qu'il organise, réorganise,

¹¹²³ Jean-Pierre Dupuy, *Les savants croient-ils en leurs théories ? Une lecture philosophique de l'histoire des sciences cognitives*, Versailles, INRA Éditions Quae, 2000, p.75.

¹¹²⁴ Michel Freitag, Yves Bonny, *L'oubli de la société, Pour une théorie critique de la postmodernité*, Québec, PUL, Rennes, PUR, 2002.

¹¹²⁵ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., p.44.

désorganise, crée et recrée — indéfiniment s'il veut. La partie temporelle de son action devient nettement prépondérante. La réussite dépend de la qualité rythmo-temporelle, prospective du créateur¹¹²⁶ ». Cette perspective éclaire la « définition de l'art » que donne Schöffer au début de son ouvrage. « L'art, c'est la création-invention au niveau du mécanisme de la pensée et de l'imagination d'une idée originale à contenu traduisible en effets perceptibles par nos sens¹¹²⁷ ». C'est la raison explicative de son raisonnement tellement articulé sur ce passage du conceptuel au perceptuel mais on est fondé à penser que le discours sur l'art prenant une place de plus en plus importante, voire majeure, dans le système de l'art, un artiste tel que Schöffer reconvertisse d'une certaine manière sa pratique pour pouvoir rester au premier plan. Dans son texte, le souci du devenir du monde, de l'homme et aussi de la société sont souvent lyriquement, voire mystiquement exprimés. Je ne peux pourtant manquer de relever qu'il y a peu de place dans tout cela pour une notion qui me semble essentielle pour faire une place réelle au spectateur : celle de l'entendement¹¹²⁸. Différents éléments retiennent mon attention sur les dangers potentiels, et à mon sens avérés dorénavant, de cet oubli. Dans sa préface, c'est positivement que Philippe Sers relève que « l'œuvre d'art, l'"objet" artistique, n'est qu'un intermédiaire provisoire entre le programme conçu par l'artiste, c'est-à-dire l'idée, et l'effet produit sur le spectateur, qui est un effet de fascination. [...] Ces formes ouvertes sont une garantie contre la saturation et offrent en même temps la possibilité d'un art industrialisé et par là même rendu accessible à tous, socialisé¹¹²⁹ ». Je crois alors utile de poser tout d'abord la question du libre arbitre du spectateur dans un tel rapport et celle de la persistance possible d'une relation subjective à l'œuvre qui me paraît essentielle même si on peut penser qu'elle a pris trop d'importance depuis Kant. N'est-ce pas le constat de cette dimension « régressive » du rapport du public à l'œuvre du fait même de son pouvoir de fascination qui avait jeté Eisenstein dans le plus grand trouble ? Et n'est-ce pas la raison de la mise en garde adormienne face à ces effets aliénants ? Mais il n'y a dans cette présentation — naïve ou cynique — une revendication qui, même si elle exploite une rhétorique à dimension esthétique n'a plus rien à voir avec le propos de Benjamin par exemple. Il n'est plus lieu de s'interroger, on se situe déjà à ce moment dans l'évidence d'une relation dorénavant dominée par les besoins d'un système économique dématérialisé dans lequel la création a une place de choix exprimée encore, malgré l'obsolescence du terme, dans le cadre des industries culturelles et leurs dérivés communicationnelles. Alors, tout comme pour les « clients » de n'importe quel autre produit, les critiques, devenus experts en marketing artistique, peuvent gloser sur la fascination que doit exercer l'objet imposé plus qu'offert à la

¹¹²⁶ Texte daté de 1962, Ibid., p.124-125.

¹¹²⁷ Ibid., p.19.

¹¹²⁸ Ou plutôt de la compréhension pour ne pas me situer dans les références kantienne de la connaissance scientifique.

¹¹²⁹ Philippe Sers, « Préface », Nicolas Schöffer, *Le nouvel esprit artistique*, op. cit., p.14.

convoitise d'un public qui, l'acceptant, participe à son aliénation systémique post-moderne. La dématérialisation de l'œuvre est l'objectif affiché de la proposition théorique de Schöffer et elle est déjà présente dans l'idée de ces « anamorphoses non prédéterminées, purement optiques ou temporelles, ou les deux à la fois¹¹³⁰ ». Par là, et en revendiquant le rôle privilégié de l'électronique, Schöffer n'anticipe-t-il pas ces technimages qui intéressent de nos jours Anne Cauquelin ? L'artiste devenant programmeur n'induit-il pas qu'il faille envisager dorénavant la confusion de ces fonctions et le fait qu'il n'y ait plus rien dans cela qui réponde encore un tant soit peu clairement au concept de l'art ? La conclusion de Schöffer me paraît illustrer et même revendiquer ce démembrement. La vision qu'exprime le « créateur de création » pourrait s'apparenter à la dystopie mais son « expansion humaine » n'est aucunement dénonciatrice comme le *Brave New World* de Huxley.

Là où il y a technique, il doit y avoir esthétique et réciproquement. Sur le plan technique, l'électronique s'infiltré déjà à différents échelons, mais il faut aller plus loin. Des systèmes cybernétiques prévisionnels doivent intervenir partout où ils se révéleront nécessaires, comme par exemple dans l'organisation des rapports de densité des secteurs territoriaux (densité aussi bien horizontale que verticale). L'administration et l'expansion de chaque secteur pourront être organisées, développées, contrôlées électroniquement, de même que les communications, les déplacements individuels et collectifs, et enfin – surtout – le conditionnement de l'homme. C'est ici que l'art et la technique se rencontrent. En effet, la large diffusion des produits artistiques doit s'imbriquer dans la diffusion des autres produits de consommation¹¹³¹.

Ce qui se révèle ainsi, c'est que si l'œuvre se veut ouverte, elle ne s'adresse pas à la libre et responsable participation du spectateur. Cela pourrait même aboutir au contraire et ce que j'appelle cette entrée dans l'œuvre peut prendre la figure de l'engloutissement par un total conditionnement sans qu'aucune distance soit possible. Elle est de plus contradictoire car la dimension participative me semble requérir une information, un enseignement ou une réflexion préalables pour se conformer à la règle du jeu proposé mais aussi et surtout pour la comprendre. On peut alors faire un lien avec la démonstration de Anne Cauquelin révélant toute la difficulté de saisie d'œuvres dont on pourrait penser qu'elles correspondent à ces définitions. Utilisant maintenant brillamment ces technologies auxquelles nous sommes confrontés depuis les anticipations de Schöffer, elles nous apportent la déception de ne pas entrer dans nos codes de reconnaissance. Dans sa dématérialisation, sa numérisation et son interactivité, l'œuvre est toujours concentrée sur elle-même, tout comme l'artiste sur sa création, mais de plus en plus ouverte et elle est ainsi pleinement conforme à la théorie des systèmes luhmanniens qui postule qu'ils sont à la fois ouverts et fermés. Elle n'est plus d'art au sens de la *doxa* esthétique mais elle demeure un objet qui nous confronte et dérange nos certitudes. On peut donc penser que si ces objets nous dérangent, c'est qu'ils existent pour nous, en tant que tels. Ce

¹¹³⁰ Nicolas Schöffer, *Le nouvel esprit artistique*, op. cit., p.119.

¹¹³¹ Ibid., p.185-186.

présupposé n'est pas sans signification car notre interrogation esthétique, même déceptive, ne serait pas mise en branle s'il n'y avait justement un amont. Cela tient peut-être au fait que notre curiosité a été progressivement aiguisée par les multiples déclinaisons utilitaires et ludiques de ces technologies qui ne lassent pas de nous surprendre et de solliciter notre appropriation, ne serait-ce que consommatrice. C'est également parce que les lieux qui accueillent et promeuvent ces travaux relèvent eux aussi du « site de l'esthétique » dont parle Anne Cauquelin ou de son institutionnalisation. On pourrait enfin être suivie Catherine Millet qui nous dit que le doute quant à leur nature s'impose en raison inverse de l'intérêt (à tous les sens ce terme) qu'ils suscitent. Elle reprend à son tour l'image d'un jeu dont on recherche les règles. « Ce sont elles [...] qui intriguent le plus le grand public. La production artistique lui apparaît si anarchique qu'il s'interroge légitimement sur les critères en fonction desquels une hiérarchie de valeurs est établie. Dans la définition de ces règles, les institutions ont une responsabilité considérable. Leur multiplication n'a en rien entamé leur pouvoir de reconnaissance et même de sacralisation. Elle en a simplement accéléré le processus¹¹³² ». Avec l'évidence d'un détachement cynique, elle nous dit aussi que les valeurs dont on parle sont banalement commerciales dans l'« étroite collaboration des deux instances, institutions publiques et marché privé [qui] est en grande partie responsable d'une inflation. Plus tôt cette reconnaissance par l'institution aura lieu, plus vite elle justifiera les prix montés par le marché, et plus vite l'institution se verra dans l'obligation d'acquiescer avant que les prix ne soient encore plus élevés¹¹³³ ». À sa suite encore, on en arrive à penser que cette valeur marchande supplée à l'ouverture totale, voire l'inexistence de l'œuvre à laquelle le spectateur a dû s'habituer. « Cent ans après la mort de Manet, ne sommes-nous pas habitués à prendre acte, si ce n'est, comme avec les avant-gardes iconoclastes, de la "destruction" de l'œuvre d'art, du moins de son "absence". Et les foules qui riaient devant l'*Olympia*, foules maintenant converties au culte de l'art moderne, ne se montrent-elles pas d'autant plus empressées que leur masse compacte vient dissimuler cette absence ?¹¹³⁴ »

Je ne manque pas non plus de relever que Eco lui-même a peut-être pris du recul par rapport à son *Opera Aperta*. À moins de postuler une disjonction totale entre le sémiologue et le romancier, ses œuvres romanesques ultérieures me semblent relever d'une toute autre philosophie de la création et je la qualifierais d'infiniment plus traditionnelle. Poursuivant sa présentation de l'ouvrage de Nicolas Schöffer, Philippe Sers analyse ce « nouvel esprit artistique » en notant que « si le nouvel art est "ouvert", il est aussi synthétique, ou plus exactement total. Car il ne s'agit pas seulement d'opérer la synthèse des arts, c'est-à-dire la fusion des formes plastiques codifiées, mais de parvenir à une

¹¹³² Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., p.301.

¹¹³³ Idem.

¹¹³⁴ Ibid., p.302.

programmation totale de tous les éléments intéressants non seulement les cinq sens, mais aussi le pouvoir de fascination lui-même¹¹³⁵ ». On rejoint alors une conception de l'évolution de l'art que j'ai déjà évoquée et qui s'inscrit dans l'esprit de la proposition du *Gesamkunstwerk* de Wagner¹¹³⁶. Qualifier l'œuvre de Schöffer « d'art total » y réfère à l'évidence et d'autant plus que Wagner parlait aussi du *Kunstwerk der Zukunft*¹¹³⁷. Cette expression, largement diffusée et débattue de l'œuvre d'art total ou de l'œuvre d'art totale est présentée en effet comme la version française du *Gesamkunstwerk*¹¹³⁸. Il n'est pas douteux que voulant désigner l'œuvre d'art du futur, la proposition était une manière de conjurer le sort scellé par la déclaration hégélienne du caractère passé de l'art mais elle s'inscrivait aussi dans son époque et sa société. Car « Hegel mettait fin aussi aux diverses modalités de séparation catégorique, radicale, substantielle, entre sujet et objet, entre monde humain et monde naturel, droit et fait, individu et société, qui avait caractérisé la philosophie idéaliste de Kant. Chez Hegel, les termes de ces antinomies devenaient des “moments” dont l'opposition même était constitutive de la réalité, et ils ne pouvaient désormais se soutenir dans l'existence qu'à travers leur opposition et le déploiement des médiations dans lesquelles cette opposition se trouvait en même temps établie de manière réelle-concrète et “dépassée”¹¹³⁹ ». Ces médiations sont politico-institutionnelles et le mode de construction du concept moderne de l'art dans sa différenciation progressive en participe.

¹¹³⁵ Nicolas Schöffer, *Le nouvel esprit artistique*, op. cit., p.15.

¹¹³⁶ Une fois exprimée, cette idée s'impose aux esprits des différents acteurs du « site de l'esthétique ». La démarche qui mène Wassily Kandinsky à l'abstraction semble y référer et, pour parodier le titre de l'un de ses livres, la dimension spirituelle du personnage est connue. Parmi les révélations qui l'influencèrent, il accorde une place privilégiée à la représentation du Lohengrin de Wagner à laquelle il assiste en 1885. Synoptique ou synesthésique, l'expérience qu'il relate est celle d'une audition colorée provoquant le déploiement de lignes sauvages selon ses propres termes. Il y a donc une dimension fortement synthétique, voire fusionnelle, qui accompagne une progressive dissolution des formes qui est relevée par l'artiste lui-même. Le lien est alors très évident entre la vision wagnérienne et celle que sa musique provoqua pour le jeune Kandinsky. Ce lien est d'ailleurs étudié par Philippe Sers lui-même dans une conférence intitulée « Kandinsky dans la nacelle de Lohengrin ». Donnée le 7 février 2004 dans le cadre du colloque « L'œuvre d'art totale, un simple décor ? », organisé par l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris. Il y reprend des éléments déjà évoqués par lui dans sa préface de Wassily Kandinsky, *Écrits complets : La forme*, vol.2, trad. Jean Leppien, Paris, Denoël-Gonthier, Coll. Grand format médiations, 1970, p.3 sq.

¹¹³⁷ L'œuvre d'art du futur.

¹¹³⁸ Il me semble que l'on peut pourtant questionner cette traduction car elle me paraît nettement plus limitative que l'expression originale. Plus qu'à une idée d'absolu et d'idéal qui est irréductiblement associée à l'adjectif français total, l'adverbe *gesamt* réfère à celle d'ensemble, tout comme le verbe *sammeln* apporte celle de collectionner, réunir et trier, ce qui signifie proprement mettre ensemble en séparant. Par ailleurs, le nom commun *Amt* porte les sens de fonction, charge, administration ou office, et l'adjectif *amtlich*, celui d'officiel. On voit alors qu'ils ressortissent d'une autorité qui régit la communauté ou la collectivité tout entière. De ces considérations sémantiques et comparatives, il me semble que l'on peut déduire qu'il y aurait dans cette réunion, une dimension organisationnelle qui vise plus la cohérence que la fusion et qui s'apparente à la construction même de la pensée moderne.

¹¹³⁹ Michel Freitag, « Pour un dépassement de l'opposition entre « holisme » et « individualisme » en sociologie », *Revue européenne des sciences sociales*, t.XXII, 1994, n°99, p.171.

Un bel exemple de ce procès tient justement au cheminement des arts plastiques dans la modernité. C'est Horace (65 Av. J-C.-8 Av. J-C.) qui inventa la célèbre formule « *Ut pictura poesis* ». Reprise à la Renaissance, cette comparaison, inversée, sera à l'origine d'une doctrine fondatrice de l'appartenance de la peinture aux arts libéraux et de sa définitive séparation avec l'artisanat. *Pictura loquens et muta poesis* sont sœurs et ce principe a pour conséquence que l'on va discourir pendant plusieurs siècles de la peinture en fonction des critères des arts poétiques appliqués à une finalité narrative. On pourrait dire, de manière très simplificatrice, que cette situation privilégiant finalement le discours, relève d'une alliance stratégique circonstancielle. Elle est entérinée par les institutions spécialisées qui se créent dans la modernité classique puisque cette doctrine articule les codifications académiques et la hiérarchie des genres qui place alors à son sommet la peinture d'histoire. Même si des réserves s'expriment très tôt, portées notamment par certains des artistes majeurs demeurant les figures les plus originales telles que Vinci, elles restent minoritaires et la plupart s'accommodent des contraintes liées à la reconnaissance de leur statut. C'est Lessing (1729-1781) — dont Germaine de Staël fait avec Winckelmann, un des acteurs principaux de l'émergence culturelle allemande — qui, avec son *Laocoon*, publié en 1766, trouve un exemple manifeste de l'impossibilité de certains transferts. Le cri pictural ou sculptural sera toujours silencieux, plus encore, il pourrait être laid et cela est-il possible en art ? Pour lui, la correspondance est impossible parce que les arts plastiques se déploient dans l'espace et la littérature, dans le temps. Le sous-titre de son ouvrage, *des frontières de la peinture et de la poésie*, est très révélateur de sa démonstration. Il insiste en effet sur leurs différences, les limites qui fondent leurs spécificités et c'est notamment autour de cette différenciation que pourra se constituer pleinement, et dans leur indépendance, la figure et la pratique de ces artistes dont Baudelaire sera l'archétype. Pourtant, on ne tarde pas à s'aviser que la séparation radicale du texte et de l'image rend difficile de penser le théâtre et plus encore l'opéra. Ces disciplines sont-elles parallèles ou extérieures au monde de l'art ou préfigurent-elles un art nouveau qui se confrontera d'ailleurs ensuite à l'image animée du cinématographe ? Puis, cette distinction entre espace et temps sera aussi remise en cause par la science et c'est le même questionnement qui porte la réflexion théorique de Schöffler. Mais alors, le « lieu de totalisation » qu'il assigne à sa création n'est plus en rien celui de l'art entendu selon son concept. C'est au nom de la proposition wagnérienne qui y référerait encore qu'il propose, avec Sers, tout autre chose en le faisant entrer de plain-pied dans les univers de la technique et du marché. On pourrait dire que l'artiste, utilisant le discours expert, tout comme le critique, se place comme un observateur de sa création et de son processus. On pourrait donc en conclure que le spectateur est, dans les multiples niveaux de sa relation à l'œuvre, un observateur de deuxième niveau. S'il est et doit être fasciné, ce n'est plus seulement dans le sens du fétichisme dénoncé par Adorno car c'est le rapport des acteurs — Luhmann parlerait des systèmes psychiques —

du système social de l'art qui est déjà fétichiste. La fascination est donc elle-même de second degré et la relation s'exécute dans une « double contingence ». C'est celle de deux « boîtes noires » connectées dans l'indétermination réciproque de leurs actions et aussi celle de la communication qui devrait pouvoir, éventuellement, réduire la complexité et l'incertitude de leur rencontre. J'ai alors conscience d'employer les notions essentielles de la théorie des systèmes sociaux de Niklas Luhmann pour décrire l'état présent — ou la tendance — de ces échanges — de plus en plus hypothétiques. Elle a donc de la pertinence si l'on se situe au niveau d'une description, y compris si l'on en arrive à admettre que cela ne se fait qu'à l'aveugle ou quasiment. Pourtant, une ferme résistance s'impose selon moi car cette approche a une dimension autoréalisante — pour ne pas dire autopoïétique — qui concentre et accélère des évolutions qui nient les fondements référentiels sur lesquels elle s'adosse toujours. Car c'est encore toujours au nom de l'art et sur la base de sa puissance conceptuelle autonome multiple niée que tout cela se produit dans l'opacité confortable d'une rumeur qui ressemble plus au souffle d'une agonie sans fin. Car ce n'est pas ou pas d'abord la communication ou l'échange d'information entre les systèmes psychiques en relation dans le cadre du système de l'art qui en constitue l'énergie. C'est bien la rumeur théorique qui environne et alimente le système contemporain de l'art. On constate alors qu'elle ne sert pas seulement au repérage maladroit du spectateur mais aussi à l'artiste en tant que référence qui s'avère finalement un piège de sens et non une simple réappropriation, elle-même créative. Les uns et les autres se trouvent de ce fait pris dans un jeu de dupes sur la base d'une trahison que l'on voudrait croire inconsciente et inoffensive si elle n'avait pas une telle valeur exemplaire dans la postmodernité. Cette lecture *a posteriori* et en fonction d'apports théoriques contemporains me semble se confirmer si l'on considère le mouvement de la création artistique selon l'analyse qu'en fait Catherine Millet. L'expression « œuvre d'art total », fut-elle une traduction limitative, se constitue comme un but pour toute une époque et il fut aussi fécond que destructeur puisque fondamentalement « iconoclaste » comme elle le dit. La démarche censurant les codes, les modalités et les organisations au fur et à mesure de leur émergence, suppose l'accumulation des projets. Pourtant, le fait qu'elle en vienne à se revendiquer à la fois synthétique et ouverte engendre à mon sens certaines conséquences inéluctables. « Au bout du progrès en art, se trouve la disparition de l'art. La disparition de l'art dans le Grand Tout, social et cosmique ». Peut-être est-ce le sens de cette « sublimation¹¹⁴⁰ » qui est le dernier mot de son texte et qui veut qualifier l'esprit de l'évolution qu'elle essaie de retracer ? Mais en attendant des devenir potentiellement mystiques et en tout cas furieusement romantiques, on peut penser que la disparition, puisqu'il faut bien la constater, a lieu — au moins pour l'instant — dans le grand tout de la société globalisée ou du marché et du commerce qui n'ont plus rien de cosmique ni même finalement de sociétal.

¹¹⁴⁰ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., p.337.

En 2001, une exposition pluridisciplinaire produite par le Centre Georges Pompidou à Paris avait le projet de rendre compte de la période 1956-1968 sous le titre général des « Années pop ». Cette appellation est bien entendu relativisée dans la présentation qu'en fait son catalogue car elle ne pourrait, selon ses auteurs, exprimer totalement l'esprit d'une époque. Pour mettre en évidence et traduire les intentions des organisateurs, on présente ces années comme porteuses, tant aux États-Unis qu'en Europe, de nombreux courants empruntant leur inspiration ou leurs matériaux à ce qui est appelé la culture populaire. Je note aussi bien évidemment l'influence décisive de la musique pop et de l'émergence de la jeunesse qui la porte. Elle se constitue en tant que composante nouvelle de la société et ouvre de nouvelles pratiques sociales. Je relève enfin ce qui est présenté comme un formidable optimisme et je ne peux m'empêcher de penser que cela s'insère assez bien dans une vision simplificatrice qui nous fait encore qualifier ces années de « glorieuses ». Ce sont bien sûr celles de la reconstruction d'après-guerre, de ce qu'il a aussi convenu d'appeler le « boom économique » et du développement de la société de consommation qui se présente le plus souvent dans ces pays comme un « *American way of life* »¹¹⁴¹. Il est alors particulièrement intéressant de noter la transposition sans réelle nuance de ces éléments sous l'égide d'une forme d'art de vivre et d'une culture populaire et on peut penser qu'elle s'intègre dans un procès d'idéalisation lié à un *revival* nostalgique. Les programmations culturelles et les conférences associées à l'événement peuvent compenser cette vision trop exclusive, elles ne parviennent pourtant pas à effacer cette consécration bien peu sourcilieuse. Cette vague *revival* tient bien sûr de la mode et du design du quotidien mais pourrait-il en être autrement puisqu'il s'agit d'un retour sur l'époque d'installation du design en tant que vulgarisation globalisée de l'idée d'un art décoratif contemporain appelé à se diffuser universellement en termes de goût mais surtout de commercialisation ? Parmi les « tendances » qui sont présentées figurent en bonne place les œuvres et la personne de Andy Warhol. Pour les évoquer, il est courant de parler d'icônes de leur époque et on peut trouver curieux cet usage alors que C. Millet choisit l'adjectif iconoclaste pour qualifier le mouvement de l'art moderne et contemporain. On sait par ailleurs que les deux mots sont irréductiblement associés et opposés dans leur lien commun à la religion. L'*eikos* grec qui est à leur source porte le sens de l'image mais aussi la trace de l'*oikos* qui signifie la maison et reste tributaire de l'étymon indo européen *weik* désignant « l'unité sociale immédiatement supérieure à la famille »¹¹⁴². Pour les Grecs, dans le langage déjà, le lien se faisait donc entre cette représentation et une manière d'habiter le monde dont l'idée est présente dans leur *oikoumenê*. L'*eikos*, par le biais du russe et des

¹¹⁴¹ Mais cette américanisation est en fait le résultat d'un processus qui n'est que superficiellement paradoxal car il n'était pas encore « libéralisé ». Si ces années furent qualifiées de « glorieuses », c'est avant tout par référence à un extraordinaire développement économique qui était lui-même impulsé par le développement de l'État-providence et qui fut donc relativement partagé en termes d'élévation du niveau de vie.

¹¹⁴² Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du Français*, op. cit., p.580.

traditions orthodoxes, nous revient avec l'icône confirmant, religieusement, le caractère déjà sacré de l'image. On pourrait alors revendiquer une neutralité contemporaine de ce terme de ce point de vue mais il me semble que ce serait faire une erreur. Son emploi répond à ce qui me paraît une sacralisation du caractère visionnaire et démiurgique de l'artiste tel qu'il est décrit par Baudelaire pour définir la nature de sa relation au présent et à la représentation qu'il en donne. D'ailleurs Benveniste¹¹⁴³ nous montre aussi le lien étroit qui existe entre ces dimensions de voyant et de témoin qui sont les deux faces d'une même notion. Elle est liée à celle de superstition, laquelle ne prendra que très tardivement, usages culturels romains obligent, le caractère péjoratif que nous lui accordons maintenant. Quand Baudelaire dit : « L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini¹¹⁴⁴ », il suppose également qu'elle est une puissance qui transforme le présent. Il amène ainsi, et doublement, le spectateur à questionner l'artiste en tant que voyant et devin et aussi l'œuvre en tant que créatrice de réel. Cela légitime directement la capacité de l'artiste à transformer tout objet en art par la seule grâce, au sens premier de ce terme, de son geste ou de son intention. Cela constituait l'énergie du *ready made* de Duchamp : manifeste du dérisoire remettant en cause le lieu de la monstration de l'œuvre et les institutions légitimantes mais aussi le principe moderne de l'artiste en le radicalisant. Cette dynamique, qui me semble d'abord critique, va bientôt se renverser, se cristalliser, ce dont la démarche de Warhol est pleinement exemplaire. Les images de Warhol sont donc des icônes qu'il n'a même pas besoin de légitimer, si ce n'est par le jeu de mots. « La profondeur de sa superficialité » en est particulièrement révélatrice et je crois utile de relever que sa forme est celle de l'oxymore, tout comme pour les injonctions kantienne, et qu'elle est partout présente dans les pensées « post-modernes ». Par ailleurs c'est aussi sa figure et sa personne qui deviennent iconiques. Andy Warhol semble progressivement devenu, certainement aussi volontairement que poussé par les circonstances du marché et du culte qu'on lui vouait, l'image de lui-même : un « Warhol » qu'il était possible de s'offrir du fait de sa présence dans une manifestation ou un repas comme il le relate dans son journal¹¹⁴⁵. Il est alors la préfiguration, au sens pleinement artistique, du narcissisme comme une des dimensions de l'individualisme contemporain, ainsi que le constatent Gilles Lipovetsky et Christopher Lasch avant lui¹¹⁴⁶. « C'est cela précisément le narcissisme, l'expression à tout va, la primauté de l'acte de communication sur la nature du communiqué, l'indifférence aux contenus, la résorption ludique du sens, la communication sans but ni public, le destinataire devenu son principal destinataire. D'où cette pléthore de spectacles,

¹¹⁴³ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions européennes*, op. cit., p.274-279.

¹¹⁴⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 621.

¹¹⁴⁵ Pat Hackett, *The Andy Warhol diaries*, edited by Pat Hackett, New York, Warner Books, 1989

¹¹⁴⁶ En 1979, Christopher Lasch produisait *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations* qui sera publié en traduction française sous le titre *Le complexe de Narcisse*, trad. Michel L. Landa Paris, Laffont, 1981.

d'expositions, d'interviews, de propos totalement insignifiants pour quiconque et qui ne relèvent même plus de l'ambiance : autre chose est en jeu, la possibilité et le désir de s'exprimer quelle que soit la nature du "message", le droit et le plaisir narcissique à s'exprimer pour rien, pour soi, mais relayé, amplifié par un médium. [...] le narcissisme révèle ici comme ailleurs sa connivence avec la désubstantialisation post-moderne, avec la logique du vide¹¹⁴⁷ ». La communication est aussi une clef de tout cela — ainsi que l'énergie de l'improbable relation systémique —, et il est par ailleurs curieux, voire même peut-être ironique de se rappeler que c'est justement Jürgen Habermas qui dénonce le « nonsense » de ces pratiques¹¹⁴⁸. Elle est directement présente dans l'appropriation culturelle de la publicité qui me paraît le moteur premier de cette « transfiguration de la banalité » dont parle Arthur Danto¹¹⁴⁹. Alors, cette « culture populaire » à laquelle réfèrent les commentateurs de l'ère pop n'était-elle pas, dès son origine, la nouvelle culture médiatique et publicitaire qui était justement en train de tout submerger ? Je pense bien sûr que oui, pour l'essentiel. Pourtant, on peut relever, durant les mêmes années la nouvelle popularité qu'acquiert la culture populaire ancrée dans des traditions diverses qui sont en train d'être découvertes ou redécouvertes¹¹⁵⁰. Il y a donc deux sources et deux directions dans ce que désigne la « culture populaire » — qui deviendra sujet de débat au sein des institutions internationales, ce qui signifie que le concept même n'est plus du tout univoque. Ni dans un cas, ni dans l'autre, il ne désigne plus la culture vernaculaire du peuple par opposition à la culture des « élites cultivées ». Et comme ce qui est vraiment dominant est la culture médiatique, tout a tendance à se mêler en elle. Mais alors le concept de peuple doit vraiment être remplacé par ceux de « masse », de « public », de « multitude », des réalités plus diffuses qui sont stratifiées selon d'autres critères que ceux d'une appartenance identitaire synthétique¹¹⁵¹. Car l'autonomie du jugement enracinée dans une expérience concrète et globale, de nature spécifique, a été remplacée par la volatilité et la volubilité de l'opinion qui est une réponse à mille sortes d'informations et de

¹¹⁴⁷ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1983, p.23.

¹¹⁴⁸ « Toutes les tentatives pour combler l'abîme qui sépare l'art de la vie, la fiction de la pratique, l'apparence de la réalité, toutes celles qui veulent supprimer la différence entre l'artefact et l'objet utilitaire, entre ce qui est produit et ce qu'on trouve dans la nature, entre la création qui donne forme et le mouvement spontané, celles qui prétendent faire de l'art avec n'importe quoi et de chaque homme un artiste, abolir les critères assomés jugement esthétique et expression d'un vécu subjectif, toutes ces démarches parfaitement analysées aujourd'hui se laissent ranger dans la catégorie du nonsense [...] », Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », trad. Gérard Raulet, *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 961. Cité par Jean Philippe Uzel dans son article « Perdre le sens commun : Comparaison des approches descriptive et évaluative de l'œuvre d'art », *AE Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol.2, hiver 1998. URL : www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2/uzel.html.

¹¹⁴⁹ Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000.

¹¹⁵⁰ Musiques traditionnelles exotiques (musiques du monde : flûte des Andes, Ravi Shankar, danse de Bali, voix bulgares, etc.) mais aussi la musique folk, country et western américaine ou encore celtique et gaélique comme on le sent chez Dylan, les Beatles, Cohen ou Joan Baez par exemple.

¹¹⁵¹ Catégories d'âges, catégories de revenus, indices de mobilité, sexe, éducation et profession, etc., comme dans les sondages d'opinion.

sollicitations dont la formulation et la diffusion sont, de leur côté, hautement programmées. En cela aussi, on a « changé de monde » et cela implique que c'est la nature des « gens » et de leurs liens qui a changé. Pour ce qui concerne l'art, Danto déclare que nous sommes confrontés à sa fin, au sens d'une production spécifique, et il confirme ainsi d'une certaine manière la proposition hégélienne. Pourtant, même s'il invoque une autoréflexion de l'art et son accession à l'âge philosophique, il me paraît s'en éloigner de par le fait qu'il ignore une partie du message hégélien décrivant la perte du caractère symbolique et collectif de l'art pour entrer dans l'espace de l'intime. Pour Danto, dans la situation présente, n'importe quel objet peut désormais devenir une œuvre d'art. Il poserait à chacun la question : pourquoi suis-je une œuvre d'art alors que je pourrais ne pas l'être ? On pourrait admettre que l'on est alors contraint et forcé d'entrer dans une relation purement individuelle à l'égard de cet objet. Mais en fait, c'est à tous qu'il pose la question et c'est le plus souvent au sein d'institutions, habilitées à la présentation d'œuvres d'art reconnues comme telles qu'il est présenté, accompagné par le discours d'acteurs confirmés du site de l'esthétique qui conservent le pouvoir de sa légitimation patiemment construite. Appartenant à l'école analytique et américaine de la philosophie et récusant une approche esthétique, forcément dépassée à son point de vue, Danto préconise une étude descriptive de l'œuvre. Il s'oppose alors, ainsi que le montre brillamment Jean-Philippe Uzel, à une approche évaluative, par exemple portée par certains « continentaux » et parmi eux, Rainer Rochlitz (1946-2002). Sa réflexion, qui associe d'ailleurs intimement les influences liées à son origine allemande et son installation française, a eu son poids dans ce que j'appellerais la querelle de la crise de l'art contemporain qui s'est déroulée en France au début des années 1990. Pourtant sa posture a été différente de celle de nombre de ses confrères qui semblent s'être repus d'une belle polémique bien parisienne¹¹⁵². Il s'est opposé à l'approche goodmanienne qui est aussi celle de Danto au nom du principe que « un concept comme celui d'œuvre d'art ne peut pas se voir associer un sens exclusivement descriptif, à moins de supposer que les œuvres sont des objets reconnaissables à leurs seuls caractères visibles, investis d'une valeur subjective et arbitraire ». Et c'est pour la même raison « qu'il s'est également opposé au pragmatisme rortyen ou au subjectivisme hédoniste de Gérard Genette et de Jean-Marie Schaeffer ». Jean Pierre Cometti nous montre alors bien où se situe le partage « entre la possibilité ou l'impossibilité d'attribuer aux œuvres d'art des caractères objectivement définissables et celle de les considérer comme susceptibles de se voir accorder une valeur telle qu'elle

¹¹⁵² En 1991-1992, la revue *Esprit*, publie plusieurs dossiers sur les critères d'appréciations esthétiques de l'époque. De nombreux auteurs y participent et le débat dérive rapidement vers une dénonciation polémique qui trouve de l'écho dans des publications plus largement diffusées telles que « Télérama » par exemple. Les arguments sont violents et les formules relèvent souvent de l'anathème. Avec un peu de recul, on en vient à se demander si le microcosme parisien ne voulait pas se donner à nouveau les frissons de la querelle d'Hernani. Parmi ses acteurs, il y avait Jean Clair, directeur du musée Picasso, qui ne dénigrait pas alors d'employer l'insulte radicale des « n'importe quoi », « débilité » et autres « nullités » contemporaines tout en invoquant contradictoirement la figure référentielle et authentique de Marcel Duchamp dont il est un grand spécialiste.

fonde également le jugement critique¹¹⁵³ ». Reprenant synthétiquement les arguments du conflit, Uzel nous rappelle que Schaeffer distingue bien qu'il s'agit là d'une illusion partagée aussi bien par les tenants de la théorie spéculative de l'Art que par ceux de la rationalité esthétique. Il en précise aussi les enjeux en constatant qu'une telle illusion « serait vénielle si elle restait au simple stade de la confusion logique entre la valeur subjective du spectateur et les qualités objectives de l'œuvre, mais elle a des effets désastreux qui dépassent de loin la sphère esthétique, cela à deux niveaux : celui de la création, dont elle censure des pans entiers, et celui de notre relation aux œuvres, dont elle évacue toute la dimension sensible et jouissive¹¹⁵⁴ ». Uzel démontre aussi la relative inefficacité des critères d'évaluation proposés par Rochlitz en les appliquant, favorablement, au film *King Kong* de 1933, réalisé par Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, généralement perçu tout aussi bien comme une œuvre de « série B » que comme un « classique » sans qu'il soit vraiment possible d'établir une position ferme. Ayant posé les éléments du débat sous l'égide du toujours polémique sens commun kantien, Uzel conclut que celui-ci reste ouvert et fertile et il a raison. Par contre, l'argument que l'auteur ne me semble pas mettre en évidence tient au fait que Danto, tout en prônant une approche descriptive de l'œuvre qui pourrait être ouverte à tout amateur contemporain, est par ailleurs un critique réputé. Il passe alors sous silence une étape essentielle dans ce questionnement de l'œuvre quant au pourquoi de son caractère artistique. Encore faut-il en effet qu'elle soit distinguée du lot commun de tous les autres objets produits par la société de consommation et/ou de la publicité auxquelles elle réfère comme c'est précisément le cas de celles de Warhol. Durant l'été 1982, alors que la France était toute à l'euphorie de la création des FRAC¹¹⁵⁵ dans le cadre de la première loi de décentralisation, Michel Freitag écrivait des phrases qui me paraissent prémonitoires. Il constate d'abord que l'art a perdu progressivement sa signification sociétale classique qui tenait à une compensation de la séparation de plus en plus radicale des modes d'appréhension du monde. C'est la raison pour laquelle il tend à se « faire réintégrer dans le système de fonctionnement de la société au titre de simple pratique spécialisée et segmentée¹¹⁵⁶ ». Ayant perdu leur légitimité ou leur évidence sémantique immédiate, les pratiques artistiques doivent donc « d'une manière croissante s'adresser aux instances décisionnelles bureaucratiques et technocratiques pour assurer leur survie et même leur identité. Paradoxalement, la survie des "artistes" se fait alors au détriment de la survie de l'art compris

¹¹⁵³ Jean-Pierre Cometti, « Rainer Rochlitz : l'esthétique et la critique au banc d'essai », *AE Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol.9, Printemps 2004. Disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_9/roch/comet.htm.

¹¹⁵⁴ Jean-Philippe Uzel, « Perdre le sens commun. Comparaison des approches descriptive et évaluative de l'œuvre d'art », loc. cit.

¹¹⁵⁵ Fonds régionaux d'art contemporain.

¹¹⁵⁶ Michel Freitag, « Transformation de la société et mutation de la culture. Partie II », p.28-30 de l'édition électronique disponible sur le site des « Classiques des sciences sociales » et réalisée d'après *Conjoncture politique au Québec*, no 2, printemps 1983, Montréal, Éditions Albert Saint-Martin, p. 139-172.

dans son sens spécifique. Ainsi, le concept d'“art” se dissout dans celui de “milieux artistiques”, exactement comme le concept de science se dissout dans celui de “pratique scientifique”, ou de “milieux de la recherche”, tant dans la théorie kuhnnienne que dans la pratique bureaucratique et technocratique. La seule différence est alors que dans ce deuxième cas, il ne s'agit pas d'assurer une survie menacée, mais plutôt de conquérir et de consolider des positions privilégiées dans les réseaux de rapports de force. [...] Pour l'“art qui se veut de l'art”, cette perte de substance sociale de l'Art a un effet direct sur la pratique : c'est qu'elle se trouve condamnée à polariser toutes ses intentions et à consacrer toute son énergie à l'affirmation, à l'exposition, à la démonstration de sa propre nature d'“être-de-l'art”¹¹⁵⁷». L'art en arrive à sans cesse vouloir démontrer sa différence, y compris par rapport à lui-même, et ses acteurs à y contribuer. « C'est alors qu'il se transforme en message ponctuel, en auto-promotion continue, en publicité et propagande¹¹⁵⁸ ». Pour que cette évolution soit possible, et pour que le questionnement descriptif puisse identifier sa cible, il faut donc des intermédiaires, experts patentés et partenaires de ces procédures légitimantes. C'est d'ailleurs à leur propos, et comme pour les rendre absolument indispensables et totalement légitimes, que Nelson Goodman théorise les concepts d'implémentation et de maintenance. Pour lui, si un roman est achevé lorsqu'il est écrit, une peinture lorsqu'elle est peinte, une pièce lorsqu'elle est jouée ; le roman laissé dans un tiroir, la peinture rangée dans une réserve et la pièce jouée dans un théâtre vide manquent à leur fonction. « L'exécution consiste à faire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner. [...] L'implémentation consiste à montrer, encadrer, exposer, promouvoir, distribuer, etc.¹¹⁵⁹». Quant à la maintenance, elle participe pleinement de l'implémentation de l'œuvre car c'est grâce à elle qu'elle reste en fonctionnement et, selon lui, cette activité n'est plus seulement cognitive mais elle est devenue motrice. Se définit alors un « contexte de maintenance » qui réfère à la présentation et à la représentation de l'œuvre et qui associe les activités de commissariat, scénographie, reproduction photographique, conservation, restauration, publicité, de gestion des droits et j'ajouterais donc aussi de commercialisation. Pour lui, toutes ces dimensions ne viennent pas, ou plus, en complément de notre rapport à l'œuvre mais y agissent directement en participant à notre compréhension. Je ne manquerais pas alors de remarquer que la frontière est bien étroite entre participation et domination. Nul doute que ces missions diverses supposent de réels questionnements chez celles et ceux qui les assument mais on voit que, là également, elles relèvent maintenant et de plus en plus de l'éthique au sens de la déontologie d'une mission définie par les compétences qu'elle nécessite dans une lecture toujours plus opérationnelle.

¹¹⁵⁷ Idem.

¹¹⁵⁸ Idem.

¹¹⁵⁹ Nelson, Goodman, *L'art en théorie et en action*, trad. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Éditions de l'éclat, 1996, p.56.

L'exposition « Les années Pop 1956-68 » relève donc, tout comme l'institution du Centre Pompidou qui la produit, de ces missions d'implémentation et de maintenance dans une conception exacerbée intégrant, de manière en somme systémique, toutes les fonctions qui leur sont nécessaires. Elle me paraît alors une production totale qui inclut celle du concept qui la rend légitime et légitime en retour le choix des œuvres présentées et les mises en relation qui orienteront la compréhension des visiteurs. Bien évidemment, l'expression « années pop » est antérieure à cette initiative mais ce qu'elle porte, c'est la précision et l'information de ses limites, qu'elles soient temporelles, thématiques, stylistiques ou autres. On pourrait dire alors qu'il s'est produit une implémentation d'une expression sous la forme d'un concept assez sérieux pour devenir référentiel malgré son ludisme apparent. Il serait certainement difficile de parvenir à un éclaircissement réel des influences réciproques des milieux et des enjeux mais il n'est pas douteux que cette exposition tient une place de choix dans la légitimation des ventes aux enchères consacrées à cette période et de tout un marché de déclinaisons commençant dans les boutiques mêmes du centre. Ce premier constat me semble déjà regrettable même si d'aucuns, le qualifiant d'inévitable, jugent que le regretter même est une perte de temps et d'énergie. Je trouve également dommage que le concept proposé, même si la matière présentée est particulièrement imposante et diversifiée, se révèle finalement très réducteur. Comment rendre vraiment compte en effet de mouvements tels que Fluxus¹¹⁶⁰ qui ambitionne une position critique et délirante face aux éléments mêmes qui permettent la consécration des autres formes ? Comme le dit Joseph Beuys qui fut un des nombreux compagnons des origines, « There were as many different ideologies and interpretations of Fluxus as there were people, and the chance to work with people of different opinions was one of the most challenging aspects. Anything could be included, from the tearing up of a piece of paper to the formulation of ideas for the transformation of society¹¹⁶¹ ». Le manifeste manuscrit de 1963, qui se présente comme un collage, est signé Maciunas. Son lyrisme révolutionnaire le situe bien dans son époque et positionne politiquement cette dénonciation, souvent humoristique, de l'art professionnel, de tous ses agents et de toutes ses formes.

Manifesto

Purge the world of bourgeois sickness, « intellectual », professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art,

PURGE THE WORLD OF « EUROPEANISM »

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART

¹¹⁶⁰ C'est un jeune artiste d'origine lithuanienne qui est la cheville ouvrière de Fluxus. En 1961, George Maciunas (1931-1978) crée une galerie et organise des concerts de musique contemporaine et c'est, en 1962, le *Fluxus Internationale Festspiele neuester Musik*, qui marque les véritables débuts de ce mouvement international.

¹¹⁶¹ Kuoni, Carin (ed.), *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with the Artist*, New York, Four Walls Eight Windows, 1990, p.128.

Promote living art, anti art, promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.
 FUSE the cadres of cultural, social & politics revolutionaries into united front and action¹¹⁶².

Si les modes d'expression, qui sont d'ailleurs plutôt des modes d'actions que l'on qualifiera bien sérieusement de performatives, sont très variés, on peut néanmoins relever quelques influences majeures. La dérision de Dada est bien entendu un grand modèle, la réflexion de John Cage sur la dépersonnalisation de l'artiste et aussi la philosophie Zen ont également leur place ; le nom donné au mouvement, indiquant fortement cette dernière connivence. À la fin du XIX^e siècle, la découverte des estampes japonaises avait contribué à recomposer, et ceci au sens propre, le cadre de la représentation plastique occidentale. C'était maintenant l'esprit de ces *Ukiyo'e*, littéralement images du monde mouvant, qui approfondissait son influence et ce « revolutionary flood » en rend compte. On peut d'ailleurs se demander si le tourbillon de la révolution, fût-elle artistique et pleine de dérision, est en réel accord avec l'énergie du flux zen qui suppose plus un accompagnement du mouvement qu'une résistance. Comme le dit Ben, « Son "donner à voir" consistera en un premier temps à épuiser toutes les possibilités/limites du "tout est art" et en un second temps à dépasser ce "tout est art" par une attitude Non-art, Anti-art. Ainsi Fluxus va s'intéresser au contenu de l'art pour le combattre et, au niveau de l'artiste, créer une nouvelle subjectivité. Tout cela est difficile, presque impossible, car la dépersonnalisation est une nouvelle forme de personnalité et le non-art un nouvel art. Pourtant l'intention y est et l'honnêteté de l'intention est l'un des éléments essentiels de Fluxus. Même si le problème est impossible, le poser est important¹¹⁶³ ». Est-ce donc un impossible problème ou un problème impossible à résoudre ? On pourrait d'ailleurs se dire que l'artiste Ben a choisi la solution de l'utiliser pour poursuivre d'intéressantes (à plus d'un titre) et contradictoires déclinaisons commerciales bien que culturelles (et vice-versa) de ces critiques. On est alors fondé à penser qu'il y a une perte dans ces évolutions qui voient aussi disparaître peu à peu une dominante collective. Car, même composés de fortes individualités, ce sont d'abord des groupes qui s'expriment dans l'Europe de cette époque, à l'image des Zero¹¹⁶⁴ en Allemagne ou du Nul groep¹¹⁶⁵ aux Pays Bas. Bien sûr, le phénomène communautaire existait aussi aux USA et on pourrait même penser que la Factory, justement fondée par Warhol, y est associée. Il me semble pourtant qu'il y a une différence

¹¹⁶² George Maciunas, « Manifeste de Fluxus », 1963, disponible sur <http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas-manifesto.html>.

¹¹⁶³ Ben Vautier, « Présentation » dans le dossier *Tout Fluxus*, disponible sur le site Internet de l'artiste à l'adresse suivante : <http://www.ben-vautier.com/fluxus>.

¹¹⁶⁴ Otto Piene, publié en 1963, le manifeste du groupe Zero sous le titre très révélateur *Der Neue Idealismus*. Originaire de Düsseldorf, tout comme Heinz Mack et Günther Uecker, ils organisent ensemble dans leur atelier de festives expositions d'un soir.

¹¹⁶⁵ Après avoir fondé et fait vivre le Hollandse Informele Groep, entre 1958 et 1960 Henk Peeters, Armando, Jan Henderikse et Jan Schoonhoven créent le Nul groep. Il agira jusqu'en 1965 dans le même esprit que le groupe Zero allemand et organisera des expositions avec lui qui d'ailleurs auront rapidement des musées pour cadre.

fondamentale entre ce lieu et des mouvements tels que Fluxus. Outre qu'il fonctionne en raison et autour de son héros, le lieu assume sa dénomination : celle d'une fabrique de produits spécifiques dont la technique — sérigraphie en grand nombre — est conçue en vue de leur diffusion commerciale. Mais n'était-ce pas une simple anticipation ? On peut alors penser qu'il y a autant de dérisoire que de dérision dans ces évolutions et suivre les questionnements de Catherine Millet. « Ne devrait-on pas aussi s'étonner que, pendant que des générations d'artistes s'attaquaient au fétichisme de l'œuvre d'art, jamais le marché ne s'est aussi bien organisé pour récupérer ces « résidus », ces « traces » de gestes éphémères, ces simples « étapes » d'un processus créatif, ces vulgaires « outils » d'une réflexion critique. Les sermonneurs (mais s'en trouverait-il encore?) qui stigmatiseraient cette diligence du marché en méconnaîtraient les raisons profondes. Investir dans l'art contemporain, avec la part de risque que cela comporte, mais avec le bénéfice assuré d'appartenir à un cercle d'initiés, participe bien de cette nécessité du jeu dont parle Chastel. Cette nécessité est si impérieuse pour notre société que le cercle d'initiés ne cesse de s'élargir¹¹⁶⁶ ». Et on pourrait simplement ajouter : comme pour les actions et autres valeurs mobilières cotées en bourse. Il y aurait une fois de plus une influence réciproque tellement forte entre l'offre artistique et la demande sociale que l'on ne serait pas en mesure de savoir laquelle a préséance. On est en droit d'en arriver à s'étonner de l'ampleur de ses conséquences puisque l'on met en évidence en même temps la confusion du public face à l'art contemporain et l'élargissement du cercle des initiés. Pour prendre un exemple : on voudra bien accorder à Marcel Duchamp qu'il n'espérait pas de telles récupérations mais une cause récente¹¹⁶⁷ devant la cour d'appel de Paris me semble significative. Pierre Pinoncelli, y est accusé d'avoir entaillé le célèbre urinoir de Duchamp, exposé au Centre Pompidou, et d'y avoir apposé le mot « dada » à côté de la signature R. Mutt, pseudonyme de l'artiste. Le coupable de ce forfait est de plus un récidiviste puisqu'il avait déjà dégradé l'œuvre en 1993 lors d'une exposition à Nîmes. Pierre Pinoncelli se réclame du statut d'artiste, ce qui convoque actuellement les fertiles réflexions de plusieurs juristes français. Il invoque aussi la bénédiction du créateur original du *ready made* qu'il aurait rencontré à New York en 1967. Il a voulu, par un « geste post-dada, redonner à son œuvre ses vertus de provocation, quand le monde de l'art en a fait un veau d'or ». Hélas, le musée n'est pas de cet avis et sa plainte a déjà été sanctionnée par une condamnation de l'iconoclaste au remboursement des 14.000 euros de frais de réhabilitation et 200.000 euros de dommages et intérêts. L'argumentaire officiel faisait en effet valoir que l'œuvre avait désormais perdu 75% de sa valeur. On apprend alors de la bouche de l'avocate de l'institution que cet urinoir n'est pas l'original de 1917, qui s'est perdu, mais l'un des huit exemplaires que Duchamp avait

¹¹⁶⁶ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., p.300.

¹¹⁶⁷ Relatée par une dépêche de l'AFP en date du vendredi 24 novembre 2006 à 13:29:40 GMT, sous la signature de Jean-Louis Pany et dont le titre est : *Urinoir de Duchamp : la justice s'interroge sur la valeur d'un concept* Disponible sur : <http://www.avmaroc.com/actualite/urinoir-duchamp-a58425.html>.

fait refaire en 1964 et que l'un de ceux-ci s'est vendu 1,9 million de dollars en 1999, ce qui permet de calculer le préjudice. On ne manque donc pas de s'interroger sur la qualité du contexte de maintenance du Centre Pompidou et aussi sur la cohérence du créateur, reproduisant son geste unique et le multipliant ainsi. Peut-être voulait-il ainsi accentuer son caractère dérisoire mais pouvait-il ignorer qu'il portait dorénavant une valeur d'échange proprement commerciale sur la foi de son caractère artistique affirmé par son exposition au sein de collections nationales prestigieuses ? On en viendrait aussi à trouver le larron moins sympathique puisqu'il excipe qu'« avec une bonne opération de marketing, il est même possible qu'on fasse de cet urinoir un objet unique, différent des sept autres ¹¹⁶⁸ », et donc plus cher. On ne manquera pas enfin de s'étonner de l'évocation d'un tel préjudice puisque le principe des collections publiques françaises repose sur leur inaliénabilité et donc le fait qu'elles ne sont pas sensées avoir de valeur marchande ¹¹⁶⁹. Quelle serait la raison d'une condamnation, si ce n'est le caractère sacrilège d'un geste portant atteinte à une œuvre dont la volonté de transgression a été annulée par la consécration académique ?

6.1.4 Assomption systémique de l'incertitude et de la complexité

Si je reviens encore à l'ouvrage de Catherine Millet, c'est que je ne saurais oublier de mentionner que parmi les références théoriques qu'elle invoque pour expliquer le parcours historique de l'art contemporain compte aussi particulièrement celle de Pierre Bourdieu. C'est pour l'exposition *L'année 1966* du peintre Bernard Rancillac ¹¹⁷⁰ qu'il écrit un texte qu'elle évoque. « *L'image de l'image*. Formule paradigmatique. L'analyse du sociologue pourrait encore être appliquée à de très nombreuses démarches contemporaines. À vrai dire à bien des œuvres d'art anciennes également. [...] La multiplication et le perfectionnement des techniques de reproduction précipitent leur mise en abîme. [...] Le carrousel des images s'accélère, ne permet plus au sens de se fixer. Bourdieu écrit : « L'image de l'image vend la mèche, elle parle pour ne rien dire, c'est-à-dire pour dire qu'il n'y a rien à dire... Et aussitôt le déjà vu devient insoutenable ¹¹⁷¹ ». Je ne doute pas que ce qu'elle veut alors mettre en évidence, c'est le caractère parodique de cette création et pas celui ou pas seulement celui de la figuration narrative d'ailleurs. Mais ce sont les risques qui lui sont associés qu'elle vise, plus encore si l'on admet qu'il soit possible à l'artiste de s'auto-parodier à l'infini sans plus assumer un quelconque recul. Elle précise même plus loin que « l'appropriation de l'art pour l'art repose toujours sur un malentendu. Maintenant, de façon un peu plus perverse, l'art peut s'approprier l'art tel qu'il a

¹¹⁶⁸ Idem.

¹¹⁶⁹ C'est d'ailleurs sur cette base que l'État en France est son propre assureur.

¹¹⁷⁰ Pierre Bourdieu, « L'image de l'image », *L'année 66*, catalogue de l'exposition Bernard Rancillac, Paris, Galerie Blumenthal-Mommaton, 1967. 12 p.

¹¹⁷¹ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, op. cit., p.100.

déjà été médiatisé et banalisé¹¹⁷² ». Ce qui m'étonne alors, c'est que l'auteure poursuive tranquillement son chemin sans plus relever ce que ces constats peuvent avoir de proprement sidérant. Le germe de ce que l'on pourrait appeler une observation de deuxième, voire de troisième degré, est présent selon elle depuis les débuts du processus de questionnement de l'art pour l'art¹¹⁷³. Cette observation n'est pas seulement le fait du « regardeur », quel que soit son statut, mais elle concerne directement le créateur lui-même. Elle répond alors très exactement à la description luhmanienne qui fait des « systèmes psychiques¹¹⁷⁴ », considérant le fonctionnement des systèmes sociaux au sein desquels on dénombre celui de l'art, de l'amour, etc., des aveugles. Face ou peut-être même dans la « boîte noire », encore qu'elle n'a plus rien à voir avec la *camera obscura* de la perspective, ils ne peuvent qu'espérer réduire localement la complexité d'une société fonctionnellement différenciée où le système de l'art a sa place, « fonctionnelle », et l'a convertie en ses propres critères, autoréférentiels, qui veillent à sa survie grâce à l'autopoïèse qui la guide. Il ne s'agit plus alors, dans un système de l'art, de comprendre le sens de l'acte créatif tout comme celui du monde dans lequel il voudrait s'inscrire en tant que volonté mais de connaître, et d'admettre aussi, l'implémentation généralisée de l'art pour qu'il puisse fonctionner au-delà de son exécution première en même temps qu'au-delà de sa signification première. Elles ne représentent plus, l'une comme l'autre, l'une fondue dans l'autre, qu'une étape dont certains nous ont même montré qu'elle pouvait être rendue superflue du fait de la légitimation du pastiche. Il y a donc contradiction entre cette fonctionnalité – qui se réfère à un mode particularisé de participation à une totalité – et l'autoréférentialité formelle, opérationnelle. Or cette contradiction est bien présente dans les fonctionnements systémiques et elle l'est d'une manière qui implique en même temps un décalage historique et l'effacement de ce décalage. Car l'identité que le système se donne encore à travers son nom renvoie à la place ou à la fonction qu'avait occupée une réalité institutionnelle antérieure correspondant historiquement à son processus de différenciation. La place qu'il prend dans la société n'est donc pas à proprement parler la sienne mais celle d'un autre et c'est par son propre mode opératoire qu'il l'a subvertie. Cette place ou fonction renvoie alors expressément à une totalité qui l'embrassait, organiquement et fonctionnellement. Pour le système, il s'agit là, si l'on peut dire, de son cordon ombilical, celui par lequel son existence et son identité sont rattachées à une matrice historique

¹¹⁷² Ibid., p.297.

¹¹⁷³ Mais c'est un trait spécifique de cette école particulière de l'art contemporain qui s'est elle-même affichée comme postmoderne que de réintroduire systématiquement l'expression figurative. Cependant, cette fois-ci, elle le fait explicitement au titre de l'allusion, de la citation, du plagiat, du clin d'œil, du pastiche et cela fait pénétrer directement le commentaire dans la composition même de l'œuvre comme autocommentaire à caractère alors ironique. Et ceci est réalisé non d'une manière proprement analytique mais kaléidoscopique. Ainsi les références historiques sont elles mêmes dés-historicisées puisque l'histoire n'est plus un cheminement significatif et problématique mais un immense réservoir d'exemples comme elle l'était déjà pour Claude Lévi-Strauss (voir notamment le premier chapitre « Histoire et anthropologie » de *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958).

¹¹⁷⁴ Ou personnels selon certaines traductions francophones de ses écrits mais on peut comprendre qu'il s'agit de la dénomination de l'individu dans le cadre de la théorie de Niklas Luhmann.

qui était celle de la société. Mais ensuite, le système va précisément s'en détacher par son autopoïèse autoréférentielle qui s'impose *post festum*, abolissant alors non seulement ce lien mais l'histoire même qui l'accueille, le soutient et le contient, et qui en porte la signification. On peut de nouveau citer ici le jugement de René Char, « notre héritage n'est précédé par aucun testament », mais en relevant qu'il est aussi lui-même devenu réversible car il y a bien encore un testament auquel l'art se réfère par son nom mais le système qu'il est devenu en a répudié l'héritage.

Baudrillard a participé à ce que j'ai appelé la querelle autour de la crise de l'art contemporain du milieu des années 1990. Il y a dans ses formules, quelques jugements à l'emporte-pièce qui ne trouveraient pas leur place dans un travail universitaire si ce n'est pour remarquer qu'il pouvait ressentir la nécessité ou l'urgence de les proférer. Il exprime en effet une inquiétude face à ce qu'il appelle une obscénité de l'art qui se manifeste par une profusion d'images qui se donnent à voir sans donner à choisir puisqu'elles ne se reconnaissent plus d'arrière-fond commun. Il faut donc en faire véritablement cas puisque c'est, une fois de plus, révélateur d'un processus de dissolution qui touche pareillement le politique, le moral et le philosophique en nous laissant face à ce que j'appellerais l'absolutisation du relatif, l'obligation de l'incertain et la profondeur de la superficialité, comme disait Warhol. Il faut même s'en inquiéter car ces constats ajoutent « à l'insignifiance propre de l'art le fait même qu'il ne soit pas le seul à être insignifiant¹¹⁷⁵ ». Pour lui, plutôt qu'une transfiguration de la banalité, comme le voudrait Danto, l'art est son « métalangage¹¹⁷⁶ » dans un contexte d'indifférence généralisée, tant à l'égard du monde qu'à celui de l'art qui n'est même plus son reflet puisque l'on en viendrait à se demander lequel des deux a englouti l'autre. Il partage sur ce point le constat de Catherine Millet sur la tension iconoclaste de l'art moderne et contemporain mais il lui apporte une nuance de taille. Il reprend « les mots de Michaux, l'artiste *est celui qui résiste de toutes ses forces à la pulsion fondamentale de ne pas laisser de traces*. L'art est devenu iconoclaste. L'iconoclasme moderne ne consiste plus à briser les images, mais à fabriquer des images, une profusion d'image où il n'y a rien à voir. Ce sont littéralement des images qui ne laissent pas de traces. Elles sont sans conséquences esthétiques à proprement parler. Mais, derrière chacune d'elle, quelque chose a disparu. C'est là leur secret, si elles en ont un, et c'est là le secret de la simulation. À l'horizon de la simulation, non seulement le monde réel a disparu, mais la question même de son existence n'a plus de sens. [...] L'image ne peut plus imaginer le réel, puisqu'elle est le réel, elle ne peut plus le transcender, le figurer, ni le rêver, puisqu'elle en est la réalité virtuelle¹¹⁷⁷ ». Il faut alors relever le parallélisme de cette image avec celle de Catherine Millet constatant la disparition de l'art dissimulée par la foule des visiteurs

¹¹⁷⁵ Jean Baudrillard, *Le nouvel ordre esthétique*, loc. cit., p.75.

¹¹⁷⁶ Ibid. p.79.

¹¹⁷⁷ Ibid., p.81.

dans les institutions gérant les dividendes de sa mort. Il y a de l'ironie dans cette situation, une ironie qui rejoint celle que ciblait déjà Hegel. Mais une étape est franchie depuis ce temps : l'ironie n'est plus une fonction critique du sujet. Elle est présente dans chaque objet qui nous fait signe, car il peut être devenu un signe, possiblement artistique, que l'on questionne sans plus percevoir de distance. « Ce n'est donc plus le sujet qui est maître du jeu, et il semble qu'il y ait eu comme un renversement de la relation. C'est la puissance de l'objet qui se fraye un chemin à travers tout le jeu de la simulation et des simulacres, à travers l'artifice même que nous lui avons imposé. C'est là comme une revanche ironique : l'objet devient un *attracteur étrange*. Et c'est bien là la limite de l'aventure esthétique, de la maîtrise esthétique du monde par le sujet (mais aussi la fin de l'aventure de la représentation)¹¹⁷⁸ ». Oui, on peut bien se demander si l'importance du sujet Art, de l'art devenu sujet, est telle qu'il faille faire un drame de sa potentielle disparition. Mais ce dont ce mouvement est l'indice tient à la substance même de notre être au monde et à notre façon de vivre en société, par la socialité. La distance ou l'autonomie qui avait une part essentielle dans la définition du concept moderne de l'art symbolisait, au sens le plus complet de ce terme, notre autonomie et notre responsabilité face au monde dans toutes ses dimensions. Que cette dissolution progressive dans une généralisation de la confusion s'avère et ceci « parachève le désenchantement du monde par son réenchantement artificiel¹¹⁷⁹ ». Je suis alors frappé par le fait que Baudrillard use précisément de l'expression « attracteur étrange » pour qualifier l'objet devenu ironique. Elle est en effet celle qui sert à désigner ce que j'appellerais les influences à l'œuvre dans le cadre de la dynamique des systèmes¹¹⁸⁰. Seule la modélisation mathématique permet de réduire nos incertitudes et d'établir quelques hypothèses prédictives comme c'est par exemple le cas pour la dynamique des systèmes environnementaux. On voit bien ici une nouvelle et révélatrice connivence entre le domaine de la science et celui de l'art. On pourrait alors penser qu'à tout prendre, il ne serait pas mauvais de suivre ses leçons cybernétiques mais j'en arrive personnellement à me demander en quoi cela serait efficace. Les analyses scientifiques de la climatologie en ont peut-être l'utilité mais l'expérience ne nous montre-t-elle pas qu'elle est de peu de poids sur les décisions humaines, et notamment politiques, qui supposent des dimensions d'abord morales ? Si la dimension concrète de la réalité nous échappe et si même sa représentation est ressentie

¹¹⁷⁸ Ibid., p.82-83.

¹¹⁷⁹ Ibid., p.86.

¹¹⁸⁰ S'accordant d'abord sur la multiplicité des variables dans la complexité d'un système, l'observateur — dont on a déjà vu toutes les limites et les contraintes — essaie de cerner les effets de leur mise en relation. Ce qu'il constate alors est l'instabilité qui en résulte et son souci, ou son seul espoir, est de parvenir à décrire adéquatement le déplacement incessant de cette réaction influencée par des attracteurs étranges dans un espace de phase dont on parvient seulement à savoir que ses limites ne seront pas excédées. (S'inscrivant dans la suite des travaux de Poincaré ou de Lyapounov par exemple, Edward N. Lorenz fut l'un des premiers à théoriser ces attracteurs étranges dans le cadre de ses recherches météorologiques [« Deterministic non-periodic flow », *Journal of the Atmospheric Sciences*, 1963 vol.20, Issue 2, March, p.130-141] et c'est à lui que l'on doit l'image du célèbre « effet papillon »).

comme purement fantasmatique, peut-on seulement envisager d'y agir concrètement et plus encore la maîtriser ? Ces attracteurs étranges animent l'espace de phase d'un réel insaisissable et d'une impossible représentation devenue miroir d'elle-même dans la généralisation de cette mise en abîme qui est l'image même de la théorie du chaos. On se consolera vite en se disant que tout cela n'est qu'affaire d'image et que « ce n'est pas pour de vrai » comme disent les enfants de chez moi. Mais est-ce bien le cas et subsiste-t-il une vérité à laquelle on puisse encore faire référence ?

Car ce bon sens enfantin suppose qu'il y a une différence entre l'image et le « vrai » mais ce que l'on constate justement, c'est qu'elle se dilue de plus en plus. Peut-être n'est-ce pas si grave pour l'art, mais s'il s'avérait que l'on puisse renverser la proposition ? Car la représentation est notre moyen de dire le monde et les images ne sont pas que celles de l'art. Elles sont aussi celles qui sont portées par les mots de notre langage, dimension première de notre symbolique commune et fondatrice de notre humaine civilisation. Dans un livre à paraître prochainement, Michel Freitag parle notamment des dimensions constitutives de la civilisation parmi lesquelles se situe le langage en tant que forme concrète la plus élémentaire du commun. Elle l'est parce que, par sa maîtrise, l'être humain participe d'une appropriation symbolique « concrètement structurée » de l'univers qui est partagée *a priori*. Mais elle l'est aussi parce qu'il ne peut l'acquérir qu'en s'inscrivant dans la tradition au sens d'une transmission comprise comme une réactualisation vivante. Cette référence est donc une exigence ontologique de la vie humaine et de la vie sociale et la parole dépasse ainsi une simple faculté subjective. Elle transcende le fameux « arbitraire du signe » que le structuralisme a placé au fondement de ses descriptions. Elle détermine l'espace de la socialité dans lequel se placent les représentations narratives et les élaborations normatives et esthétiques qui y sont associées. Toutes les sociétés l'ont fait « à travers des « récits » à valeur en même temps identitaire et normative, dont les formes, on le sait, ont significativement varié à travers l'histoire (mythes, cosmogonies et cosmologies, religions, œuvres romanesques, mais aussi lois, formes de légitimation de l'autorité et du pouvoir, descriptions scientifiques du monde, etc.)¹¹⁸¹ ». Pour lui, le caractère irrévocable maintenant conféré idéologiquement à l'état de fait systémique et aux dynamiques autoréférentielles en relève. « C'est le nouveau mythe à travers lequel nous essayons de nous raconter le sens de l'histoire présente en l'inscrivant dans une histoire des "techniques" dont l'humanité subjective aurait depuis le début été absente¹¹⁸² ». C'est la vision ontologique et fondatrice de l'intégration — au sens étymologique de son entière participation au tout du monde — de l'homme dans toutes les dimensions de son milieu et aussi de son intégrité personnelle, qui est remise en cause dans cette abolition de l'histoire en tant que sens.

¹¹⁸¹ Michel Freitag, *De la globalisation à la mondialisation : une question de civilisation*, chap.IV, p.40.

¹¹⁸² Idem.

David Bohm¹¹⁸³ y voit le fruit du développement de la pensée scientifique fragmentaire, elle-même issue des conceptions mécanistes et atomistes qui dominent la science moderne. Il met bien en évidence le processus par lequel la « pensée » s'accapare conceptuellement de la réalité aux fins d'une expérience qui est implicitement construite dans le but de confirmer le fallacieux isolement des éléments sur lesquels elle se penche. Il montre ensuite comment cette approche s'est disséminée bien au-delà de la sphère scientifique en contribuant de plus en plus irréductiblement à la fragmentation de notre conception du monde réel. J'admets que je fais ici une présentation naïve de son approche mais j'aimerais relever le fait qu'il accorde une place très privilégiée, trop privilégiée à mon sens, à la dynamique scientifique dans sa proposition. Il me semble en effet que l'art, dans ses multiples questionnements de la représentation, joue aussi pleinement son rôle et, qu'une fois encore, les deux domaines sont associés pour même fusionner par la grâce des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Le propos n'est pas ici de savoir quelle influence fut la plus forte ou celle qui laisse le plus de traces. On le sait à mon avis depuis toujours : c'est la parole ou les mots qui demeurent encore le véhicule privilégié de la diffusion des idées et notamment celles de la connaissance. « Comprise comme le résultat d'une recherche réfléchie et systématique, [elle] remonte en effet à la naissance même de la philosophie en Grèce, à ce moment où s'est produite une mutation du concept de *logos*, par l'inversion de son sens immédiatement objectif (la parole du monde, la parole mythique) en un sens nouveau impliquant l'intervention critique de la subjectivité réfléchissante, le *logos* comme *theoria* d'une réalité devenue problématique, exigeant le détour de la méthode¹¹⁸⁴ ». Cette méthode contribue maintenant à la fragmentation des plus coriaces de nos représentations ontologiques. Ceci peut amener par exemple de nombreux auteurs à reprendre sans aucune réserve une proposition de Michel Serres. Considérant l'espace culturel « où tel groupe demeure, travaille, vit et raisonne ou parle », il le déclare « espace des isomorphies. L'ensemble des relations fidèles réunissant les opérations et les éléments de chacun des espaces reconnus comme différents. Il n'habite pas son histoire, ou sa religion, ou ses mythes, ou sa science, ou sa technologie, ou sa structure familiale, il niche dans les ponts qui font communiquer ces îles. La culture, sa culture n'est plus un espace ou des espaces qualifiés, elle est, précisément, l'espace des isomorphies entre ces espaces nommés¹¹⁸⁵ ». Dans cette définition, je retiens particulièrement le mot île, présenté comme une autre évidence et soutenant toute la force de la démonstration. Il porte bien entendu le poids d'une image d'abord construite dans la poésie ou la littérature : l'archipel, et cette métaphore pourrait alors signifier que les humains sont

¹¹⁸³ David Bohm, *La plénitude de l'Univers*, [1980], trad. et ad. Tchalai Unger, Monaco, Éd. Le Rocher, 1987.

¹¹⁸⁴ Michel Freitag, *Le naufrage de l'université et autres essais d'épistémologie politique*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p.33.

¹¹⁸⁵ Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann, 1978, p.102-103.

exilés de leur monde commun¹¹⁸⁶. Et de l'analyse de cette image, que peut-on retenir : la mer qui entoure, sépare et réunit à la fois les îles, des ponts que l'on peut construire pour l'enjamber, ou le socle commun, proprement tellurique, duquel elles émergent ? Le *kosmos*, dans l'antiquité grecque, se présente comme l'antonyme du *khaos*, et puisqu'il s'agit de regard sur le monde et d'image du monde, on pourrait s'amuser à parler d'antipode. Le *khaos* désignait quant à lui l'espace immense et ténébreux existant avant l'origine des choses ou le trou, tout aussi primitif, interprétation d'Ovide dans ses *Métamorphoses*. Étymologiquement, ce *kosmos* porte donc l'idée d'ordre et c'est la raison pour laquelle la belle description de l'univers qu'il suppose également est organisée et cohérente, même si, pleinement symbolique et assumée comme telle, elle s'impose à l'être humain qui y a sa place dans une harmonie qui le dépasse mais à laquelle il participe. Dans cette idée réside toute la tension d'une réflexion qui interroge la capacité de l'homme à se construire en tant que sujet, individu, pour exprimer sa cohérence propre et son autonomie, sans perdre son rapport harmonieux avec le monde. Mais « cette autoréflexion intérieure à travers laquelle le sujet réalise et affirme son identité synthétique face à autrui et en rapport avec autrui fait alors place à une hétéroréflexivité qui n'est plus qu'un jeu de miroirs mobiles entièrement tournés vers l'extérieur, un simple "dehors" qui n'est plus peuplé "d'autruis" et de choses, mais seulement d'événements entièrement discontinus et aléatoires. C'est ainsi que Deleuze propose de désigner le sujet non plus comme un « individu », mais comme un « dividu¹¹⁸⁷ »¹¹⁸⁸ » parcouru par des flux désirants. On pourrait alors en venir à penser que ce « dividu » n'est plus le voyageur qui parcourt les îles de ces archipels mais qu'il devient lui-même l'espace insaisissable d'un voyage interminable, qu'il est proprement « baladé » comme un Ulysse qui n'aurait pas d'Ithaque où revenir. Dans la même lignée, en 1968, pour signifier « l'identité interne du monde et du chaos¹¹⁸⁹ », Gilles Deleuze, emploie la formule « chaosmos ». Il est alors intéressant de noter qu'il la reprend tacitement au texte du *Finnegan's Wake* de James Joyce, paru en 1939. Si cette œuvre demeure, avec *Ulysse*¹¹⁹⁰ qui le précède, une référence majeure de la littérature contemporaine, certains commentateurs parlent du premier comme un rêve auquel correspondrait le cauchemar du second. On évoque encore une opposition entre le jour de l'action du premier et la veille nocturne de celle du second. C'est sur ce balancement que Umberto Eco insiste dans son analyse de l'œuvre¹¹⁹¹. Il y voit en effet une méditation portée à ses limites extrêmes où l'inconscient de Joyce s'agiterait entre

¹¹⁸⁶ Rappelons nous Soljenitsyne.

¹¹⁸⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Minuit, 1980 ; Gilles Deleuze, « Michel Tournier et le monde sans autrui », *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969 (Note de l'auteur).

¹¹⁸⁸ Michel Freitag, « De la Terre au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.360-361.

¹¹⁸⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p.382.

¹¹⁹⁰ Paru en 1922.

¹¹⁹¹ Umberto Eco, *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, trad. Ellen Esrock, Cambridge MA, Harvard Univ, Press, 1989.

la nostalgie d'un cosmos scolastique médiéval ordonné et les images verbales d'un univers contemporain en totale expansion. Il y aurait alors l'insistant travail d'une opposition polarisée entre l'ordre et le désordre, la liberté et les règles, la nostalgie du passé et l'appel du futur. Je me permettrais même de poursuivre pour proposer l'idée d'une certaine « nostalgie du futur ». Elle conviendrait à la forme profusive et centrifuge de l'ouvrage qui se prête plus à l'exégèse qu'à la lecture, sauf à être déclamée dans un pub irlandais ivre de chants et de bière. Les références et les langues fusionnent, les mots se télescopent et se mélangent, les temps et les lieux se confondent et le roman exige, impose, un engagement du lecteur, correspondant entièrement à l'idée d'œuvre ouverte, ce qui ne manquait pas de retenir l'intérêt de Eco. Pourtant, même la grâce d'une dévoration mystique lui laisse son statut foncièrement énigmatique qui me paraît aller bien au-delà du seul jeu d'esprit. Le mot-valise « chaosmos » correspondrait alors peut-être à une forme esthétique prémonitoire mais si l'on retourne au texte ¹¹⁹², malgré l'obscurité provoquée par sa profusion sémantique, il ne me paraît pas inciter à l'acceptation mais au contraire au dépassement de la confusion chaotique du monde. La forme est cyclique et l'on sait qu'elle doit beaucoup à la théorie des trois âges de Vico ¹¹⁹³, proposant l'idée d'une histoire qui, partant du chaos y reviendrait en passant par l'âge des dieux, celui des héros et enfin celui des hommes. Mais on note aussi dans la trame de l'action, des références à la domination politique anglaise, à l'incohérence de la pratique catholique face à ses propres valeurs et à la « babellisation » du monde. Alors non, je ne vois pas ce texte comme une ode à un métissage éclairant mais plutôt comme la dénonciation de dominations aliénantes. Peut-être faut-il se résoudre de nos jours à admettre que leur pouvoir est tel que « la souffrance de Babel » n'a plus de limites, parce qu'il n'y aurait plus de limites, pour paraphraser ce texte dans mon incertitude foncière de bien le comprendre ? Alors ; dénonciation sociale ou prémonition artistique (et inversement) ? La question n'est pas résolue pour moi mais cette vision essoufflante, hypnotique et hallucinatoire semble passée du côté des évidences

¹¹⁹² « Because, Soferim Bebel, if it goes to that, (and dormerwindow gossip will cry it from the housetops no surelier than the writing on the wall will hue it to the mod of men that mote in the main street) every person, place and thing in the chaosmos [j.s.] of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time: the travelling inkhorn (possibly pot), the hare and turtle pen and paper, the continually more and less intermisunderstanding minds of the anticollaborators, the as time went on as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns. No, so help me Petault, it is not a miseffectual whyacinthinous riot of blots and blurs and bars and balls and hoops and wriggles and juxtaposed jottings linked by spurts of speed: it only looks as like it as damn it, and, sure, we ought really to rest thankful that at this deleteful hour of dungflies dawning we have even a written on with dried ink scrap of paper at all to show for ourselves, tare it or leaf it, (and we are lufted to ourselves as the soulfisher when he led the cat out of the bout) after all that we lost and plundered of it even to the hidmost coignings of the earth and all it has gone through and by all means, after a good ground kiss to Terracussa and for wars luck our lefftuff's flung over our home homoplate, cling to it as with drowning hands, hoping against hope all the while that, by the light of philophosy, (and may she never folsage us!) things will begin to clear up a bit one way or another within the next quarrel of an hour and be hanged to them as ten to one they will too, please the pigs, as they ought to categorically, as, stricly between ourselves, there is a limit to all things so this will never do. » James Joyce, *Finnegans Wake*, I.I, chap.5, London, Faber and Faber Limited, 1939, p.119-120.

¹¹⁹³ Gianbattista Vico, (1668-1744), *La scienza nuova*, 1725.

par la grâce de la récupération philosophique qui y trouve sa justification. Me revient le souvenir de la volonté mallarméenne d'une disparition de l'artiste et de l'œuvre pour accéder à la poésie pure ou de l'envie romantique, tellement comparable, de rejoindre enfin pleinement le réel. Une totale libération qui répondrait au plein accomplissement de la vérité de l'art ? Mais on ne peut manquer de relever alors que l'idée même de cette émancipation repose sur une aporie bien agissante. Celle « que Hannah Arendt avait pensée comme "l'abîme de la liberté", tient dans cette donnée ontologique unique : la libération de l'individu à l'égard de tout ce qui le contient en le contraignant à être "quelque chose" et "quelqu'un" de déterminé dans son être propre, libère aussi le sujet de sa subjectivité elle-même. Affranchi de toute nécessité et de toute contrainte, de tout rapport à une altérité autoconsistante, le sujet cesse d'être soi-même et disparaît dans les flux et les reflux, les métamorphoses continues de cette "totalité non totalisante" (nouvel oxymore !) qu'est l'ensemble *a priori* indéfinissable des interconnexions systémiques auquel il n'appartient plus, auquel il ne s'oppose plus, mais dans lequel il se meut erratiquement ou stratégiquement [...] Le sujet coïncide alors avec "l'ensemble expansif" de la "totalité vide et indéterminée" dans laquelle le mouvement vers la liberté s'est réalisé sous la forme de la libération du pur mouvement¹¹⁹⁴ ».

6.2 Tentatives de résistances artistiques et sublimations esthétiques

6.2.1 Persistance de luttes statutaires ?

Un double constat me paraît alors émerger. D'une part la progressive remise en cause de toutes les dimensions constitutives du concept moderne de l'art et de sa définition. D'autre part et cependant, la persistance de l'usage du mot avec de multiples déclinaisons et même ce qui peut apparaître comme un élargissement sans fin. La confusion qui s'installe progressivement entre les termes, au moins au niveau des adjectifs comme culturel et artistique y contribue mais aussi différentes dynamiques dont certaines s'apparentent à des revendications statutaires. Bien des observateurs avertis constatent que le concept d'art et ses références se sont usés et pourtant, le prestige du statut social de l'artiste, difficilement acquis du fait de l'autonomisation de cette activité semble ne pas s'être émoussé. Quelques exemples peuvent le montrer et servir à une rapide analyse de leurs motivations. C'est au rang des revendications qu'appartiennent les propos de l'auteur compositeur interprète Jacques Bertin. Il s'étonne et se révolte que « dans la culture française, la chanson est l'art le plus méprisé. Il est très surprenant qu'un moyen d'expression si ancien, si intimement lié à l'histoire de la société et à la vie

¹¹⁹⁴ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.389.

des gens ne soit pas parvenu chez nous au rang des arts reconnus comme tels¹¹⁹⁵ ». Sa formulation nous indique que c'est l'institution ministérielle de la culture qu'il vise implicitement car il le fait arbitre de la reconnaissance qu'il souhaite pour une pratique artistique relevant aussi des industries culturelles. Une réflexion vient alors immédiatement qui questionne d'abord le fait que cela soit du pouvoir de l'institution ministérielle et ensuite les raisons pour lesquelles cela serait nécessaire. On peut en effet penser que ces créateurs et leurs productions ont de nos jours un espace d'expression, de diffusion et donc de reconnaissance qui leur est propre, et qui possède en outre et surtout un poids économique non négligeable : ce que l'on appelle en France le *show business*. C'est justement qu'il peut être plus *business* que spectacle, qu'il y a chanson et chanson et que certains créateurs de grande qualité n'y trouvent pas leur place. Cela peut d'ailleurs résulter de leur volonté de privilégier un contact de qualité avec le public. On notera alors justement que des politiques nationales et décentralisées ont permis la création de nombreux lieux de diffusion et structures d'accompagnement pour ces artistes. On évoquera, aussi justement, les aides à la diffusion qui favorisent la circulation des spectacles dans le réseau des « Scènes nationales » et autres « Scènes de musiques actuelles » dûment labellisées. Mais ces opportunités, qui sont réelles, ont créé ce que Philippe Urfalino analyse très pertinemment comme une « économie de frustration professionnelle¹¹⁹⁶ ». D'une part, ce que Jack Lang voyait comme un « appel d'air » induit un engouement pour des professions artistiques et culturelles où il demeure qu'il y a beaucoup plus d'appelés que d'élus. D'autre part, ces investissements culturels ont asséché le contingent des petits lieux de diffusion indépendants dont beaucoup relevaient de l'éducation populaire. Il n'y a donc plus guère d'alternative pour les artistes qui ne sont pas en mesure de se produire sur des scènes proprement privées que de tenter d'avoir accès au réseau labellisé. Or, il promeut en priorité des artistes eux-mêmes reconnus et, dans ce domaine de création comme en tout autre, des conditions diverses de validation s'imposent et sont entre les mains de quelques experts tout aussi bien privés que publics. Urfalino a bien raison de relever que « l'enchevêtrement des aides à la création et des étapes de la consécration artistique est tel que, dans certains secteurs, comme la musique ou le théâtre, il peut être difficile de dissocier la reconnaissance de l'excellence artistique et le taux de subventionnement public¹¹⁹⁷ ». Mais il serait tout à fait trompeur de concentrer cette analyse sur le seul contexte français bien que, dans bien d'autres pays, la politique culturelle ne soit pas aussi fortement associée à la représentation symbolique de la puissance nationale. Pourtant il me semble faux de penser que ces constats ont seulement pour cause l'institutionnalisation

¹¹⁹⁵ Jacques Bertin, « La chanson dans la culture », conférence prononcée dans le cadre du séminaire de Christian Marcadet, Université de Paris 1 / CNRS, vendredi 14 février 2003. Texte repris dans Jacques Bertin, *Reviens Draïssi : Écrits sur la chanson*, Paris, Le Condottiere, 2006, p.61.

¹¹⁹⁶ Philippe Urfalino, *Quelles missions pour le ministère de la culture ?*, *Esprit*, n°228, janvier 1997, p.53.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p.52.

administrative de la culture. Benjamin parlait du « déclin de l'aura » de l'œuvre d'art et, corrélativement, de « l'esthétisation du politique ». Il situait cette conjonction comme l'un des aboutissements du questionnement de « l'art pour l'art », retranchement narcissique qui peut l'amener à la dépendance et à accepter des appropriations qui le nient, pour sauvegarder sa liberté chèrement acquise¹¹⁹⁸. Les années qui nous séparent du temps de cette analyse nous ont appris que la dépolitisation de l'art peut être une politique ou faire partie d'une politique, tout comme la marchandisation de la création¹¹⁹⁹. Alors, toutes choses égales par ailleurs comme disent les économistes, les dépendances et les quêtes de reconnaissance sont les mêmes : ce ne sont que les contextes dans lesquelles elles se situent qui diffèrent.

Les recherches de Richard Shusterman portent notamment sur l'esthétique et la culture populaires. En 1992, il a publié *L'art à l'état vif*¹²⁰⁰ et on peut ressentir dans ce titre comme une conjuration d'une éventuelle mort de l'art mais aussi le postulat qu'une part de l'art d'aujourd'hui n'est plus vivant. Par ailleurs, en disciple de John Dewey et de son « esthétique pragmatiste », il y insiste sur la nécessité de retrouver une continuité entre l'expérience esthétique et ce qu'il appelle les processus

¹¹⁹⁸ « *Fiat ars, pereat mundus*, tel est le mot d'ordre du fascisme, qui, Marinetti le reconnaît, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. C'est là évidemment la parfaite réalisation de l'art pour l'art. Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux yeux de l'Olympe ; elle s'est faite maintenant son propre spectacle. Elle est devenue assez étrangère à elle-même pour réussir à vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de premier ordre. Voilà quelle esthétisation du politique pratique le fascisme. ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », loc. cit., p.230.

¹¹⁹⁹ L'exemple du groupe français LVMH illustre pleinement ce que j'appellerai une « esthétisation de l'économique ». Je relèverai aussi le vocabulaire qui consacre les intentions stratégiques et aussi la personnalisation distinguée (au sens bien entendu bourdieusien de ce terme) du leader de ce groupe qui reproduit les engagements artistiques et la « vocation de mécénat » d'exemples américains plus anciens. Je remarquerai enfin que les industries françaises du luxe se sont alliées pour, notamment, aider leur diffusion mondiale dans le cadre du « Comité Colbert », créé en 1954, la référence colbertienne associant intimement les dimensions publiques et privées, politiques et commerciales. Sur son site Internet, on peut découvrir la présentation suivante : « Leader mondial du luxe, LVMH Moët Hennessy - Louis Vuitton dispose d'un portefeuille unique de quelque 50 marques prestigieuses. [...] »

Mission et valeurs du groupe :

La mission du groupe LVMH est d'être l'ambassadeur de l'art de vivre occidental en ce qu'il a de plus raffiné. LVMH veut symboliser l'élégance et la créativité. Nous voulons apporter du rêve dans la vie par nos produits et par la culture qu'ils représentent, alliant tradition et modernité.

Dans ce cadre, cinq impératifs constituent des valeurs fondamentales partagées par tous les acteurs du groupe LVMH. Ces valeurs et l'ensemble des aspects qu'elles recouvrent ont fait l'objet d'une large réflexion à travers les sociétés du Groupe :

- Etre créatifs et innovants.
- Rechercher l'excellence dans les produits.
- Préserver passionnément l'image de nos marques.
- Avoir l'esprit d'entreprise.
- Etre animés de la volonté d'être les meilleurs.

[...] Les sociétés du Groupe exercent des métiers riches en création. Elles visent en conséquence à attirer les meilleurs créateurs, à leur donner les moyens de s'épanouir, à les imprégner de la culture des marques, à leur permettre de créer dans la plus grande liberté ». Source : <http://www.lvmh.fr/>.

¹²⁰⁰ Aux Éditions de Minuit, dans la collection « Sens commun » créée par Pierre Bourdieu.

normaux de la vie. Œuvrant pour ce qu'il appelle la légitimation d'une sous-culture, il s'intéresse particulièrement au rap dans cet ouvrage. S'il se présente aussi comme un amateur de ce qui lui paraît encore relever de la « ghetto music », je crois qu'il faut se garder d'oublier qu'il est également, et surtout, un philosophe et on peut se poser la question de l'audience visée par son propos. Elle est bien entendu spécialisée et l'enjeu est à nouveau celui d'une reconnaissance arbitrale puisque celle du spectateur, aussi réelle soit-elle selon lui, n'est au final pas suffisante. Il note que qualifier son sujet en utilisant l'adjectif populaire induit une péjoration sociale liée à la dénonciation d'une vulgarité qui, par antithèse, légitime les pratiques nobles d'un art prétendument véritable. De même, il refuse une autre légitimation de cet emploi par opposition au qualificatif savant puisqu'il existe des disciplines présentant des degrés variables de recherche et de raffinement. C'est par exemple le cas du septième art dans lequel il existe des œuvres dites « grand public » ou « art et essai » et le cas du jazz est semblable. Shusterman et d'autres auteurs postulent donc qu'il existe la même différenciation au sein de formes intervenues plus récemment à l'exemple du rap. Le classer intégralement parmi les arts populaires, outre le procès de déconsidération que cela représente, c'est donc aussi oublier sa diversité. Il exprime son objectif comme une contribution à une reconnaissance de l'art populaire, même s'il n'a pas encore gagné sa légitimation sociale. Il lui donne aussi la dimension d'une critique sérieuse, autonome et consciente de son rôle visant à contrebalancer le poids de ce qu'il nomme les mass-médias dans lesquels il englobe à la fois les réseaux de diffusion et d'information. On peut alors se demander si, à sa manière et tout en dénonçant la posture adoptée en son temps par Adorno notamment, il n'en vient pas à revendiquer une distinction qualitative qui apparaîtrait élitiste à sa façon. La critique adornienne de la « régression de l'écoute », effet de l'élargissement de l'audience du fait de la vulgarisation de la diffusion qu'il ne dénonce pas en soi, vise la dissolution des capacités fondatrices du jugement de goût qu'elle entraîne. « Le fétichisme de la musique s'accompagne d'une régression de l'écoute [...], c'est elle qui est restée à un stade infantile. Avec leur liberté de choix et leur responsabilité, les sujets écoutants perdent non seulement la possibilité d'une connaissance pleinement consciente de la musique, capacité qui a de fait toujours été limitée à des groupes restreints, mais, dans leur réticence, c'est la possibilité même d'une telle connaissance qu'ils nient¹²⁰¹ ». Il me semble que c'est implicitement une posture de connaisseur, et donc d'esthète, qu'adopte ainsi Shusterman tout en se situant dans un domaine créatif qu'Adorno eût certainement renié. Car ce qui le distingue et l'oppose aussi au théoricien de Francfort qui appelle à une radicalité artistique exclusive, c'est l'importance qu'il accorde à la dimension sociale — plus que politique — explicite de la création. Il la revendique comme une nécessité et il considère que c'est, quand elle existe, une raison

¹²⁰¹ Theodor Wiesengrund Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*, trad. Christophe David, Paris, Éditions Allia, 2001, p.49-50.

supplémentaire pour déconsidérer la forme aux yeux des gardiens d'un temple progressivement construit sur le principe essentiel du caractère désintéressé de l'art. Je ne ferai pas de procès d'intention à cet auteur qui veut défendre une approche progressiste. Toutefois, je pense qu'elle est oublieuse des engagements des premières avant-gardes, et notamment avant qu'ils soient délégitimés avec la collaboration d'une certaine intelligentsia américaine et pour des raisons bien différentes de celles d'Adorno. Par ailleurs sa démonstration me semble marquée par une conception anglo-saxonne de la société, inclusive et multiculturelle, qui l'incite à la défense des intérêts d'une minorité discriminée. Cette proposition de lecture me semble notamment confirmée par le fait qu'il valorise le métissage culturel à l'origine de telles expressions et qui expliquerait à nouveau les réserves des puristes. Une fois encore, on peut se trouver en accord avec le constat final et pourtant ne pas adhérer totalement à une partie de l'analyse qui nous laisse entendre que ces métissages sont fondamentalement nouveaux. L'histoire des musiques légères occidentales montre à l'évidence la fertilité des rencontres culturelles et depuis longtemps : le jazz dénoncé par Adorno en était déjà la preuve. Mais ce constat n'est pas suffisant car il faut prendre en considération le fait qu'en Afrique même, les musiques non traditionnelles sont influencées par le fait que « dans les villes [...], des Africains venus de diverses régions se sont rencontrés, se sont mêlés et ont fusionné des éléments de leurs bagages culturels avec ce qu'ils pouvaient grappiller des cultures européennes ou américaines¹²⁰² ». Ce qui paraît souvent comme un élément « authentique » intégrant le processus du métissage culturel contemporain s'avère donc déjà métissé. La cause la plus évidente tient bien sûr aux effets directs de la colonisation et de la présence occidentale. Elles sont cependant loin d'être seules à agir et il est curieux de noter les va-et-vient qui agiront réciproquement sur les musiques africaines, afro-caribéennes ou afro-américaines, et la liste n'est d'ailleurs pas close. Évoquant l'histoire de la musique urbaine d'Afrique subsaharienne depuis 1935, Jan Vansina confirme cette lecture en mettant aussi en valeur les influences interafricaines¹²⁰³. Si Vansina évoque les styles musicaux de cette époque, c'est de l'émergence d'une « nouvelle étiquette commerciale musiques du monde » que l'on parle maintenant. Pour Bennetta Jules-Rosette et Denis C. Martin, elle « démontre à quel point les produits de la culture populaire sont aujourd'hui transformés en marchandise, mais étale également au grand jour le potentiel (économique,

¹²⁰² Bennetta Jules-Rosette, Denis Constant Martin, « Cultures populaires, identités et politique », *Les Cahiers du CERI*, n°17, 1997, p.17.

¹²⁰³ Il précise par exemple que « Accra était, avant 1940, l'épicentre d'une tradition musicale incarnée par de grands orchestres comme l'Excelsior ou l'Opéra rythmique d'Accra qui se produisaient sur toute la côte ouest. Le *highlife* a connu son apogée dans les années 50, puis est peu à peu passé de mode dans les années 60 tant au Nigéria qu'en Sierra Leone, où un genre de musique plus latino-américain, inspiré aussi par la musique zaïroise, a pris le relais. Le *highlife* avait absorbé beaucoup d'éléments du jazz, en particulier dans les orchestres ordinaires d'instruments à vent et de cuivres. Il avait aussi des aspects afro-calypso et reggae, s'appuyant sur la guitare et d'inspiration caraïbe ». Jan Vansina, « Les arts et la société depuis 1935 », *Histoire générale de l'Afrique*, vol.8, chap.20, projet porté par l'UNESCO, texte disponible sur : <http://www.unesco.org/culture/africa>.

politique, esthétique) d'une forme d'art — ou plus exactement d'un processus artistique — dont la définition et l'essence même résident dans son extrême métissage¹²⁰⁴ ».

De ce parcours trop rapide, on peut retenir que le croisement des influences culturelles n'est pas nouveau, tout comme les échanges stylistiques. À tout prendre, et dans un autre domaine de la création, on sait que cela est présent en architecture depuis l'antiquité. On peut noter également que ces musiques qui mélangent leurs rythmes et leurs inspirations participent également, et quel que soit leur contexte d'émergence, du procès d'urbanisation à l'œuvre depuis le XIX^e siècle. Il y a en effet une relation forte entre le développement particulier de ces pratiques, et plus largement du *show business*, et l'existence de lieux, de techniques et de moyens de diffusion dans les centres urbains¹²⁰⁵. Cette perspective, il faut le reconnaître, s'accroît encore avec le procès de mondialisation qui se traduit notamment par une mondialisation de l'urbain. On peut alors penser que « l'étiquette *world music* » est conforme à cette dynamique plutôt qu'elle ne s'y oppose en apportant un sursaut de curiosité pour des influences allogènes. Pourtant, et j'ai conscience de me répéter ici, si l'on peut discuter l'argumentaire, on peut recevoir le souci qui le porte. Même s'il tente aussi de dépasser les apories de l'esthétique, il me semble exprimer un besoin profond que j'exprimerais naïvement : celui d'être pris au sérieux. Je pourrais même prolonger en essayant de dire par qui et cela ne me semble pas être la société dans son ensemble mais son instance spécialisée : à savoir justement ce site de l'esthétique qu'il voudrait ouvrir. Il y a là à mon sens le désir d'une instance arbitrale qualitative qui n'est pas offerte par le marché dans lequel s'inscrivent les industries culturelles et donc ces productions. La réussite commerciale ne paraît donc pas suffisante et, bien qu'en situation inverse d'un « chanteur à texte »¹²⁰⁶, la revendication statutaire et la demande de considération sociale sont comparables. Ce faisant, on peut remarquer la confusion dommageable entre la réussite commerciale et le succès populaire qui se produit au préjudice de la dignité propre de la culture et/ou de l'art populaire qui ne saurait se résumer à une dimension commerciale. Il apparaît aussi que, au moins en France et dans le spectacle vivant, la respectabilité sociale passe plus par la consécration artistique des instances publiques que par les trophées distribués par la profession.

¹²⁰⁴ Benetta Jules-Rosette, Denis Constant Martin, « Cultures populaires, identités et politique », loc. cit. p.18.

¹²⁰⁵ Voir par exemple Bertrand Bonnioux, Pascal Cordereix et Elizabeth Giuliani, *Cent ans de chanson française*, Paris, Gallimard coll. Découvertes/BNF, 2004.

¹²⁰⁶ C'est peut-être faute de trouver mieux que je me permets l'usage de cette formule qui me paraît un peu limitative. C'est cependant celle qu'emploie justement Jacques Bertin qui fait de Félix Leclerc l'archétype et le premier d'entre eux. Je note également que Jacques Bertin, qui est aussi journaliste, tout en assumant une posture critique du « showbiz », a de multiples fois comparé ce que j'appellerais le tropisme textuel du rap à un cheminement potentiel vers la chanson à texte. Voir notamment son article « Vie et mort de la chanson à texte », paru dans *Politis*, 10 octobre 1991 et de nombreux autres textes sur son site Internet : <http://velen.chez-alice.fr/bertin/vie.htm>.

Cela semble être aussi le cas dans d'autres domaines et je pense à la photographie. L'exemple du nouveau « Prix photo du Jeu de Paume¹²⁰⁷ », montre combien nos définitions peuvent, avec la complicité de tous les acteurs, devenir ambiguës. Le communiqué des deux initiateurs du prix national, à savoir le Ministère de la culture et de la communication/Délégation aux arts plastiques, et le Jeu de paume à Paris, présente ses enjeux. Il a « pour mission de valoriser et faire connaître la création contemporaine émergente dans le domaine de la photographie. Il s'adresse à des artistes dont la pratique est axée majoritairement sur le médium photographique. Ce prix s'inscrit dans une actualité de la création contemporaine où les frontières entre les différentes pratiques de la photographie, de l'image documentaire, du reportage, de la photographie de mode et de la photographie plasticienne sont de plus en plus poreuses. [...] Les artistes lauréats bénéficient d'une exposition au Jeu de paume / site Sully, accompagnée d'une publication, dans l'année qui suit la remise du Prix¹²⁰⁸ ». Le quotidien *Libération* est partenaire de ce prix et appelait ses lecteurs à participer au prix du public dans son édition du lundi 2 octobre 2006. L'article soulignait à juste titre qu'il « est rare que le grand public soit convié à participer aux quelques grandes distinctions qui couronnent les talents photographiques professionnels ». Si je relève ces deux présentations, c'est qu'elles me semblent illustrer une incertitude sur le statut des œuvres et donc aussi de leurs auteurs. Pour l'institution publique en effet, le prix couronne un artiste alors que pour le journal, il s'agit d'un professionnel mais tous deux sont d'abord photographes. Cette nuance, qui peut sembler infime, traduit une évolution qui ne saurait s'analyser qu'en terme de reconnaissance institutionnelle spécialisée. Elle répond aussi à une stratégie et c'est ce que remarque Agnès Sinaï. « La valeur d'exposition, c'est-à-dire le passage au musée, promeut au rang d'œuvre d'art la moindre photographie de presse [...] Le photoreportage de guerre connaissant une crise, une désaffection du public, explique le catalogue¹²⁰⁹, le journaliste Gilles Peress (lui ou d'autres) cherche pour ses images d'autres débouchés dans le musée. Le catalogue l'affirme sans ambages : « Le photojournalisme, s'il veut survivre et continuer à imposer le respect, doit se trouver un autre espace, une autre forme de présentation¹²¹⁰ ». Précisant, elle nous confie que « dans ce champ de brouillage de la perception esthétique, les œuvres d'art se distinguent effectivement des

¹²⁰⁷ Le Jeu de Paume, né en mai 2004 de la fusion de trois institutions consacrées à la photographie et à l'art contemporain (la Galerie nationale du Jeu de Paume, le Centre national de la photographie et le Patrimoine photographique), « contribue à la politique ambitieuse du ministère de la Culture et de la Communication en faveur de la photographie et de l'image contemporaine ». Source : <http://www.jeudepaume.org>.

¹²⁰⁸ Même source que précédemment.

¹²⁰⁹ L'auteure présente ses réactions à la visite de l'exposition « Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique », présentée au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou du 19 septembre 1996 au 7 avril 1997. En incise, il me semble intéressant de noter la formule « événement historique », employée comme une évidence alors qu'elle est, ainsi que je le voyais plus haut, porteuse d'une dimension toute particulière remettant en cause la conception même de l'histoire et institue une lecture du monde en terme d'histoire du présent.

¹²¹⁰ Sinaï, Agnès, « L'art contemporain face à l'histoire. Chronique d'une amnésie postmoderne », *Esprit*, n°230-231, mars-avril 1997, p.73.

documents historiques par leur position dans l'espace plutôt que par leur présence plastique¹²¹¹ ». Ce commentaire s'applique à l'exposition dont elle relate la visite mais peut aussi s'appliquer à la discipline dans son entier. Ce sont de plus en plus les labellisations qui construisent les statuts artistiques, tout comme ils orientent les consommateurs vigilants vers les bons produits gastronomiques. De telles labellisations se construisent notamment en fonction du statut des lieux où les artistes et leurs œuvres sont diffusés, de la nature de la scénographie qui les entoure mais aussi et surtout de la reconnaissance institutionnelle, car la place de la critique est essentielle mais elle n'est pas suffisante.

6.2.2 Culture populaire, culture vivante, autres terrains pour l'UNESCO

La distinction, voire l'opposition actuelle entre les idées de « grande culture » et de « culture populaire » ne peut être niée. Son impact est d'ailleurs très présent dans notre relation aux formes musicales contemporaines. Elle se traduit dans la répartition des finances et donc des reconnaissances publiques¹²¹². Pourtant, on peut déplacer un peu l'analyse et poser la question de la réalité ou de la continuité d'une opposition entre culture de l'élite et culture du peuple. L'étude des sociétés médiévales en Occident et de la création à cette époque montre de nombreuses porosités que l'on pourrait qualifier de sociales¹²¹³. Elles se manifestent en des moments privilégiés ; fêtes et carnivals notamment. On pourra relever que ces échanges sociaux, s'ils sont encore présents dans certains carnivals contemporains les plus traditionnels¹²¹⁴, ils demeurent des espaces et des moments limités de transgression et d'inversion des valeurs¹²¹⁵ qui ne sauraient être généralisés à l'ensemble des événements culturels. L'étude de la littérature, mais aussi celle de la musique, nous enseigne pourtant le contraire, à savoir que ces occasions ne sont pas uniques et que les passages, tout comme les partages, sont fréquents au cours des siècles. Des œuvres comme celles de Villon ou de Queneau

¹²¹¹ Ibid., p.72.

¹²¹² En France, les financements publics en rendent compte et le poids des institutions « majeures » au sein du budget culturel de l'État ne peut laisser de doute à ce sujet. En 2004, par exemple, la présentation du budget du ministère de la culture (p.16) déclare que 288,51 millions d'€ sont consacrés aux subventions aux établissements publics dans le cadre de la politique « spectacle vivant et musique » (hors personnel et fonctionnement courant de l'administration centrale et déconcentrée). La même année, le budget de fonctionnement de l'Établissement public de l'Opéra de Paris indique une subvention de l'État de 109,4 millions d'€ et celui de l'IRCAM une subvention d'exploitation de l'État de 74,475 millions d'€. Sources dans l'ordre de citation : <http://www.culture.gouv.fr/culture/min/budget2004/budget2004.pdf>, <http://www.senat.fr/rap/r06-384/r06-3842.html>, <http://www.centrepompidou.fr/rapports/rapport2004/a9.pdf>.

¹²¹³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

¹²¹⁴ Je pense par exemple au carnaval de Dunkerque dans le Nord de la France.

¹²¹⁵ C'est une des dimensions essentielle de l'analyse de Michel Foucault à propos de ces « fêtes des fous » septentrionales. Voir *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.

témoignent de la pérennité de ce que j'appellerais ces mouvements ascendants¹²¹⁶. En musique, celles de Brahms ou de Liszt confirment cette tendance et pour l'époque contemporaine, Bennetta Jules-Rosette et Denis-Constant Martin mettent en évidence une séquence qui articule cinq étapes successives : circulation, échange, synchrétisme, innovation, circulation¹²¹⁷. Ils l'associent à la revivification de la culture populaire contemporaine et emploient d'ailleurs cette formulation sans états d'âme. Ce constat me semble se confirmer pour de nombreux événements culturels où ces apports se présentent comme du sang neuf venant régénérer la fertilité de lignées marquées par la consanguinité. Il s'agit d'une assimilation distinguée, de second degré, aussi présente dans la gentrification des quartiers populaires anciens que dans le succès récent de l'esthétique « Bollywood¹²¹⁸ » par exemple.

Une fois encore, le parcours de ces sujets dans la production normative de l'UNESCO est intéressant. En 1972, sa Conférence générale adoptait une convention « établissant un système efficace de protection collective du patrimoine culturel et naturel de valeur universelle exceptionnelle, organisé d'une façon permanente et selon des méthodes scientifiques et modernes¹²¹⁹ ». Parmi ses attendus, il était mentionné la menace d'une destruction « non seulement par les causes traditionnelles de dégradation mais encore par l'évolution de la vie sociale et économique qui les aggrave par des phénomènes d'altération ou de destruction encore plus redoutables¹²²⁰ ». C'est l'article 11-2 de cette convention qui a institué la « liste du patrimoine mondial ». La définition du patrimoine culturel portée par ce texte, encore que ce soit déjà particulièrement salubre à l'époque, était avant tout architecturale. Il faut attendre 1989 pour que l'organisation s'avise que « la culture traditionnelle et populaire fait partie du patrimoine universel de l'humanité ». Reprenant mot pour mot sa définition antérieure du terme folklore, la recommandation de l'UNESCO précise que « la culture traditionnelle et populaire est l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondées sur la tradition, exprimées par un groupe ou des individus et reconnues comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expression de l'identité culturelle et sociale de celle-ci, les normes et les valeurs se transmettant oralement, par imitation ou par d'autres manières. Ses formes comprennent, entre autres, la langue, la littérature, la musique, la danse, les jeux, la mythologie, les rites, les coutumes, l'artisanat, l'architecture et d'autres arts¹²²¹ ». C'est enfin en 2003 que l'UNESCO, adopte

¹²¹⁶ L'inverse se constate également mais il serait alors intéressant d'étudier la dépréciation sociale qui est souvent associée à cette démocratisation du goût. Elle existe d'ailleurs pour la plupart des pratiques distinctives comme par exemple et plus banalement l'usage de la cigarette.

¹²¹⁷ Bennetta Jules-Rosette, Denis Constant Martin, « Cultures populaires, identités et politique », loc. cit.

¹²¹⁸ Particulièrement à l'honneur dans le cadre du programme de « Lille 3000 Bombaysers de Lille » qui a pris la suite de l'opération « Lille 2004 Capitale européenne de la culture ».

¹²¹⁹ Extrait du préambule du texte, in UNESCO, *L'action normative a l'UNESCO*, op. cit., p.137 sq.

¹²²⁰ Idem.

¹²²¹ Ibid., p.635 sq.

une nouvelle convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel qu'elle présente comme le « creuset de la diversité culturelle et garant du développement durable¹²²² ». On ressent alors, dans cette affirmation qui est l'un des premiers considérants du préambule du texte, la volonté de le situer dans la perspective d'autres dispositions analysées antérieurement. Il est ensuite reconnu « que les processus de mondialisation et de transformation sociale, à côté des conditions qu'ils créent pour un dialogue renouvelé entre les communautés, font, tout comme les phénomènes d'intolérance, également peser de graves menaces de dégradation, de disparition et de destruction¹²²³ ». Le texte précise la définition du sujet concernant « les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire — ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés — que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel [...] Transmis de génération en génération, [il] est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire¹²²⁴ ». Il intègre aussi « les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ; les arts du spectacle ; les pratiques sociales, rituels et événements festifs ; les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ; les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel¹²²⁵ ». C'est donc un souci d'approfondissement de la cohérence qui se manifeste de texte en texte au profit d'une doctrine de la diversité, voire de la pluralité culturelle intégrée à l'idée de développement durable. On voit ensuite que la définition des cibles se veut plus opératoire tout en restant très ouverte. On constate l'apparition de l'idée d'une production et d'une recréation du patrimoine immatériel qui est *a priori* très intéressante. Mais sa mise en œuvre paraît difficile et la lecture des comptes rendus des réflexions préparatoires montre que l'un des problèmes les plus sensibles qui furent évoqués était celui des droits d'auteurs¹²²⁶. On est fondé à penser que le texte de 2005¹²²⁷ ne le règle pas plus précisément mais on comprend surtout la raison pour laquelle, une fois de plus, la stratégie proposée par l'institution consiste à encourager les inventaires, la diffusion de la connaissance et la protection dans une approche avant tout patrimoniale. La création d'une « Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité¹²²⁸ » vient en effet compléter celle qui avait été établie en 1972. On est aussi obligé de s'interroger sur cette acception du patrimoine culturel immatériel englobant *de facto* la culture populaire contemporaine et de ses expressions. Comment un

¹²²² Ibid., p.306.

¹²²³ Idem.

¹²²⁴ Ibid., Article 2-1.

¹²²⁵ Ibid., Article 2-2.

¹²²⁶ Voir notamment à ce sujet le compte-rendu de la consultation régionale UNESCO/OMPI pour l'Asie Pacifique sur la protection des expressions du folklore, Hanoi, 21-23 avril 1999 http://www.unesco.org/culture/copyright/folklore/html_fr/hanoi.shtml.

¹²²⁷ Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles déjà citée.

¹²²⁸ Ibid., Article 16.

texte centré, légitimement mais alors incomplètement, sur une lecture communautaire stricte de ce concept pourrait-il s'appliquer à une situation hyper-métissée et devenue mondiale bien que parfaitement authentique et actuelle ?

Mais cette réflexion ne s'inscrit-elle pas dans un procès nettement plus large ? Car il semblerait bien que, dorénavant, « on ne reconnaît aux “humanités” qu'une tâche d'archiviste, de bibliothécaire et de muséographe — comme le fait l'UNESCO en classant les sites qui sont reconnus « patrimoine de l'humanité » — : cela fournit la marchandise aux industries de *l'entertainment* et du tourisme, mais cela n'entre guère dans la formation d'une civilisation mondiale qui deviendrait explicitement intercivilisationnelle comme elle doit l'être puisque toute civilisation, déjà en elle-même, est à nombreuses voix : il n'y avait pas qu'Homère qui ait inspiré les Grecs¹²²⁹ ». Et cette évolution « patrimonialisante », en plus des raisons juridiques empêchant une réelle politique en faveur de la culture populaire et de sa vitalité créative, semble se fonder sur un mouvement plus profond. Les anthropologues Laurence Carré et Henri-Pierre Jeudy¹²³⁰ relèvent divers changements dans le regard porté sur les pratiques populaires contemporaines et ils les mettent pertinemment en perspective sous l'angle d'un procès d'esthétisation assez généralisé. Ils constatent d'abord qu'un usage populaire contemporain, notamment occidental, lié à un lieu ou une activité, se présente le plus souvent en termes de réserve ou de friche et qu'une certaine marginalité est la condition de son existence. Mais pour le sauvegarder, des processus de reconnaissance sont nécessaires, rendent visible le dissimulé et contredisent son essence. Complémentairement, ils évoquent ce qu'ils appellent une « artialisation socio-anthropologique » qui stérilise la faculté du chercheur à poser un questionnement sur ce qu'il observe. Dans la sacralisation de son objet d'étude et la reconnaissance associée de sa subjectivité, il ne semble plus être en mesure que de contempler, comme le spectateur devant l'œuvre d'art. Ils questionnent aussi la multiplication des pratiques de réappropriation créative des résidus — de notre consommation — sous la forme d'une « esthétique du quotidien ». En tant qu'expression d'un nouvel « art de vivre », elle paraît correspondre à la limitation de fait de l'espace du débat démocratique. Comme une pratique compensatoire, elle devient une prise de parole qui se présente sous la forme d'une exacerbation très circonscrite, proprement irresponsable puisque sans pouvoir, de l'expression des individus. D'autres ont déjà montré la transformation de la société et de la politique en spectacle, il n'est donc pas étonnant qu'elle se décline au niveau individuel et que des pratiques alternatives soient initiées par des spect-acteurs à l'image de leurs homologues consom-acteurs. On peut néanmoins

¹²²⁹ Michel Freitag, « La dissolution systémique du monde réel dans l'univers virtuel des nouvelles technologies de la communication informatique : une critique ontologique et anthropologique », loc.cit., p.49-50.

¹²³⁰ Laurence Carré, Henri-Pierre Jeudy, « Esthétiques au quotidien », *Socio-Anthropologie*, n°8 Cultures-Esthétiques, s.p., Mis en ligne le 15 janvier 2003, sur : <http://socio-anthropologie.revues.org/index119.htm>.

questionner la nouveauté de ces pratiques au-delà de celle de leur (ré)appropriation, tant par ceux qui les portent que par ceux qui les étudient. À deux ou trois générations de distance, l'art d'accommoder les restes appartenait aux principes de l'économie domestique qui se concevaient comme des valeurs privées et pourtant culturellement partagées. C'était un faire et un produire qui n'allaient pas sans qualité d'exécution, inspiration créative et recherche esthétique, ce qui construisait un savoir-faire légitimant l'usage du mot art dans son sens premier. Ils s'inscrivaient dans des filiations formelles et des transmissions patientes de techniques et de coups de main, pourtant ils laissaient aussi la place à la personnalisation de l'ouvrage qui faisait la fierté de son auteur. Les traces de ces arts domestiques propres aux « gens de peu¹²³¹ » demeurent dans nombre de tapis et tapisseries, broderies d'applications et autres *patchworks* de vêtements et de couvertures, mosaïques de tessons et bien d'autres objets utilitaires, parce que accommodés et raccommoqués, mais si souvent porteurs d'une envie de beauté. Même si elles étaient appréciées de la communauté, y compris en milieu urbain, ces pratiques correspondaient à un temps où les restes étaient encore affaires privées, où les déchets n'étaient pas encore devenues ordures ménagères et souci d'administration publique. Faut-il donc s'étonner que le regard que l'on porte sur leurs déclinaisons contemporaines fasse également l'objet d'un renversement qui confine à une publicisation de talents privés ? La transmission de ces savoir-faire et des valeurs qui les portaient relevaient de la logique communautaire, populaire au sens le plus noble, et de l'éducation familiale : faut-il donc aussi s'étonner que l'on recoure maintenant à leur valorisation publique pour rediffuser, voire refonder, le sens et le goût d'anciennes évidences¹²³² ? S'il y a toujours du savoir-faire, il faut maintenant du faire-savoir pour répondre aux enjeux de l'heure.

Denis Laborde, présentant la livraison de la revue *Socio-Anthropologie* qui accueille cet article, évoque une clarification « sans équivoque » des notions¹²³³. Pour lui, « l'esthétique est le lieu d'une mobilisation émotionnelle, intentionnelle ou non. L'artistique s'applique à toute production intentionnellement esthétique (indépendamment de la « valeur » attribuée) ». On remarquera d'abord et sans s'arrêter à cet argument que pour de nombreux observateurs, la seule intentionnalité esthétique de l'auteur est loin de constituer le gage du caractère artistique d'une œuvre. Mais on notera particulièrement que les concepts demeurent allègrement mélangés et notamment dans ce néologisme intéressant d'artialisation¹²³⁴. Et les questions finales de Carré et Jeudy me semblent celles d'anthropologues s'intéressant légitimement à des évolutions contemporaines de ce qu'ils n'appellent

¹²³¹ Pour reprendre la juste expression de Pierre Sansot, *Les gens de peu*, Paris, P.U.F., 2002.

¹²³² Il me semble d'ailleurs intéressant de noter que le goût de cet art de la récupération, si peu nouveau à mon sens bien qu'enfoui, nous est partiellement revenu grâce à la diffusion et l'appréciation de multiples exemples africains notamment.

¹²³³ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*. Paris, Seuil, 1997.

¹²³⁴ Qui oublie pourtant l'*Entkunstung* d'Adorno et la critique politique qui lui était associée.

plus, ou n'osent plus appeler, la culture populaire. Ils se demandent en fait si ce qu'ils étudient est seulement une résultante du lien social. « Si on considère que la reconnaissance d'une esthétique de la vie ordinaire passe nécessairement par le regard de l'Autre, il est fort probable que cette quête d'une connivence soit elle-même fondatrice du lien social. Les représentations individuelles du désir d'esthétiser la vie puisent-elles leur raison d'être dans la complicité partagée d'un "art de vivre" qui ferait du lien social lui-même un "objet" esthétique ?¹²³⁵ ». Ces questions pertinentes portent aussi, il me semble, une sympathique naïveté dont la première dimension s'exprime dans une redécouverte du lien indépassable, même quand il est remis en cause, du public et du privé et de l'individuel et du collectif comme l'a montré Michel Freitag. De son côté, Tzvetan Todorov, présentant la pensée et l'œuvre de Mikkaïl Bakhtine¹²³⁶ dont on sait tout l'intérêt qu'il a porté à l'étude de la fête et du carnaval par exemple, note qu'il parlait du « besoin esthétique d'autrui ». L'autre, la recherche de son regard, est indispensable à l'achèvement de cette conscience qui fait que l'on peut maîtriser son être et son agir. « En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas¹²³⁷ ». Si l'on se présente à l'autre, c'est donc pour se révéler en retour. J'adhère à cette proposition mais ne peux manquer de relever qu'il y a quelque chose d'antérieur à ce « dialogue » et qui s'apparente à une tendance fondamentale, voire fondatrice et ontologique, du vivant. C'est d'ailleurs en ce sens que les travaux de Portmann cités plus haut me paraissent essentiels. La dimension esthétique faisant partie de la vie et du rapport à l'autre, n'est-ce pas perdre le sens profond de la vie que de penser qu'il y aurait besoin de l'esthétiser ? À ce sujet, il y a lieu de noter des évolutions conjointes qui se sont lentement produites et qui ont contribué à rendre possible ce retournement de sens dans lequel bien d'autres éléments, notamment économiques, ont joué leur rôle important. C'est toujours Todorov qui, dans un article comparant les œuvres et les personnages de Mikhaïl Bakhtine et Roman Jakobson, citait le premier article¹²³⁸ de ce dernier où il s'enthousiasmait pour le futurisme qui s'emparait de l'art à cette époque et dans le contexte des premières années de la révolution soviétique. « Jakobson y adhère sans aucune réserve, son texte se présente comme une justification rationnelle et bien informée des formules à l'emporte-pièce lancées par les peintres et les poètes. [...] La deuxième caractéristique de notre texte, dont il n'est pas certain qu'elle s'accorde facilement avec la première, réside dans l'affirmation d'une proximité entre art et science. [...] L'unité des deux domaines semble provenir de ce qu'ils sont tous deux des formes de connaissance – et, qui plus est, de connaissance de structures ou d'essences

¹²³⁵ Laurence Carré, Henri-Pierre Jeudy, « Esthétiques au quotidien », loc. cit.

¹²³⁶ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris, Seuil, 1981.

¹²³⁷ Idem, p.147.

¹²³⁸ Son texte, intitulé « Futurisme », paraît le 2 août 1919 dans le journal *Iskusstvo* (L'Art) de Moscou.

invisibles plutôt que des apparences dont se contente la pratique quotidienne (et l'art conventionnel). Enfin, le troisième thème de ce bref texte : Jakobson affirme l'unité, non seulement de l'art et de la science, mais de toutes les manifestations de la modernité, y compris en philosophie et en politique. Cette unité se fait dans l'idée de relativité et dans l'esprit utopiste général¹²³⁹ ». Au long de cet article, on sent que les souvenirs de la chaleur et de l'enthousiasme de l'homme Jakobson ont leur poids dans la présentation de ses idées par Todorov. Par ailleurs, il n'a pas connu directement Bakhtine qui, invalide et demeuré en URSS, avait été peu à peu contraint à l'isolement. La comparaison de ces deux parcours montre comment, curieusement, l'extraverti Jakobson centre son travail sur le monologue poétique alors que le dialogue romanesque sera la base de celui de Bakhtine, l'introverti. Elle expose aussi comment le premier fait le choix de la science alors que le second fait celui de la morale pour traiter ce qui relève au fond du même sujet. Mais on peut justement se demander si c'est le cas tant les approches de la recherche ont de l'importance. Jakobson, notamment pour fuir l'antisémitisme, quitte son pays d'origine, puis la Tchécoslovaquie, se retrouve finalement au MIT et rencontre entre autres Norbert Wiener. Le jeune Jakobson avouait une admiration « fanatique » pour « les tableaux abstraits de Malevitch et les poèmes supraconscients (*Zaumnye*) de Khlebnikov [qui] se rejoignent : le monde, que ce soit en tant que référent ou en tant que contexte de production et de réception, se trouve écarté, le poème ou le tableau sont perçus en eux-mêmes, comme objets à valeur autonome, et non comme les éléments d'une relation avec ce qui n'est pas eux ; toutefois, ils gardent en eux le souvenir et la promesse du sens¹²⁴⁰ ». Cette concentration sur la matière de l'œuvre, tout comme son ouverture aux décloisonnements culturels et disciplinaires exprimée dès ses premiers écrits fournissent alors un terrain éminemment favorable à une approche formaliste de la langue. Débattant sur les implications des recherches sémiologiques de Jakobson, Richard Dubois questionne justement un « référent » qui, dans ce contexte précis mais cela me semble pouvoir être élargi, « n'est jamais présenté que comme contexte et périphérie ». Il s'interroge, comme le traduit le titre de son article sur les brouillages produits par ces conceptions. « À moins que l'on veuille renouer avec le flou constitutif de ce qui s'est déjà appelé "l'art pour l'art", il serait important que le monde réel figure quand même au moins comme possible dans un schéma de communication dit, ou cru universel. Il y figure, certes, on l'a dit, mais émergeant comme pur contexte d'un dit festoyant sur lui-même, le "poétique" — ce qui a du sens en littérature, et en littérature seulement¹²⁴¹ ». Plus tôt, Benjamin avait suivi avec intérêt les expériences surréalistes des années 20. Il avait apprécié le regard critique porté par ces créateurs sur le

¹²³⁹ Tzvetan Todorov, « Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés », *Esprit*, n°228, janvier 1997, p.8.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p.10.

¹²⁴¹ Richard Dubois, « Brouillards sémiotiques et brouillages politiques », *AS/SA*, Université de Toronto à Mississauga, n°2, novembre 1996, p.133-142.

règne grandissant de la technique. Comme d'autres, il avait espéré que cela ferait naître d'autres territoires pour l'art et, par conséquence, pour l'humanité de l'homme. Une vingtaine d'années plus tard, il paraît pris de vertige devant les attendus du manifeste futuriste de Marinetti sur la guerre italo-éthiopienne : une promesse de sens qui radicalise la coupure, proprement anti-humaniste, de l'art et du monde en glorifiant l'esthétique de la guerre¹²⁴².

On sait que Todorov a fait sa part dans le développement des thèses structuralistes et on connaît maintenant son engagement pour ce qu'il appelle parfois un humanisme critique¹²⁴³. À y réfléchir un peu plus, on est fondé à penser que la mise en relation de ces deux dimensions peut paraître relativement arbitraire dans la mesure où ces deux approches ne se situent pas sur le même niveau, du moins à première vue. On la trouve pourtant dans la plupart des présentations récentes de l'auteur et de ses travaux. Elle a aussi du sens quand on sait que ces approches formalistes de la déconstruction s'enracinent notamment dans le sentiment de faillite de l'humanisme issu des horreurs du siècle et notamment de la guerre. Il y a donc une véritable évolution dans la posture de l'auteur et il me semble qu'il y a un enjeu à l'exprimer sans se réclamer de la post-modernité. Ce texte de Todorov porte une réelle fidélité à l'homme Jakobson mais on se demande s'il ne penche pas plus, concernant les idées, du côté de Bakhtine au nom d'une certaine responsabilité de l'artiste. Il faut dire que, d'origine bulgare, il comprend que « dans le monde réel habité par Bakhtine, le futur a été asservi par l'oppression présente. Il écrit en 1943 : “Le jour d'aujourd'hui se présente toujours (quand il exerce la violence) comme un serviteur du futur. Mais ce futur continue et perpétue l'oppression au lieu de libérer et de transformer”¹²⁴⁴ ».

¹²⁴² « Depuis vingt-sept ans, nous autres futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique... Aussi sommes-nous amenés à constater... La guerre est belle, parce que grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. » Cité par Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée », loc. cit., p.230.

¹²⁴³ Il va le rechercher à ses sources et l'on peut s'accorder avec lui pour penser que l'œuvre est importante actuellement. Sa définition — évidente penseront certains et qui a ce mérite — de l'humanisme en est un bon témoin. « Le terme “humaniste” a plusieurs sens mais on peut dire en première approximation qu'il se réfère aux doctrines selon lesquelles l'homme est le point de départ et le point d'arrivée des actions humaines ; [...] le substantif figure peut-être pour la première fois en français, dans une page de Montaigne où celui-ci s'en sert pour caractériser sa propre pratique, par opposition à celle des théologiens. Sans nullement refuser à ces derniers le droit au respect, encore moins à l'existence, il préfère séparer les deux domaines et réserver aux “humanistes” un nouveau champ, constitué par les activités ou “fantaisies” simplement humaines, par les écrits “purement humains” ; ceux-ci concernent les sujets qui sont “matière d'opinion, non matière de foi” et ils les traitent “d'une manière laïque, non cléricale” (*Essais*, I, 56) » Tzvetan Todorov, *Le Jardin imparfait. La pensée humaniste en France*, Livre de poche, Biblio, 1998, p.14.

¹²⁴⁴ « Iz chernovykh tetradej », [1943 et suiv.], *Literaturnaja uchëba*, 1992, 5-6, p.154. Cité par Tzvetan Todorov, « Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés », loc. cit., p.18.

6.2.3 Esthétisation généralisée et nouvelle aliénation

En élargissant le point de vue, on peut constater que le procès d'intellectualisation des modes de d'appréhension, de compréhension et d'appropriation du monde (art, science et philosophie) qui avait pour but l'autonomie de l'individu (de l'humain) aboutit à une déconnexion de ces modes avec le monde. La *mimesis* aristotélicienne supposait que l'art ne pouvait construire du réel dans le monde, lui aussi réel, qu'à condition d'assumer un écart. Son souci n'étant pas la vérité comme pour la science mais le vraisemblable, il construit ainsi l'espace de l'imaginaire où l'esprit peut prendre position face à ce qui s'assume comme fiction. Bien sûr, il y eut de nombreux débats autour de cette *mimesis* qui menèrent par exemple, au théâtre notamment, à une recherche scrupuleuse de l'illusion, notamment et paradoxalement réaliste. Georg Lukács, radicalisant la pensée de Hegel dans son *Esthétique* et poursuivant celle de Marx, parle d'un procès fétichiste. Dans sa préface à l'édition française de *Histoire et conscience de classe*, Kostas Axelos situe clairement ce « souci majeur de Lukács ». La réification transforme les êtres et les choses en les vidant « de toute essence, de tout sens vivifiant. La réification métamorphose tout ce qui est et se produit en marchandise¹²⁴⁵, fait sombrer tout dans une pseudo-objectivité rationaliste ou dans une pseudo-subjectivité idéaliste. Le monde, produit de l'activité humaine, totalité engendrée par la production humaine, et tous les phénomènes auxquels nous avons à faire deviennent hostiles, étrangers. Ce que Hegel avait saisi comme devenir de l'aliénation et que Marx a analysé tantôt comme phénomène de l'aliénation, tantôt comme fétichisme de la marchandise, devient chez Lukács la réification¹²⁴⁶ ». Cela peut aussi se conclure en disant que tout devient ainsi essentiellement arbitraire. Ce risque est en germe dans la pensée kantienne comme on l'a vu et c'est en fait oublier la critique hégélienne, son approfondissement esthétique, et le fait qu'elle ait porté les intuitions de Kant à leurs limites que de ne pas parvenir à le dépasser. La réification relève d'une tromperie qui s'impose au jugement et le propos de l'art véritable, ou le propos véritable de l'art, serait de contribuer à la révéler. On peut alors penser que c'est comme si l'art devenait complice de la dynamique qu'il doit s'appliquer à dénoncer. C'est le point de vue d'Adorno qui fait du fétichisme de la marchandise, moteur de l'aliénation universelle, le fondement théorique de sa pensée de l'*Entkunstung*¹²⁴⁷. Cette « artisation » du monde, plutôt qu'une esthétisation d'ailleurs, qui induit une perte de repères, est la contrepartie de l'évolution commerciale de plus en plus massive d'une production dite artistique. Il n'y a donc pour lui qu'une radicalité véritable, celle d'une « dialectique négative », qui puisse refonder l'autonomie de l'art. Ces pensées se situent évidemment dans une lignée marxiste. Elles furent ainsi portées par les courants favorables qui animaient la société dans

¹²⁴⁵ Ou, plus généralement, pourrait-on ajouter, en pure disponibilité pour le sujet.

¹²⁴⁶ György Lukács, *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste*, [1922], trad. Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Éd. de Minuit, 1960, p.9.

¹²⁴⁷ Theodor Wiesengrund Adorno, « Prismen », *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, Bd. 10/11, 1977.

laquelle elles émergeaient et furent aussi l'objet de réflexions critiques dont je noterais seulement ici qu'elles ne les remettaient pas véritablement en cause sur le terrain proprement esthétique. Depuis cette époque, il y a eu une telle remise en cause des pensées marxistes que les mots qu'elles utilisent semblent parfois eux-mêmes déconsidérés par le poids des théories qu'ils expriment. En français au moins, cela me semble être le cas de l'aliénation et on peut se demander si c'est pareillement le cas pour sa traduction allemande. L'*Entfremdung* offre un double sens qui me semble avoir plus d'évidence qu'en français. Il désigne l'aliénation en tant qu'un processus qui rend l'individu et la société étrangers à eux-mêmes. Mais il porte aussi, dans l'expression *künstlerische Entfremdung*, la signification, positive cette fois, d'une mise à distance qui permet de se libérer de l'aliénation. Brecht qui l'utilise, se recommande en effet du sens aristotélicien de la *mimesis*. C'est par des effets proprement étranges qu'il construit sa célèbre distanciation et provoque le spectateur pour en faire un véritable observateur critique. Elle est un fondement essentiel, qui ne se situe pas que dans la représentation mais aussi au plus fort de la conception de l'œuvre, de cette forme « épique » qu'il veut pour un « théâtre de l'ère scientifique ».

Quand des hommes de science intimidés par des hommes de pouvoir égoïstes se contentent d'amasser le savoir pour le savoir, la science peut s'en trouver mutilée, et vos nouvelles machines pourraient ne signifier que des tourments nouveaux. Vous découvrirez peut-être avec le temps tout ce qu'on peut découvrir, et votre progrès cependant ne sera qu'une progression, qui vous éloignera de l'humanité. L'abîme entre elle et vous pourrait un jour devenir si grand qu'à votre cri de joie devant quelque nouvelle conquête pourrait répondre un cri d'horreur universel¹²⁴⁸.

Mais, comme il le redoute, science et art, de plus en plus radicalement séparés selon leurs concepts originaux respectifs et pourtant complémentaires dans leurs missions et leurs rapports au monde, semblent de plus en plus se rejoindre, voire se confondre, dans le parallèle narcissisme de leurs questionnements : à l'art pour l'art correspondait le savoir pour le savoir. Mais cette séparation, s'exprimant dans le contexte de la modernité, supposait possible une application universaliste selon une utilité prédéfinie et surtout comportant le renvoi à des principes *a priori* permettant de séparer catégoriquement la finalité cognitive de la science et la finalité expressive de l'art. Dans celui de la postmodernité, c'est partout la même recherche d'une opérationnalité devenue autoréférentielle, immédiate, où la science devient technogisme¹²⁴⁹ et l'art, exhibition de l'opérativité intrinsèque des formes et surtout de toutes les transformations possibles, à travers la mobilisation de toutes les techniques possibles. C'est alors que l'on a justement cette indifférenciation de l'art et de la science

¹²⁴⁸ Bertolt Brecht, *La vie de Galilée*, Paris, L'Arche, 1990, p.131. Il est d'ailleurs important de noter que Brecht n'a cessé de reprendre cette œuvre, entre 1938 et 1955, au regard des événements contemporains.

¹²⁴⁹ Olivier Clain, « Sur la science contemporaine, La techno-science et la visée de connaissance », *Revue Société*, n°4, hiver 1989, p.95-144.

dont rêvait Schöffer. N'est-ce pas de l'égarement qui s'empare de nos sens, égare notre jugement, l'empêche même simplement et, comme le prédit Brecht ou comme dans le tableau d'Edvard Munch, ce cri n'est-il pas qu'un assourdissant silence douloureux ? Une science pour les scientifiques devenus techniciens, tout comme il y aurait un « art pour les artistes¹²⁵⁰ » devenus brillants « artificiers », c'est-à-dire experts en artifices expressifs : cela supposerait en fin de compte qu'ils ne seraient plus fait, et le monde¹²⁵¹ avec eux, pour la compréhension de tous. Si José Ortega y Gasset a tort dans le jugement qu'il porte sur la puissance des créations des « jeunes artistes » du temps où il rédige son court essai sur la « déshumanisation de l'art », il me semble avoir raison dans l'analyse de ce qui est en train de se passer alors. Il a raison de penser que l'incompréhension face aux œuvres va bien au-delà de ce rapport. C'est une perte de compréhension face au projet humaniste porté par l'idée même de l'art, de la science, de la politique et de la société, ce projet humaniste qui les liait encore entre eux dans un même projet commun et virtuellement universel. Il me semble donc que ce n'est pas un hasard si Ortega y Gasset est un des rares philosophes à rappeler la mémoire de Jean-Marie Guyau comme il le fait pour introduire sa propre réflexion. À l'enthousiasme du jeune français qui parlait si souvent de « sympathie » pour décrire ce qu'il ressentait d'un « art au point de vue sociologique », de ses nécessaires relations et effets face à une société en train de reconstruire le monde, répond l'écho pessimiste de l'espagnol. Même si l'on peut lui reprocher de ne pas assez mettre en évidence notre relation ontologique, notre participation à la contingence du monde, et notamment un monde de formes, je crois que cela est implicite dans sa pensée. Au-delà de cette étape, il explique que la relation entre notre esprit et les choses tient au fait que « we think the things¹²⁵² », que nous nous formons des idées à leur propos. Selon lui, elles constituent tout ce que nous possédons de la réalité, elles sont comme un belvédère à partir duquel nous pouvons voir le monde, mais cette modestie s'oublie vite. « If we now invert the natural direction of this process; if, turning back on alleged reality, we take the ideas for what they are — mere subjective patterns — and make them live as such, lean and angular, but pure and transparent; in short, if we deliberately propose to “realize” our ideas¹²⁵³ — then we have dehumanized and, as it were, derealized them. For ideas are really unreal. To regard them as reality is an idealization, a candid falsification. On the other hand, making them live in their very unreality is — let us express it this way — realizing the unreal as such. In this way we do not move from the mind to the world. On the contrary, we give three-dimensional being to mere patterns, we objectify the subjective, we “worldify” the immanent¹²⁵⁴ ». Les références des uns ne sont pas celles des autres : il

¹²⁵⁰ José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, op. cit., p.20.

¹²⁵¹ Qu'ils le questionnent directement ou non, importe peu alors.

¹²⁵² Ibid., p.37.

¹²⁵³ Ce que nous pouvons désormais comprendre comme leur opérationnalisation directe.

¹²⁵⁴ Ibid., p.37-38.

en va de la philosophie tout comme de l'art. Je pense que l'on peut pourtant mettre en perspective ces pensées allemandes influencées par la trace profonde de Marx et celle, bien différente, d'Ortega y Gasset pour remarquer qu'elles confinent vers des conclusions qui me paraissent bien proches. Il semble bien que le risque de l'*Entkunstung* et de la déshumanisation du monde nous rejoint de plus en plus et nécessite d'autant plus de distanciation pour que nous puissions en être des observateurs critiques. Mais il me semble qu'il fallait une étape supplémentaire, au-delà de l'interrogation de « l'art pour l'art », pour que l'esthétisation du monde puisse devenir pleinement envisageable. Elle tient au développement progressif d'une incertitude sur l'objet de l'art et une concentration exclusive sur son effet ou sur sa cause, ce qui se révèle la même chose au final. L'intention de l'artiste qui donnait encore un caractère proprement artistique aux *Ready mades* de Duchamp, n'est même plus nécessaire.

Nelson Goodman commence par constater – avec nous – que la « littérature esthétique est encombrée de tentatives désespérées pour répondre à la question “Qu'est-ce que l'art ?”¹²⁵⁵ ». L'emploi de l'adjectif désespéré traduit bien l'esprit de ces quêtes mais dit aussi combien l'auteur les croit vaines. Il ajoute que la question est souvent « confondue sans espoir » avec celle de l'évaluation en art qui peut s'exprimer ainsi : qu'est-ce que l'art de qualité ? Mais tout cela s'aiguise encore si l'on considère ce que l'on appelle maintenant l'art environnemental, l'art conceptuel ou l'art trouvé – une pierre ramassée sur la route et exposée au musée par exemple. On en arrive à se demander ce qui ferait que l'objet ou l'événement auquel nous sommes confrontés soit une œuvre d'art. Est-ce le fait qu'un artiste l'appelle œuvre d'art, qu'elle soit exposée dans un musée ou une galerie ? Aucune de ces réponses, demeurant pourtant des indices jusqu'à présent, ne satisfait l'auteur. Pour lui, la question est mal posée car elle suppose que l'on ne parvient pas à admettre que l'objet puisse fonctionner en tant qu'œuvre d'art seulement à certains moments. La bonne question serait, ou serait devenue : « quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? » ou encore « quand y a-t-il art ? ». On voit donc avec évidence que c'est l'autonomie de l'art, patiemment construite avec son concept moderne, qui est ainsi radicalement remise en cause. Je dirais qu'il n'y a plus d'espace de l'art mais un moment de l'art : il est éminemment circonstanciel et arbitraire. Et le bouleversement me paraît encore plus profond quand Goodman propose une réponse à sa question car pour lui un objet, quel qu'il soit, est de l'art quand et seulement quand il fonctionne symboliquement. Pour lui, le trait saillant de la symbolisation consiste en ce « qu'elle peut aller et venir. Un objet peut symboliser différentes choses à différents moments et rien à d'autres. Il peut arriver qu'un objet fonctionne comme art, et qu'une œuvre d'art fonctionne comme un objet inerte ou purement utilitaire¹²⁵⁶ ». Cette lecture suppose donc qu'il n'y a plus non plus

¹²⁵⁵ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, [1978], trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p.89.

¹²⁵⁶ *Idid.*, p.94.

d'énergie propre au symbolique ou qu'elle se présenterait sous la forme d'un courant alternatif. Cela suppose qu'il n'y pas d'art en soi mais un effet esthétique et/ou symbolique qui se dépose comme une aura baladeuse dont l'intention, volontaire ou non, n'appartient pas, ou pas essentiellement, au faire mais à l'exposer. À ce moment là, l'art – en tant que force – n'a plus de limites et il est en capacité, de s'approprier l'ensemble du monde mais alors, justement, sans plus lui donner de sens. L'art n'est plus la représentation, même éloignée, même séparée du monde qui existe encore dans une concentration sollipiste sur lui-même. L'œuvre d'art n'est plus objet au sens concret du terme ; elle n'est même plus objet de réflexion et de débat. C'est le monde lui-même qui devient une gigantesque représentation et vient à nous, s'expose et nous demande de l'aborder comme un spectacle. Étant spectacle, et utilisant les codes de lecture qui ont été patiemment construits autour de cette notion, il nous parvient aussi comme une fiction. Et c'est comme si cette idée nous préparait à accepter sans rébellion celle que toute image, par exemple celles de l'actualité, puisse n'être qu'un montage et que tout discours puisse n'être qu'un mensonge ou encore un jeu. La spéculation intellectuelle, qui permettait de conjurer la tromperie des sens et l'aliénation du jugement, s'hypertrophie et peut devenir fantastique au sens littéraire du terme. Ce processus qui met en doute notre être même, en tout cas son unité et le sens commun qui l'habite du point de vue artistotélien, rejoint alors la virtualisation des images qui nous permettent de nous figurer un monde dont on peut se demander s'il est encore nôtre. On est alors fondé à se demander si cette évolution n'a pas des proximités avec une sorte de colonisation des esprits, comme une potentielle et globale aliénation. L'analyse de Frantz Fanon semble en effet pouvoir être transposée et cette transposition me paraît éclairer la persistance des rumeurs théoriques de l'art et la dimension civilisationnelle de ces enjeux. « La mise en place du régime colonial n'entraîne pas pour autant la mort de la culture autochtone. Il ressort au contraire de l'observation historique que le but recherché est davantage une agonie continuée qu'une disparition totale de la culture pré-existante. Cette culture, autrefois vivante et ouverte sur l'avenir, se ferme, figée dans le statut colonial, prise dans le carcan de l'oppression. [...] La momification culturelle entraîne une momification de la pensée individuelle. L'apathie si universellement signalée des peuples coloniaux n'est que la conséquence logique de cette opération¹²⁵⁷ ». Cela complète, mais donne aussi un sens nouveau ou du moins approfondi à ces « états d'âmes » qui, selon Danilo Martucelli, caractérisent les rapports au monde de l'individu contemporain. Est-ce bien seulement une stratégie pour s'exonérer de la responsabilité d'un engagement dans un univers « où la réflexivité nous permet d'anticiper tout le mal qu'il y a à faire le bien¹²⁵⁸ » ? Ou, cette apathie et cette incapacité reconnue, ne sont-elles pas la confirmation du constat que, tout en conservant une partie de nos références morales, nous nous sentons de plus en plus

¹²⁵⁷ Frantz Fanon, « Racisme et culture », *Pour la révolution culturelle*, Paris, Maspéro, 1969, p.35-36.

¹²⁵⁸ Danilo Martucelli, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard Folio Essais, 2002, p.538.

étrangers au monde et que, du même coup, ces mêmes références morales tournent à vide en leur obsolescence, leur désincarnation ? On pourrait se demander aussi, extrapolant à partir des propositions explicatives de Martucelli et de Charles Taylor¹²⁵⁹, si ces situations ne sont pas des exacerbations du « désir de dégagement de la subjectivité des modernes, en fait [une] volonté d'approfondir la distance matricielle dont est issue la modernité elle-même¹²⁶⁰ ». On se rappelle ensuite qu'Ortega y Gasset associe la « déshumanisation de l'art » à la poursuite de ce que j'appellerais l'absolutisation de la définition moderne de l'art : ces concepts se dissolvant par l'intensification absolue de l'idéal qu'ils portaient dans une sorte de conceptualisation de l'impensable qui rend finalement impensable toute conceptualisation.

Ortega y Gasset présentait en cela, et dans son époque, les raisons qui faisaient que « in what profound sense modern art is unpopular ». Le fait qu'il existe pourtant et encore des pratiques artistiques que l'on dit populaires et qui, au nom des critères esthétiques de la haute culture, sont déconsidérées aux yeux mêmes de celles et ceux qui les portent, n'est-il pas alors le gage d'un espoir humaniste ? Culture vivante, partage du sensible pour parler comme Jacques Rancière mais en ayant conscience de détourner un peu ses propos : notamment dans les domaines du spectacle, elles me semblent porter de véritables émotions collectives. Ainsi que le rappellent Bennetta Jules-Rosette et Denis-Constant Martin, on parlait autrefois d'« émotions populaires » pour évoquer les mouvements sociaux. L'expression indique « la nature des relations nouées en ces instants entre culture populaire et luttes politiques : un faisceau particulièrement serré, lié par une accumulation d'émotions¹²⁶¹ » où se mêlent aussi étroitement les dimensions esthétiques et festives dans le refus de la domination. Et si l'on parle toujours de représentation, on joue encore sur ses multiples sens toujours croisés. C'est un voir qui se traduit en faire mais aussi une image permettant de se construire un point de vue. On ne saura jamais identifier le flux originel de cet échange mais on sait de plus en plus que tout cela se situe dans un moment tout à fait privilégié dans notre rapport au monde et à la collectivité des humains. C'est le temps d'une rencontre exceptionnelle en un lieu rendu sacré par un banal « cercle de craie caucasien ». Dans la pièce de Brecht, ce cercle — qui est aussi celui du prêtre antique découpant sur le sol l'espace du temple et fondant la cité des hommes, son culte et sa culture — est celui qui accueille la parole du conteur. C'est là que peut se révéler la vérité du sentiment au-delà de la vérité de la filiation et l'idée que la terre, et donc le monde, appartiennent à ceux qui peuvent en faire un usage « humain ». Ce moment de vérité est celui où des interprètes, temporaires porteurs d'une œuvre, adressent un message à un public au sens le plus noble de ce terme, c'est-à-dire celui d'individus qui s'accordent pour jouer

¹²⁵⁹ Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, trad. Charlotte Mélançon, Québec, Bellarmin, 1992.

¹²⁶⁰ Danilo Martucelli, *Grammaires de l'individu*, op.cit., p.549.

¹²⁶¹ Bennetta Jules-Rosette, Denis Constant Martin, « Cultures populaires, identités et politique », op. cit., p.38.

collectivement la partie qui est la leur. Peu importe le lieu, la nature du spectacle, peu importe les labels divers, tous ceux qui connaissent ces instants privilégiés reconnaissent une vibration particulière qui réfère à celle des instruments jouant à l'unisson pour le concert : en sympathie aurait dit Guyau. Et j'aime à penser que les musiciens de reggae invoquent encore la puissance des « *positive vibrations* » qui portent et sont portées par leur musique et leurs chansons : expressions symboliques mais aussi concrètes d'un « art mineur¹²⁶² » comme aurait dit Serge Gainsbourg.

¹²⁶² Pour reprendre la célèbre déclaration de Serge Gainsbourg, présentant, pour des raisons aussi très personnelles, la chanson comme un « art mineur ».

CONCLUSION

Le questionnement qui portait ce travail résultait de mon expérience professionnelle dans le domaine du développement culturel régional en France et, outre un réel sentiment de malaise, un double constat le fondait. Il tenait à une incertitude quant aux limites du champ professionnel et au fait que ses acteurs se multipliaient rapidement avec son développement institutionnel mais aussi — voire surtout — opérationnel auquel j'avais participé. Il lui fallait ce que j'appellerais une porte d'entrée plus qu'une hypothèse. Ce serait l'art puisqu'il est au fondement et à la justification du domaine culturel et de sa mission telle qu'elle se présente dans les sociétés contemporaines occidentales. Les évolutions des définitions de l'art et de la culture sont d'ailleurs en étroite relation, en réciprocité, et cela peut s'analyser aussi bien en terme de causalités que de résultantes. Elles agissent aussi plus largement sur et dans la société contemporaine avec un impact d'autant plus efficace qu'il est souvent très subtil puisque les formules et les images de l'art en proposent une représentation, y compris par défaut. Enfin, cet effet est d'autant plus puissant que les limites qui garantissaient le caractère particulier de l'art et avaient construit son statut, son prestige et son territoire, furent progressivement remises en cause. Contradictoirement alors, c'est au moment où les critères de reconnaissance de l'art deviennent les plus flous pour l'appréhension collective, et où sa spécialité est de plus en plus questionnée, que la diffusion, notamment culturelle, de ses modalités s'accélère.

J'ai donc tenté de rendre compte de ces évolutions, d'étudier leurs raisons et leurs effets et je me suis orienté dans ce parcours en privilégiant l'apport de la réflexion théorique de Michel Freitag. Ce faisant, j'y ai isolé le thème de l'art qui tient une place importante dans cette œuvre bien plus vaste. Toutefois, tout comme elle montre avec évidence combien cette question a son rôle irréductible dans l'évolution plus large de la société moderne et post-moderne, j'espère avoir identifié à ma façon, à partir d'une entrée plus étroite, le poids des constructions et déconstructions statutaires, des concentrations et dilutions formelles liées à l'art dans leurs contextes sociaux. Bien que ou parce que sociologique¹²⁶³, mon approche espérait faire l'apport d'une pensée « non spécialisée » et se revendiquant honnêtement telle. Elle m'apparaît d'ailleurs d'autant mieux adaptée à l'évolution que je

¹²⁶³ Espérant l'être en tout cas.

décrivais plus haut et qui remet en cause les caractéristiques de l'art et de son espace statutaire consacré par son concept moderne. C'est une perspective socio-historique qui commandait donc mon propos afin de mettre en contexte — sur la longue période car il est nécessaire que l'on puisse s'accorder de tels risques ou chances — et montrer les influences et les incidences réciproques à l'œuvre sur ce sujet plutôt que ce que l'on appelle maintenant les interactions. Ce choix portait aussi le constat que, même légitimement spécialisées dans plusieurs domaines qui vont en s'isolant de plus en plus, il existe un lien profond entre les réflexions portées par ce sujet. Il est immémorial, il est originel et aussi plus large que son concept puisqu'il tient à l'interrogation qualitative d'un être et d'un faire de l'homme dans le monde. Et ce lien, y compris dans sa remise en cause, se constate encore dans de multiples connivences entre le devenir de l'art et celui de la civilisation, au moins occidentale.

Ces constats se traduisent dans ce que je qualifierais comme un choix méthodologique qui s'est imposé à moi et que le recul de ce travail me permet de mieux préciser *a posteriori* que je n'aurais pu le faire dans ses prémisses. Ce n'est que rétrospectivement qu'il m'est possible d'affirmer que le sujet principal de cette étude est l'art¹²⁶⁴. Envisager de parvenir à sa définition unique et irréductible relève de l'illusion. À la question de sa possibilité et de ses modalités, il y a de nombreuses réponses : elles diffèrent et même se contredisent mais cela n'emporte pas la pertinence de la question. On est alors fondé à penser qu'une restitution historique est nécessaire pour tenter d'organiser ces interrogations et donner sens au sujet. Sa compréhension subjective n'étant sociologiquement possible que dans l'éclaircissement des rapports qu'elle entretient avec la conception de la société et celle de ses changements. Ce faisant, l'étude de ce sujet ne pouvait se réaliser qu'au regard des croisements des multiples objets qui l'ont progressivement appropriés et aussi construits. Ils s'inscrivent dans ce que certains sociologues appellent le champ de l'art ou le site de l'esthétique selon la dénomination proposée par Anne Cauquelin qui présente l'avantage de désigner un lieu plutôt qu'un espace¹²⁶⁵. Mais, aussi floues que soient ce que l'on pourrait appeler leurs géographies propres, ils furent et demeurent agissant. C'est une lecture socio-historique de leurs dimensions ou conditions et de leurs interactions qui permettait de mettre en évidence leur participation à ce que j'appellerais la production

¹²⁶⁴ L'itération me paraît, comme le dit Jean-Claude Passeron (*Le raisonnement sociologique : l'espace non poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991) et comme j'en ai fait personnellement l'expérience, une énergie fondamentale dans un travail de recherche en sciences sociales et ce n'est pas ou pas seulement une question de méthode. Le regard rétrospectif porté sur lui, concrétisé dans et par l'écriture et la réécriture, me permet d'assumer des va-et-vient pouvant déboucher sur de réelles et fertiles remises en cause. Le concept de boucle de rétroaction proposé par l'analyse systémique n'est aucunement suffisant pour rendre compte de l'engagement que suppose ce processus qui m'a permis de revenir sur un parcours personnel en n'éclairant, voire en ne découvrant, que progressivement les dimensions profondes que mon investissement direct, « le nez dans le guidon » comme on dit familièrement, m'empêchait, voire m'interdisait de voir et d'assumer.

¹²⁶⁵ Et qui présente aussi une connivence particulière avec l'emploi contemporain de ce mot dans le cadre des nouvelles technologies de l'information et de la communication, avec toutes les modalités ce que cela porte en relation avec la postmodernisation de la société.

sociale de l'art qui va de pair ou accompagne celle de ses œuvres. Elles réfèrent au statut social et professionnel des acteurs, à leurs institutions spécialisées et plus largement aux institutions sociales ou normatives, aux divers pouvoirs, à la science, à l'université et à ses constructions disciplinaires, à celle de l'économie capitaliste et au marché, à l'évolution des techniques et bien d'autres encore. Tenter, même partiellement, de les cerner ainsi que leurs relations permet de mettre en évidence leur convergence dans le politique. Cela rend aussi possible, *a contrario* de montrer combien leurs évolutions contemporaines se manifestent le plus souvent dans une prise de distance avec leur dimension ontologique fondatrice et une soumission à des politiques diverses, fragmentées dans et par leurs opérationnalisations spécialisées. La multiplicité de ces objets trouvait d'ailleurs une résonance dans mes connivences antérieures avec l'histoire de l'art, le droit ou l'administration culturelle mais aussi mon pays et ma région d'origine. Cela constitue finalement un terreau particulier pour cette approche sociologique mais porte aussi le risque d'une diversité que j'ai tenté d'assumer avec le plus de cohérence possible.

Je mesure ce que cette approche peut avoir de dérangeant à plusieurs niveaux. Elle a d'abord de moins en moins de place dans le contexte universitaire contemporain et aussi dans la recherche sociologique. S'apparentant à ce que l'on appelait les humanités, en embrassant son sujet dans une perspective socio-historique, elle peut être ressentie en opposition directe avec des recherches qui privilégient dorénavant des micro sujets alors qu'elle voudrait contribuer à affiner leur contextualisation et à mettre en évidence des implicites dans lesquels elles s'inscrivent de manière trop peu critique à mon sens. Elle me paraît aussi dérangeante pour les acteurs du champ culturel et artistique. En tant qu'« ancien », je ne manque pas d'anticiper que de nombreuses voix diront qu'en choisissant cette perspective, j'ai scié la branche sur laquelle j'étais assis et où j'aurais pu m'asseoir à nouveau. Mais, sans que ce soit une réponse véritable, je préciserai alors que j'ai tenté de montrer combien cette situation me semblait précaire du fait de la virtualisation croissante de cette assise. Un tel traitement peut sembler académiquement et socialement nostalgique, pour ne pas employer des qualificatifs plus négatifs. Ne pas en faire le choix aurait signifié que je faisais celui de confirmer un consensus fataliste (ou un aveuglement partagé) qui fait dire à de nombreuses voix qu'il faut prendre le monde « tel qu'il est ». Mais justement, ce que montre le parcours contemporain de l'art et ce qu'il dit du monde, c'est justement qu'il ne s'agit plus d'un « être » au sens propre qui construit le cadre de notre agir commun. Si le monde possède toujours un « être » synthétique qui est encore vécu esthétiquement, au sens premier de ce terme, par nombre de ceux qui l'habitent, la fiction que l'on prend pour sa réalité post-moderne est au service de ceux qui en abusent au profit d'une spéculation qui a également perdu la noblesse de son sens premier. Ces conclusions se sont progressivement précisées et éclairées au long d'un parcours auquel je n'étais pas forcément pleinement acquis à son

origine. J'ai donc attaché un prix particulier à la possibilité de montrer que ces dissolutions contemporaines passent, aussi, par l'instrumentalisation de l'art par la culture, elle-même instrumentalisée par des logiques dont il n'est plus de bon ton de dire qu'elles sont d'abord capitalistes.

Cette orientation peut enfin porter flanc à une double accusation de banalité. D'abord parce qu'elle tente de retracer un parcours dans lequel se sont accumulées les traces de nombreux et brillants travaux qui furent déjà les objets de multiples exégèses spécialisées. Dans ce cas, la modestie oblige d'abord à admettre qu'il ne sera pas possible de tout lire et tout traiter et que l'on pourra aussi parler de redites. Pourtant il me semble possible de revendiquer la pertinence d'une nouvelle mise en perspective. Elle est légitimée par les constats d'accumulation permanente des propositions théoriques, de la cohabitation de leurs contradictions, du brouillage qu'elle génère dans la persistance cacophonique des références et des incertitudes. Elle peut aussi paraître futile parce que ce travail traite d'un sujet qui doit assumer un préjugé tout particulier dans une société de plus en plus marquée par l'utilitarisme marchand. Les « moments » kantien cantonnant le jugement de goût se sont rapidement transposés à l'art et c'est sur le ton de l'évidence qu'Oscar Wilde clôt sa préface du *Portrait de Dorian Gray* par la formule si souvent citée : « Tout art est complètement inutile ». Bien que l'on puisse penser perfidement que sa marchandisation progressive contribue à atténuer les effets de cet *a priori*, celui-ci demeure fortement ancré dans la représentation sociale¹²⁶⁶ et il est même revendiqué par l'artiste comme dans un processus de réappropriation de la stigmatisation de sa futilité sous l'égide de la distinction. La dénonciation bourdieusienne du mythe du don, en tant que dynamique constitutive du jugement de goût et conséquemment de la distinction, renforce la violence symbolique de sa mobilisation au profit de l'accroissement du capital culturel des dominants. On mesure combien ces tendances sont contradictoires mais leurs effets s'associent. Opprobre social ou considération élitiste exacerbent une nouvelle mais toute différente séparation de l'art et de la question qu'il pose dans le monde contemporain et la difficulté de l'aborder, en tant que tel et non sous l'angle de sa récupération partielle, comme une de ses composantes éclairantes en intime relation avec ses autres dimensions et son évolution.

En exprimant ces idées, je reprends et mets en perspective l'un des constats majeurs de cette étude. Ce que j'appellerais son énergie tient d'abord à la constitution progressive du statut particulier de l'art parmi l'ensemble des activités relevant du faire de l'homme. Elle tient également à l'exacerbation de son autonomisation qui relève bien d'une émancipation mais fait d'abord et en général le deuil d'une conception ontologique et pleinement symbolique du rapport au monde. C'est

¹²⁶⁶ Le lien entre le statut de l'artiste et celui de l'aristocrate est bien mis en évidence par Nathalie Heinich dans son ouvrage *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

une séparation qui porte ensuite le poids de l'aventure de la modernité consacrant positivement l'individu et l'universel mais au préjudice du particulier, du commun et du général. C'est enfin une séparation qui permet l'organisation des modalités de l'appréhension du monde par la radicalisation toujours plus forte de leurs différences. Si l'art a pu prendre un temps le profil d'un reste ou d'une compensation de la rupture entre raison pure et raison pratique, entre science et normativité, il a poursuivi bien rapidement son chemin d'indépendance qui le mène à son isolement. C'est en concentrant toujours plus ses questions sur lui-même que l'« art en tant qu'art », formule qui traduisait sa reconnaissance statutaire et donc sociale, mutera pour devenir « l'art pour l'art ». Il revendique ainsi, explicitement, une ipséité qui concernera également les autres modalités de la triade critique kantienne pour culminer dans le principe d'autoréférentialité qui sera au fondement de la pensée systémique.

La coupure de plus en plus radicale qu'elle suppose, donnant à l'être humain la place d'un observateur aveugle, repose pourtant sur la fragmentation de la vision du monde à laquelle la destruction artistique de l'espace moderne de la représentation, porté par la perspective renaissante, a contribué. Si les modalités d'appréhension du monde demeurent, c'est donc pour exprimer paradoxalement leur isolement réciproque de plus en plus grand ou leur appropriation par des logiques utilitaires multiples qui représentent la pure contradiction du processus de leur émancipation. Par ailleurs, la dynamique de la recherche portée par l'art pour l'art s'est exprimée dans une succession de ruptures se voulant de plus en plus radicales. La quête permanente de la nouveauté, voire de l'anticipation, a remis en cause les ancrages fondateurs qui exprimaient cette évolution dans un continuum basé justement sur la conscience de sa durée. Pourtant, à l'inverse du domaine scientifique notamment, on a assisté à une accumulation de propositions théoriques comme s'il fallait conserver les traces du parcours et comme si l'interrogation comptait plus que les réponses proposées. Cela traduisait, à côté de la présence concrète des œuvres, la vitalité, la force et la continuité d'un questionnement collectif très spécifique qui participait aussi de l'aventure générale de l'art. C'est ce qui fut progressivement remis en cause par son propre mouvement. Vient alors le constat hégélien du caractère passé de l'art qui est plus largement celui de la consécration de la fuite de la dimension pleinement symbolique d'un monde commun.

La dynamique iconoclaste qui grandit ensuite peu à peu dans la succession des avant-gardes concerne les images dans leur matérialité et leur forme mais aussi à nouveau, dans une logique inversée, les idées qui les construisent, les qualifient et les commentent. À l'accumulation stimulante des propositions théoriques et au débat maîtrisé succède une confusion grandissante qui emporte les repères de tous les acteurs. Comme on peut l'extrapoler à partir de la lecture d'Anne Cauquelin, à la rumeur théorique qui brossait un fond de scène qu'ils pouvaient investir, succède le brouillage. Dans

cette ambiance – pour reprendre le terme proposé par la même auteure pour qualifier l'une des dimensions de l'œuvre théorique, les observateurs sont de moins en moins en capacité de reconnaître ce qui ne réfère plus et ne veut plus référer à un déjà connu. C'est donc une sorte d'amnésie qui paraît s'être construite sur le déni d'une identité et d'un statut patiemment établis. Si l'on admet, toujours avec Cauquelin, que les objets questionnent dorénavant le spectateur sur leur caractère éventuellement artistique mais plus encore sur le moment où et les conditions dans lesquelles un objet fonctionne en tant qu'art comme le fait remarquer Nelson Goodman, on pourrait envisager la transposition d'une autre pathologie psychologique. N'est-ce pas comme si l'art, ne parvenant plus à reconnaître son identité était atteint d'une dépersonnalisation, phase préalable au délire ? Les revendications demeurent pourtant, elles ne sont pas seulement le fait de récupérations institutionnelles ou marchandes et pour caricaturer volontairement cette vision, on pourrait pousser la métaphore jusqu'au délire paranoïaque. Cependant, comme tous les individus concernés par ces types de pathologies, l'art semble être de moins en moins en mesure de défendre son identité et ses propriétés. C'est alors que, n'étant plus protégées par les limites de son espace unique, ses modalités peuvent être réappropriées et se diffuser dans le cadre d'une esthétisation de plus en plus généralisée du monde.

Pourtant — faut-il le rappeler encore ? — même si les fondations de cet édifice sont sapées, y compris par ses occupants, son prestige statutaire demeure, un peu comme celui d'un monument. Catherine Millet pourrait certainement le qualifier de funéraire puisqu'elle souligne le caractère auto-nécrophage du milieu contemporain, plus culturel qu'artistique d'ailleurs. Si le parcours de l'institutionnalisation de l'art s'était plus nourri de l'expérience de l'éducation populaire, il aurait participé à un projet émancipatoire amenant à l'art un public élargi. L'orientation culturelle qui a été préférée me semble reposer sur un mouvement inverse privilégiant la promotion institutionnelle de l'art et sa diffusion en induisant, à l'extrême, sa transformation en pure marchandise et ressource spéculative. À l'instrumentalisation de l'art s'ajoute ensuite celle de la culture. Elles créent des espaces d'action auxquels répondent des missions et des professions mais elles permettent aussi d'autres exploitations qui mettent la culture comme l'art au service de questionnements qui auraient semblé leur être d'abord étrangers. C'est ainsi que leurs débats furent progressivement happés, via les organisations internationales entre autres, par des enjeux indirects, notamment ceux du développement, de l'environnement et/ou de la mondialisation économique. Dans une confusion de plus en plus forte des missions et des modalités, les domaines publics aussi bien que privés participent à et de cette exploitation. Parallèlement à la marchandisation spéculative de l'art, on assiste à la patrimonialisation touristique de l'art ancien et de ses monuments sous les auspices d'une « californication » de l'Occident puis du monde comme le remarque Serge Guilbaut.

L'ensemble des attributs qui avaient contribué à l'autonomisation de l'art dans la modernité et assuré son énergie propre, particulièrement sa gratuité, demeurent mais elles se renversent. Elles se révèlent insuffisamment fortes : leur « inutilité » et leur « oisiveté » n'est pas en mesure de résister aux récupérations utilitaires, y compris sous la forme d'une compensation. Elle accorde à la trivialité ce que l'on appelle souvent un « supplément d'âme » en se référant implicitement à la pensée kantienne pour mieux la trahir car, pour Kant, « au sens esthétique, l'*âme* désigne le principe qui insuffle sa vie à l'esprit¹²⁶⁷ ». La radicalisation du mouvement à laquelle on assiste de nos jours exacerbe sa visibilité mais celui-ci n'est pas récent. Le processus d'appropriation poursuit son articulation dans le dépassement d'une récupération qui était encore institutionnelle ; peut-être plutôt officielle et académique. À partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale, tout en demeurant institutionnelle par son origine, elle devient à proprement parler organisationnelle selon son mode propre de fonctionnement et elle se dissimule pour mieux dominer. L'exemple initial semble être américain et montre la connivence des élites publiques et privées pour mieux exploiter la créativité de l'art en tant que porteur symbolique réduit au rang d'outil supérieur de marketing. Dans le cadre de la dimension culturelle de la Guerre froide, notamment via le *Congress for Cultural Freedom*, la politique s'approprie la culture qui annexe l'art pour le transformer en Cheval de Troie. Anticipant le sens que l'on donne à cette formule dans l'univers informatique, il portait un virus qui s'est ainsi diffusé bien plus largement que le seul *American way of life* et sa logique consumériste promue par le cinéma hollywoodien. C'est d'abord la fondation d'un espace propice à une « troisième voie » politique dont elle permet l'émergence en s'associant les élites réformatrices nourries notamment par les pensées « non-conformistes » de l'entre deux guerres. Mais plus encore, ce sont les modalités de l'action publique qui sont touchées par un mouvement planificateur, décentralisateur, fédéraliste et aménageur dans lequel l'expert prend de plus en plus le pas sur le politique. La culture elle-même est concernée, d'autant plus que c'est le moment où se développe une administration spécialisée. La dominante gestionnaire de sa mission est prête à s'adapter à l'évolution de ce domaine professionnel et aussi économique devenant rapidement plus système que champ institutionnel dans le cadre de la post-modernisation de la société-monde. Si l'on continue à employer le mot art, il me semble donc que c'est bien souvent en trahissant, pour diverses raisons, le sens tout particulier et autonome que la modernité avait construit sur sa base. L'organisation, publique ou privée, de la culture fait de son propre sujet, et de l'art qui s'y intègre, une ressource à gérer et exploiter comme d'autres, naturelles ou humaines, ainsi désignées pour les dématérialiser et mieux les instrumentaliser. Pourtant, malgré l'usure des mots et des concepts qu'ils portent, on ressent toujours une réelle intensité culturelle, au sens anthropologique de ce terme, dans la question qu'ils portaient. En évoquant « la volonté partagée de

¹²⁶⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op.cit., § 49, p.269.

maintenir, coûte que coûte, une « qualité poétique propre », Michel Blanc suppose qu'il demeure une tension toujours particulière et il appelle « cette volonté commune, une “praxéosophie poétique” parce que c'est la recherche, en actes, d'une sagesse créatrice ou inventive patiemment construite, puis cultivée et revendiquée. Cette “praxéosophie poétique” est au cœur d'un vouloir-faire œuvre durable qui se distingue notablement d'un vouloir-réussir vite ou à tout prix¹²⁶⁸ ». Pour l'auteur, elle concerne, communément, aussi bien celui qui crée l'œuvre que celui qui la reçoit. Cette envie de création ou la recherche qui lui demeure associée, même si l'on a parfois scrupule à les dire artistiques, conserveraient ainsi cette qualité très spéciale, si difficile à instrumentaliser, qui me semblait relever de ce que Benjamin nommait l'aura.

À la suite de cette restitution synthétique de mon parcours et de ses conclusions, je fais enfin le choix de mettre plus spécifiquement en lumière quelques unes des questions qui m'ont paru les plus stimulantes. Dans ce dernier vagabondage, je reviendrai d'abord sur les suites de la déclaration hégélienne dont j'ai déjà noté qu'elle ne portait pas exactement le sens dans lequel elle a été reçue via la formule qui la caricature car elle n'exprime qu'une partie de son ampleur. L'idée de la « mort de l'art » a stimulé et provoque toujours de multiples débats induisant la potentialité d'un au-delà. Que leurs arguments soient positifs ou négatifs, ils s'enracinent notamment dans la persistance de l'usage du mot art et j'aimerais alors questionner plus largement les mots en tant qu'outils du discours et fondement du symbolique. Cette étape me permettra de m'intéresser à l'idée même de la représentation, exprimant une des modalités d'accès au monde et qui s'incarne de manière privilégiée dans l'art. Et je terminerai ce parcours en revenant une dernière fois sur les appropriations et les exploitations dont il a fait l'objet et qui, par leur fait même, trahissent l'énergie d'un projet qui, ainsi, redevient majeur.

Au-delà de la mort de l'art ?

Allant à mon sens au bout des intuitions kantienne ou exprimant leur non-dit, Hegel écrit un jour, « l'art avec sa haute destination est quelque chose de passé ; il a perdu pour nous sa vérité et sa vie ». Cette déclaration intervenait au moment même où achevaient de se structurer ce que l'on pourrait appeler le concept et le statut moderne de l'art et de l'artiste. Elle ne manque pas de lancer immédiatement des débats et il est intéressant, curieux et peut-être drôle aussi de penser qu'ils soient encore vivaces plus d'un siècle et demi après leur lancement. Pour leurs protagonistes, que l'art ait

¹²⁶⁸ Michel Blanc, « Les paradoxes de la création, “proposants” et “recevants”, contraintes et créativités », *Socio-Anthropologie*, n°8, oct. 2000, Cultures-Esthétiques, disponible à l'adresse Internet suivante : <http://socio-anthropologie.revues.org/sommaire202.html>.

perdu la vie supposait sa mort et c'est l'idée que nous avons conservée. Elle serait maintenant caduque puisque nous aurions eu depuis la preuve irréfutable d'une vie au-delà de cette mort. D'autres opinions pourraient aussi évoquer une très lente agonie motivée par une forte résistance du mourant ou un acharnement thérapeutique de l'entourage. Mais on peut se demander si c'est bien un sens aussi radical que Hegel voulait donner à sa proposition. Je ne le crois pas car je me rappelle la phrase qui la suit immédiatement : « Nous le considérons d'une manière trop spéculative pour qu'il reprenne dans les mœurs la place, élevée, qu'il y occupait autrefois¹²⁶⁹ ». Pour situer encore ce propos, je voudrais maintenant rappeler qu'il nous dit par ailleurs que l'image ne nous fera plus plier le genou devant elle car elle n'incarne plus le symbole qui la rendait nécessaire et qui faisait ce que j'appellerais son caractère directement spirituel. Il nous montre alors que dans cette évolution, ce n'est pas que l'art qui est concerné puisqu'il dépend lui-même, en tant qu'une de ses dimensions majeures, de notre rapport au monde et de la place que l'être humain tente progressivement de s'y créer. Ce qui change alors, c'est l'art lui-même et les œuvres qu'il génère mais aussi le regard que nous posons sur lui et plus généralement le regard que nous posons sur le monde dont il est l'une des modalités. Cependant, comme on le sait, ces deux dimensions sont irréductiblement liées et c'est bien l'évolution de ce regard qui a permis de fonder le concept moderne de l'art. On en viendrait alors à penser que si l'on peut gloser sur la mort de l'art, c'est qu'il faut aussi célébrer la naissance de l'artiste. Contrairement à Kant, Hegel s'est affronté à la définition de l'art qui n'était qu'implicite chez le premier puisque relevant de l'évidence partagée. Dans celle-ci, les œuvres d'art ne portaient pas la signature de leur auteur. Elles parlaient d'abord du monde et au monde, même si notre humaine sensibilité savait reconnaître cette main qui les avait fait, sa puissance, son savoir-faire et toute l'émotion qu'engendrait ce constat. J'ai lu le parcours qui a amené à la constitution du concept moderne de l'art comme celui d'une émancipation progressive en intime correspondance avec celle de l'individu. On pourrait dire qu'en rejetant peu à peu toutes les hétéronomies, ils seraient conjointement devenus sujets. Dans les premières lignes d'un livre à paraître sous le titre *L'abîme de la liberté. Critique du libéralisme*, Michel Freitag situe précisément l'enjeu de ce que je ressens personnellement comme une quête. C'est aussi dans l'historicité particulière de la modernité que le concept de liberté a été formulé. Il y devient le « précepte pratique fondamental de la vie religieuse, morale, politique et économique, et c'est de cette expérience que la philosophie a tiré un principe catégorique sur lequel elle s'est efforcée de reconstruire une nouvelle définition ontologique de l'être humain et de la société. Ce principe transcendantal était de nature subjective et il associait la liberté à l'exercice de la volonté¹²⁷⁰, comme

¹²⁶⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, vol.1, op. cit., p.10.

¹²⁷⁰ Il fallait pour cela que la volonté ait d'abord été reconnue comme une puissance ou une faculté universelle de l'esprit (ou du cœur) humain ! Hannah Arendt en situe la « découverte » ou plutôt l'invention dans le christianisme (chez saint Paul, puis saint Augustin) tout en constatant le caractère auto-négateur, mais j'en ai,

libre arbitre ». En tant que référence justificative, il a servi à la refonte radicale des finalités morales des pratiques humaines et à celle des institutions des sociétés modernes. Et, pour montrer combien toutes ces dimensions sont liées, l'auteur cite « les principes de la responsabilité individuelle et de l'engagement contractuel, les systèmes juridiques et politiques propres à l'État moderne, les nouvelles dynamiques sociales, culturelles, économiques, scientifiques et technologiques qui ont convergé dans la "modernisation", tout cela entraînant une transformation essentielle des rapports individuels et collectifs à la nature, à la société et à la divinité ». L'autonomie s'offre alors à l'individu et notamment à l'artiste qui se présente d'une certaine façon comme sa figure exacerbée. Sa volonté a ainsi pu s'exprimer sous la forme du refus et induire un temps la dimension positive de la constitution d'un projet nouveau. Mais la nouveauté étant ce qu'elle est, il n'a pas fallu longtemps pour qu'il vieillisse, nécessitant un renouvellement. L'obsolescence tout comme les remplacements se sont progressivement accélérés ; peut-être jusqu'à désespérer les volontés. Dans ce contexte, le présent, souvent trop marqué par les traces d'un passé que l'on voulait ou devait renier – y compris pour de très bonnes raisons, se devait de proclamer une aspiration vers un futur meilleur qui ne relève plus seulement d'un au-delà. Comme des emblèmes, les mots ont alors traduit ce mouvement général et ses phases successives. La modernité devait garder des traces sémantiques de ses origines étymologiques puisque l'on ne peut qu'adhérer au constat hégélien d'une époque marquée par la méditation spéculative sur l'ensemble des dimensions construisant le monde de l'homme. Pour aller plus loin, l'art est devenu d'avant-garde, puis les avant-gardes se sont succédées en opposant leurs anticipations : comme des préfigurations au sens fort du terme, elles allèrent jusqu'à se vouloir futuristes. Ces avant-gardes furent réunies sous le vocable général d'art moderne et on pourrait peut-être envisager l'idée que c'est parce qu'elles méditaient leur relation au monde et surtout, voire de plus en plus, à l'art lui-même. Son énergie s'inscrivait donc dans la modernité, via le modernisme et l'avant-gardisme des créateurs, toutes notions qui allaient de pair. On en est venu ensuite à penser que, dans l'accumulation des révolutions esthétiques, la dynamique de l'art moderne s'était épuisée et qu'il fallait concevoir à nouveau une nouvelle nouveauté. Cela donnait raison à Nietzsche : il fallait une fois de plus rompre significativement et les mots furent encore complices de cette évolution. L'art moderne était donc du passé et l'avant-garde dépassée. Le temps et l'espace étaient réunis dans leurs dépassements et les

pour ma part, rattachée la genèse sociologique et psychologique au procès, beaucoup plus ancien et plus large, de formation d'une instance séparée de pouvoir et à l'établissement d'un rapport de domination interne à la société (voir «La genèse du politique dans les sociétés traditionnelles», *Société*, No. 6, 1989). Le propre du christianisme a alors été de concevoir la volonté, sous le regard unificateur de Dieu, comme l'exercice d'une domination du sujet transcendantal sur lui-même plutôt que celle d'un sujet empirique sur autrui, ce qui l'universalisait du même coup de manière formelle et abstraite, mais seulement dans le champ civilisationnel ouvert par l'hypothèse du monothéisme ! (note de l'auteur).

propositions de l'art, maintenant contemporain¹²⁷¹, sont devenues post-avant-gardistes. Il se revendique parfois aussi, comme l'architecture fut la première à le faire, post-moderne et cela avant même que la post-modernité ait été plus largement théorisée. Il me semble alors, pour rester dans la même lignée étymologique, que l'observateur peut aisément, voire légitimement, se sentir médusé par une telle floraison qui laisse espérer une post-contemporanéité qui pourrait peut-être se manifester sous la forme d'un retour vers le futur¹²⁷². On a du mal à ressentir, interroger et comprendre le projet de l'art tel qu'il est en train de se produire. On en arrive même parfois à se demander si le but de l'art contemporain est de produire des œuvres ou de se produire lui-même et indéfiniment, voire même de se produire en spectacle sur la scène du monde ou de produire le spectacle du monde contemporain.

Virtualité et post-modernité obligent, on a parfois du mal à saisir les objets d'art dans leur incessant mouvement et notre propre incapacité à les identifier comme tels. Le sentiment, déceptif comme dirait Anne Cauquelin, qu'il n'est plus possible de nous approprier des œuvres que nous ne reconnaissons pas, nous submerge parfois. Et ce serait une erreur de penser que tout cela ne concerne que le domaine particulier que l'on désigne dorénavant par la formule art contemporain et qui confine — ce serait encore réducteur de dire qu'il se confond — avec les arts visuels au préjudice de tous les autres. Car même si les œuvres d'art, comme si elles assumaient totalement leur liberté, ont tendance à s'échapper ou à échapper à notre entendement, l'art demeure un objet qui concerne le plus grand nombre. En effet, il s'oppose à nous en objectant ses questions, encore qu'elles ne soient plus toujours objectivées dans une forme concrète. On pourrait alors en arriver à penser que l'art, devenu comme l'individu pleinement sujet via la définition moderne de son concept et son émancipation, celle-ci s'est poursuivie plus encore que pour le second jusqu'à l'affranchissement complet de sa forme. On pourrait considérer que c'est justement la poursuite incessante de cette conceptualisation qui l'a amené à devenir essentiellement, c'est-à-dire peut-être uniquement, sujet de débat, voire de conversation. On m'objectera qu'il vaudrait mieux parler d'objet de débat mais je remarquerais alors que l'étymologie rend possible cette formule. Elle suppose en effet, non pas une opposition irréductible —nécessitant un choix — entre le dessus et le dessous, la maîtrise ou la domination, mais bien plutôt un mouvement qui circule de haut en bas et réciproquement. Comme le regard qui se lève et s'abaisse, le mot sujet suppose qu'il puisse se gouverner aussi bien qu'être gouverné. De plus, comme nous le voyions auparavant, c'est le mouvement de réflexion sur l'art porté par tous les acteurs du site de l'esthétique,

¹²⁷¹ Et on peut se demander si cela veut dire qu'il est celui de notre temps, donc du présent et peut-être seulement du présent. Fait-il donc maintenant fi des futurs et aussi du passé tout en en conservant la référence puisqu'il se veut toujours art ?

¹²⁷² Jeux de mots dira-t-on ? On aura raison mais cette petite caricature linguistique m'apparaît modestement comme une de ces folies de mots souvent très révélatrices qui étaient l'apanage de Raymond Devos, un grand artiste du verbe et de l'humour qui vient de nous quitter. Mais j'entends la remarque immédiate : c'était un artiste de music-hall, donc ce n'était pas un véritable artiste.

dont les artistes, qui a amené sa dilution formelle par voie de sublimation et qui en a fait un « art à l'état gazeux » comme disait Yves Michaud¹²⁷³. Pour filer la métaphore, on peut ensuite envisager que, devenu parfum, il soit maintenant en mesure de s'instiller dans tous autres lieux et objets que ceux qu'il s'était patiemment appropriés. Mais à parler ainsi, je me demande si je suis bien encore en train de parler de l'art compris dans sa constitution sociale et conceptuelle moderne, celle dont je me suis efforcé de retracer la genèse historique puis la métamorphose ou pas, de nouveau et beaucoup plus généralement, de la dimension esthétique qui est un universel anthropologique et qui module la forme de tout rapport subjectif au monde. Car cette appropriation de l'esthétique dans l'art était singulière, elle constituait l'espace de son autonomie et c'est justement ce qui est remis en cause. En effet, ce n'est pas, ou plus, l'art qui diffuse la qualité propre et essentielle de son autonomie. C'est au contraire à un assujettissement de celle-ci que nous assistons par la grâce d'une esthétisation de plus en plus généralisée. Bourdieu et Darbel entamaient leur *Amour de l'art* par une réflexion sur *L'air du temps* relevant pour eux d'une religion de l'art : je me souviens quant à moi que c'est aussi le nom d'un célèbre parfum. Tout comme celui-ci, le livre date maintenant mais certaines conclusions me semblent pourtant demeurer. Il ne fait pas de doute qu'elles soient peu en odeur de sainteté dans certains cénacles spécialisés ; peut-être « nécrophages » comme le disait Catherine Millet.

Les mots : outils du discours et fondement du symbolique

Je poursuivrai cette tentative de synthèse en mettant en évidence une donnée qui me semble avoir un grand intérêt mais qui doit aussi tenir à mon propre goût pour les mots. Ce travail ne l'a aucunement entamé, bien au contraire. Les pages précédentes en rendent déjà compte et je sollicite la patience du lecteur dans ce cheminement qui me semble important, même si, de nos jours, on ne lui accorde pas assez la place qui lui revient. Michel Freitag, qui me recommanda la lecture précieuse de Williams ou Benveniste, évoque dans nombre de ses écrits le caractère premier du langage dans la construction de la symbolique commune qui fonde notre civilisation. J'ai eu, au cours de cette étude, l'occasion de vérifier la puissance de ces mots qui portent, souvent malgré nous et bien que nous en soyons peu conscients, le poids des nombreuses questions auxquelles ils ont été associés. Il y a de cette idée dans la lecture que fait Anne Cauquelin de la *doxa* de l'art et de l'esthétique. Les propositions explicatives et les théories s'y succèdent sans jamais parvenir, aussi révolutionnaires soient-elles, à faire oublier totalement celles qui les précédaient. Elle crée cette belle image d'une rumeur théorique qui nous environne encore et dont nous saisissons des échos pour nous forger des opinions et les

¹²⁷³ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux : Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

échanger. Ne serait-ce parfois que pour déplorer nostalgiquement la disparition de l'art : les outils du discours demeurent. Il y a donc, pour le mot art comme pour tous ceux qui l'accompagnent dans notre discours, une agglomération de sens autour de la même origine avec des déclinaisons plus ou moins éloignées mais irréductiblement liées, d'une manière ou d'une autre, au sens premier.

On peut s'étonner que mot et muet appartiennent à la même famille et se dire qu'ils sont, selon l'expression populaire, les deux faces de la même médaille. Le Talmud et toutes les religions enseignent que le silence est d'or parce qu'il est écoute. On pourrait dire qu'il est aussi l'attente d'une parole, d'un message. La question qui se pose alors est celle de la réponse, sa possibilité même et sa nature. Jacques Rancière fait remarquer que, pour Aristote, l'homme « est politique parce qu'il possède la parole qui met en commun le juste et l'injuste alors que l'animal a seulement la voix qui signale le plaisir et la peine. Mais toute la question alors est de savoir qui possède la parole et qui possède seulement la voix. De tout temps, le refus de considérer certaines catégories de personnes comme des êtres politiques est passé par le refus d'entendre les sons sortant de leur bouche comme du discours. Ou bien il est passé par la constatation de leur incapacité matérielle à occuper l'espace-temps des choses politiques. [...] La politique advient alors lorsque ceux qui "n'ont pas" le temps prennent ce temps nécessaire pour se poser en habitants d'un espace commun et pour démontrer que leur bouche émet bien une parole qui énonce du commun et non seulement une voix qui signale de la douleur. Cette distribution et cette redistribution des places et des identités, ce découpage et ce redécoupage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole constituent ce que j'appelle le partage du sensible¹²⁷⁴ ». Il poursuit cette idée en précisant qu'il s'agit là d'un « travail de création de dissensus [qui] constitue une esthétique de la politique¹²⁷⁵ » qui n'a rien de commun avec l'esthétisation de la politique dénoncée par Benjamin. On pourrait dire que c'est une proposition fortement marquée par les intérêts de l'auteur. Elle est en effet à la convergence de ses deux sujets privilégiés et il me semble ne pas faire de doute que la dimension majeure de l'art est pour lui d'ordre politique. Il le précise en disant que l'art « n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits et les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart qu'il prend par rapport à ces fonctions [...]. Le propre de l'art est d'opérer un redécoupage de l'espace matériel et symbolique. Et c'est par là que l'art touche à la politique. La politique, en effet, ce n'est pas l'exercice du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. C'est la configuration d'un espace spécifique, le découpage d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et relevant d'une décision commune, de sujets reconnus capables de désigner ces objets et d'argumenter à

¹²⁷⁴ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p.37-38.

¹²⁷⁵ Ibid., p.39.

leur sujet. J'ai ailleurs essayé de montrer comment la politique était le conflit même sur l'existence de cet espace, sur la désignation d'objets comme relevant du commun et de sujets comme ayant la capacité d'une parole commune¹²⁷⁶ ». La répétition de l'adjectif commun indique évidemment l'énergie de ce processus. Dans son ouvrage, Rancière suit notamment l'évolution de la relation à l'art en fonction de la construction de son concept moderne. Pour positionner les enjeux du « malaise » ressenti mais aussi construit par les acteurs contemporains du site de l'esthétique¹²⁷⁷, il en analyse les étapes sur le chemin de son autonomisation et aussi de sa prise de distance de plus en plus importante avec le commun. Alors, pour exprimer son espoir d'un renouveau de cette relation, il me semble intéressant de noter qu'il la compare à celle que proposait « l'oisiveté » de la statue d'une déesse antique grecque. « La statue, comme la divinité, se tient en face du sujet, oisive, c'est-à-dire étrangère à tout vouloir, à toute combinaison de moyens et de fins¹²⁷⁸ ». Pour l'auteur, sa qualité particulière est sa liberté qu'il définit comme l'expression d'une « communauté dont l'expérience vécue ne se scinde pas en sphères séparées, qui ne connaît pas de séparation entre la vie quotidienne, l'art, la politique ou la religion. Dans cette logique, la statue grecque est pour nous de l'art parce qu'elle ne l'était pas pour son auteur, parce que, en la sculptant, il ne faisait pas une "œuvre d'art" mais traduisait dans la pierre la croyance commune d'une communauté, identique à sa manière même. Ce que le suspens présent de la libre apparence promet alors, c'est une communauté qui sera libre dans la mesure où elle ne connaîtra plus, elle non plus, ces séparations, où elle ne connaîtra plus l'art comme une sphère séparée de la vie¹²⁷⁹ ». Cette déclaration me semble alors porter l'espoir du retournement du processus identifié par Hegel et qui confinait l'art à l'espace de l'intime. C'est une revendication et elle répond d'une certaine façon à la dénonciation freitagienne qui vise la perte d'une dimension symbolique et ontologique. C'est comme si, sur des constats comparables, ou du moins dans lesquels Rancière et Freitag se rejoignent, il y avait une différence considérable. Elle tient au fait que le premier s'inscrit dans une perspective où l'art, toujours changé, demeurerait comme un horizon particulier mais dont je dirais qu'il est une fois de plus au service d'autre chose. C'est même parce que l'incertitude à son propos est devenue essentielle, parce que art et non-art se confondent ou qu'il n'y a plus de distance, qu'il peut y avoir dans le silence de l'œuvre, dans son oisiveté, un espace questionnant. Qu'il soit ou puisse être foncièrement commun et non individualiste me paraît beaucoup moins évident. On peut en effet se demander si l'espace spécifique dont parle Rancière est lui-même créateur de commun ou s'il en est la résultante, car n'y a-t-il pas un antérieur ? C'est ce que Michel Freitag me semble mettre en évidence dans une vision symbolique essentielle et première qui constate la disparition irrémédiable

¹²⁷⁶ Ibid. p.37.

¹²⁷⁷ Je précise que ce n'est pas la formulation employée par l'auteur.

¹²⁷⁸ Ibid., p.51.

¹²⁷⁹ Ibid., p.52.

d'une modalité de l'être au monde — de l'homme mais aussi du vivant — et la persistance de ses questions qui ne trouvent plus d'expression ou de support dans l'art malgré tout le prestige de son parcours. L'acceptation de la cohabitation indifférenciée et indifférente de l'art et du non-art sous entend que s'il demeure un espace propre lié au sujet, ce n'est plus que sous l'angle d'une question radicalisée et insurpassable qui consacre une confusion supplémentaire des moyens avec les fins.

Par ailleurs, aussi oisive soit-elle, il me semble indéniable que la statue grecque, parce qu'elle participe du symbolique, en exprime le message traduit par les mots : fondement civilisationnel premier, y compris dans la forme interrogative. D'autre part, même s'il m'apparaît désespéré et désespérant, ce questionnement de la place de l'art, de sa force potentiellement poursuivie dans le monde contemporain témoigne pourtant d'une persistance. Elle tient à ce que ce dire de l'homme, en tant que forme supérieure de son expression, conserve une intensité particulière malgré les deuils de ses différents projets, la dissolution de ses formes ou la désintégration de ses objets. Cette question, toujours contemporaine, n'aurait pas le même intérêt si elle ne portait pas, aussi, de multiples héritages référentiels. Ils sont bien entendu théoriques — que ce soit pour les approuver, les critiquer ou les amender — mais ils me paraissent s'exprimer de manière plus diffuse, plus banale mais plus profonde à la fois dans le vocabulaire. Il a une dimension symbolique qui exprime un lien préalable mais qui lie elle-même, qui associe les idées et les temps sans que l'on y prenne garde pour construire ce que l'on pourrait aussi appeler un sens commun ou un sens du commun.

Je me propose donc de passer rapidement en revue quelques-uns des mots qui sont revenus le plus souvent au cours de ce travail. Parmi ceux-ci je relève d'abord l'idée de la représentation, inséparable de celle d'image ou de figure. Selon les moments et les contextes, nous utilisons l'un ou l'autre de leurs sens, qui sont liés bien que marqués par de fortes nuances dont nous avons conscience sans toujours les éclairer complètement. L'utilisation religieuse de l'image, pour la sacrifier ou la diaboliser, consacre son importance essentielle et nous questionne aussi sur le fait qu'il soit seulement possible de la produire. Certains diront qu'elle ne saurait être création puisque celle-ci appartient à une autre volonté mais l'homme, enjoint à penser et à créer pour exister pleinement, sécularise ce rapport en établissant une distance irréductible entre cette image et le monde. C'est paradoxalement en cela qu'elle est fondatrice de son lien avec celui-ci : elle montre sa vérité, nous la fait percevoir pour que nous puissions nous en emparer comme nous propose le sens de ce verbe, mais ne se confond pas avec lui. Cela nous amène alors à reconnaître que, même si nos yeux sont en mesure de regarder, nous ne

voyons que si l'on nous aide à voir¹²⁸⁰. Pour être nous-mêmes présents au monde et dans le monde, nous avons besoin d'une représentation qui nous permette de nous l'approprier.

On m'objectera évidemment les images et les représentations mentales pour relativiser le rôle de l'art et on aura raison. Il est alors utile de revenir au parcours germanique de l'idée d'image. D'une part, il me semble infiniment clair et révélateur, et d'autre part, du fait de l'importance de la pensée philosophique allemande sur les sujets qui m'intéressent, il est utile de revenir à ses sources pour identifier un implicite qui est aussi devenu nôtre. *Bild*, via le verbe *bilden* est à la source du construire — au sens d'une accumulation — et le mot *Bildung* porte, par sa dimension progressive, l'idée que le savoir, la culture et l'éducation sont des projets qui sont liés à cette image première. Le français garde aussi des traces de ces enjeux dans les fertiles déclinaisons de l'idée de représentation. La représentation démocratique nous dit encore qu'elle incarne la volonté politique du peuple qui l'a mandaté par le vote et exprime sa parole en allant bien au-delà de la seule opérationnalité du mandat. Cette représentation, comme toutes les autres, demeure fondamentalement une expression car elle comprime, condense, synthétise un réel ou un sens pour le faire émerger, pour l'éclairer puisqu'il s'agit alors de le faire sortir du « sombre ». Cette émergence se donne à observer et de cette action, via l'étymon indo-européen *spek*, découle à la fois l'identification des espèces, qui incombe à la science, et le spectacle qui, tout en demeurant celui du monde, se concentre au moment et dans le cadre de la représentation artistique. Son lieu : universel parce qu'il n'est pas proprement localisé ou justement parce qu'il est précisément limité, est de manière privilégiée le théâtre. Depuis la Grèce antique, portant l'idée de contemplation qui est celle de sa base *thaw* associée à *horân* qui veut dire voir, le *theatron* devient le lieu où les *theôros* assistent à un spectacle. On se souvient alors que notre théorie puise aux mêmes racines en désignant l'action d'examiner et que nos théorèmes demeurent des objets d'étude et de contemplation. On en vient ainsi à reconnaître un lien supplémentaire qui faisait de nos activités spéculatives un tout bien plus consistant que leur présente dissémination nous le laisse envisager. Que l'on n'oublie pas enfin que dans la même famille, le *thauma* était objet d'étonnement ou d'admiration, un prodige posant la représentation théâtrale, via la catharsis, en tant que faiseur de miracle, ce qui est le sens original du thaumaturge. Je ne peux maintenant éviter d'avouer que ces constats ont pour moi une dimension effectivement prodigieuse. C'est la raison pour laquelle je prends le risque d'en encombrer les lignes ultimes d'un écrit universitaire qui se serait voulu sociologique sans vraiment y parvenir avec certitude. Je me souviens d'une de mes conversations avec Michel Freitag au cours de laquelle, nous parlions de cette idée du spectacle et de son lieu. Il me rappela alors que le cirque y a aussi sa place, en tant que lieu mais également en tant que discipline maintenant

¹²⁸⁰ C'est par exemple le cas de cet *Innu*, arrivant à Montréal, capitale pleine d'images qui parlent au citadin, et disant qu'il n'y avait là rien à voir.

reconnue comme relevant des arts dans leur concept moderne. Ce qui caractérise le mot tient d'abord, évidence dira-t-on, à la forme de cet espace : c'est celle du cercle et celui-ci a une dimension toute particulière. Il la relevait dans le « sens originel du mot *templum*, qui signifie lui aussi le cercle, et qui est intimement associé à l'acte primitif de la fondation de la ville, de la cité et donc de la communauté politique qui se matérialise en elle. [...] Alors seulement, lorsque la ville est encore tout entière « temple », le prêtre devient roi, acquérant le droit de juger ce qui s'accomplit dans cet espace nouveau qu'il a fondé ou créé¹²⁸¹ ». Étymologiquement, la racine du mot temple remonte à l'indo-européen *tom* qui signifie couper. En latin arrive, via la forme composée de *tom-I-om*, *templum* qui désigne le temple par référence à sa fondation qui suppose le geste de l'augure ou du prêtre venant circonscrire ses limites, d'abord circulaires, en les découpant sur le sol et le monde. On pourrait alors penser que l'on a ici l'une des premières coupures, différenciation entre nature et culture, qui augurent de la caractéristique atomiste de la pensée scientifique et plus largement moderne. Néanmoins, au regard de ces mots, il me semble que ce n'est pas le message qu'ils nous laissent. Le cercle qui délimite en fait l'espace de l'homme et du groupe sur celui du monde, et donc au sein de celui-ci, laisse entendre autre chose. Ce cercle se dit *kuklos* en grec et c'est en lui que réside l'origine du culte, de la culture ou du cycle qui nous sert si souvent à traduire l'histoire et son évolution, de même que l'horizon de notre quête de savoir, elle même encyclopédique. Il y a du sacré dans cette figure de l'éternité et la dimension en est bien sûr relevée par Brecht quand il trace les mots de ce « Cercle de craie caucasien » qui cantonne le lieu même de la vérité du théâtre. Le temple antique n'est pas encore proprement religieux au sens que nous accordons maintenant à ce terme. Il est pourtant sacré parce qu'il accueille le foyer de la communauté, comme l'*aedes Vestae* romain désignant le temple de Vesta qui avait pris ce nom dans une déclinaison de l'étymon indo-européen *aidh* signifiant brûler. C'est le sacré de cette chaleur, référant évidemment à celle de l'abri de l'homme face aux dangers de la nature et aussi à celle du cercle du feu de camp, qui édifie au sens profond de ce mot nos représentations collectives diversement concrétisées.

On peut penser que l'approche étymologique est bien classique ou traditionnelle et donner à ce jugement la dimension péjorative qui lui est si souvent associée. On peut dire aussi qu'elle n'est pas une science précise et fait appel à beaucoup d'interprétation. Tous ces arguments pouvant d'ailleurs être repris pour critiquer plus généralement la démarche socio-historique que j'ai suivie dans ce travail. J'y répondrai en fait avec une question : n'en serait-on pas venu à confondre traditionnel et traditionaliste ? N'est-on pas confronté, ici aussi, à la diffusion généralisée d'un autre enjeu de l'art, des acteurs de son monde puis de son système : la nouveauté ? En fait, que porte avant tout ce mot

¹²⁸¹ Michel Freitag extrait de son commentaire du mémoire de maîtrise UQAM de Louis Leroux consacré à l'art circassien.

tradition, si ce n'est le sens d'un don associé à un passage qui est aussi présent dans l'idée de traduction ? Certains, en puristes, craignent une trahison mais il faut se souvenir qu'elle désignait d'abord le geste de celui qui partageait un message avec ceux à qui il n'était pas destiné. J'y vois donc une certaine dignité, je la crois même nécessaire pour le sujet qui m'intéresse. Tenter de rendre compte des éléments constitutifs du débat continu et accumulé sur le statut de l'art et de les partager ; n'est-ce pas lutter contre sa captation de plus en plus spécialisée ? N'est-ce pas tenter d'agir sur la violence symbolique dont parle Bourdieu et cela ne suppose-t-il pas un élargissement de la maîtrise des codes qui aille au-delà d'une démocratisation culturelle ? La relation à l'art ne se restreint pas à une consommation de produits potentiellement artistiques, elle ne se résume pas au jugement de goût : elle s'intéresse d'abord et toujours au pourquoi de son idée. C'est d'ailleurs le rôle de l'interprète : autre traducteur ou médiateur qui donne vie aux signes, anime les images ou les sons, éclaire le sens des œuvres.

Mais peut-être est-ce l'effort continu pour identifier l'espace spécifique de l'art qui, paradoxalement, le sépare radicalement du commun et l'amène à ne s'adresser qu'à quelques élus s'avouant parfois ne plus être en mesure de reconnaître sa forme contemporaine. En usant du terme esthétique pour désigner une science du beau propre à organiser les principes du jugement de goût, n'avait-on pas jeté les dés pour rejoindre une autre pratique du beau qui était, en Grèce déjà, la cosmétique ? Mais s'il s'agissait bien de belle apparence, encore se souvenait-on certainement qu'elle correspondait à un ordre général : celui du cosmos justement. Peut-être a-t-on oublié que l'*aisthêsis* était faculté de percevoir par les sens, un autre comprendre correspondant directement au faire de l'art. Peut-être a-t-on renoncé progressivement aussi, au nom de la raison, à l'émotion qui lui est associée et parle d'un ébranlement mettant en mouvement. Dans l'affirmation toujours plus forte de l'autonomie de l'Art, la fragmentation de l'espace de la représentation répond à celle des notions qui l'avaient construit. Comme d'autres, je suis porté à y trouver les anticipations d'évolutions plus larges car ne dit-on pas de l'artiste que son œuvre est souvent prophétique ? Mais alors, il est bon de se souvenir qu'étymologiquement le prophète est d'abord le porteur de la Parole, ce *Logos* qui est premier, quel que soit son support : mots, équations ou œuvres d'art. Il est premier car il exprime l'idée d'un lien primordial présente dans l'étymon indo-européen *leg* qui désigne l'action de cueillir, choisir et rassembler. Il donne naissance au verbe grec *legein*, dont la traduction française est dire et nous montre qu'il existe un héritage commun : le sens profond d'une solidarité entre ces supports de notre dire le monde.

De l'utilité de débattre de la représentation

Dans la « querelle des anciens et des modernes », on imagine aisément quel était le parti de Boileau (1636-1711). Le « législateur du Parnasse » est encore invoqué au nom de la pureté et de la qualité de la langue française. Sa référence me permet à nouveau de m'interroger sur cette sorte de fatalité qui nous menace toujours de passer de la pureté au purisme et son corollaire institutionnel, pour les arts : l'académisme. Mais il ne s'agit pas que de menace et nous devrions nous souvenir que cette idée a des perfidies qui ont déjà remis en cause notre humanité. Bien qu'on arrive souvent à le penser, cette pureté originelle et immuable n'a rien à voir avec la vérité ni avec la tradition qui parlait de durée bien avant que l'on invente la durabilité pour mieux s'affranchir de la première et renouveler la seconde. Cette idée de lien essentiel créant une solidarité entre les différents moyens d'appréhender et de représenter le monde nous produit autant que nous la produisons, infiniment, en la poursuivant, fidèles à un génie propre qui ne réfère pas à une part de divinité qui serait nôtre mais à une naissance commune. Comme on dit encore, c'est une venue au monde qui se perpétue et on oublie trop souvent que l'homme, quel qu'il soit, tire son nom de la terre qui l'accueille. Dans *L'Art poétique*, qu'il publia en 1674, Boileau créait une maxime, citée depuis comme une évidence : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, Et les mots pour le dire arrivent aisément¹²⁸² ». Sa citation est souvent fautive : on parle en effet de ce qui se conçoit bien ; reformulation qui m'apparaît comme un lapsus révélateur car c'est comme si l'on mettait en doute l'énonciation du maître de la langue. On oublie que Boileau conseillait surtout d'apprendre à penser « avant que d'écrire » ce qui faisait de l'écrivain penseur et non du concept, le sujet de sa maxime. Mais ce dont on débat moins, c'est de cette présentation de l'écrire et des mots comme une résultante car on peut penser que le vocabulaire est infiniment antérieur et se présente déjà comme un dire le monde. C'est en effet une forme de représentation fondatrice que l'on pourra considérer en privilégiant la différenciation progressive des langues ou leur irréductible fond commun civilisationnel. C'est, à l'évidence, la première option qui oriente l'« Art poétique » de Despréaux et c'est d'ailleurs conforme aux enjeux de l'époque où s'achève ce que l'on peut appeler un chantier : l'édification d'une culture nationale. Elle se traduit, comme le montre Élie Faure, par ce classicisme « à la française » qui correspond aussi à un moment particulier de l'histoire du pays et de l'Europe. Cela laisse supposer que la langue est finalement une utilité, quasi neutre, au service d'une pensée qui s'exprime aussi bien dans la culture commune que dans l'œuvre personnelle. Pourtant, et sans rentrer dans une approche constructiviste, je note que le vocabulaire, au moins aussi

¹²⁸² Charles Batteux, *Les quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, Paris, Chez Saillant et Nyon, 1771, t.2, IV^e partie, « Art poétique de Despréaux », p.17, vers 153 et 154.

important que la grammaire, porte comme un préalable agissant. C'est déjà un regard sur le monde nourri de multiples héritages et en tant que représentation première, en le disant, il nous permet de le voir et donc de le concevoir. Ce qui amène à penser qu'à la maxime de Boileau, on pourrait ajouter la formule : et réciproquement.

La morale, la philosophie, la science et aussi l'art sont nos moyens pour représenter et lire le monde. Originellement très proches, ils se sont et on les a progressivement différenciés. C'est d'ailleurs cette distance, de plus en plus radicale, qui engendre la dilution d'un moment synthétique, encore reconnu à l'art par Kant. Depuis, on n'envisage plus sa dimension symbolique que comme un deuil répondant à celui d'une appréhension, et donc d'une présence, proprement esthétique d'un monde de formes. Cependant, même si la question de la représentation du monde proposée par l'art devient secondaire, on se pose toujours celle de son caractère éventuellement anticipateur, notamment dans les modalités qu'elle adopte ou récuse. L'interrogation d'un éventuel message immédiat me paraît peu fertile puisque, serait-il effectivement anticipateur, il semble bien que nous soyons condamnés à ne le vérifier qu'*a posteriori*. Néanmoins, considérer ses évolutions s'avère plein d'enseignements. Comme le remarquait Erwin Panofsky¹²⁸³, la construction de la perspective, à la Renaissance, associe tous les acteurs de la quête de connaissance. Il est utile de relever ensuite, comme le fait Michel Freitag, que ce mode de représentation, et tout son arbitraire, qui se présente à nous le plus souvent comme une évidence, met au centre de son dispositif un regard. Celui d'un être humain qui est encore en chemin pour construire son autonomie. Alors, Francastel¹²⁸⁴, débattant avec Panofsky sur la nature de cette subjectivité, identifie avec Freitag tout ce qui la lie au social et au civilisationnel comme une autre preuve de l'erreur foncière de l'opposition entre individualisme et holisme. Son propos est d'ailleurs publié dans un recueil de compilation dont le titre est éclairant puisqu'il s'agit d'*Études de sociologie de l'art*. Le même esprit oriente son étude de *La destruction d'un espace plastique*¹²⁸⁵ qui traite de la remise en cause de la perspective en tant qu'espace et mode de représentation à partir de la dernière partie du XIX^e siècle. Je l'ai déjà évoquée et je ne reviendrai donc pas en détail sur sa démonstration. Je relève pourtant que, pour lui, cette destruction se produisait concurremment à la construction d'un nouvel espace de représentation dont il était difficile d'identifier les modalités. Il précisait à la fin de son exposé que « dans une étude plus poussée sur l'évolution de l'espace plastique contemporain, il y aura lieu de faire une place à bien des problèmes. Les uns touchent au renouvellement du matériel

¹²⁸³ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, trad. sous la dir. de Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

¹²⁸⁴ Pierre Francastel, « Naissance d'un espace : mythes et géométrie au Quattrocento » [1951], *Études de sociologie de l'art*, op. cit., p.134 sq.

¹²⁸⁵ Publié d'abord dans une version plus développée sous le titre *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Paris, Lyon, Audin, 1951.

imaginatif de notre temps, les autres à l'élaboration des systèmes¹²⁸⁶ ». En historien d'art, il se proposait néanmoins de poursuivre son enquête en allant à la rencontre des œuvres et des courants, de ces subjectivités communément orientées par l'esprit du temps et productrices de formes symboliques en mesure de l'incarner. Il allait ainsi visiter son territoire privilégié et c'était celui des arts plastiques. Ce faisant, il omettait peut-être que l'espace de représentation établi au moment de la Renaissance exprime un dessein plus large que le seul système plastique appelé perspective. La géométrie et l'homogénéité sont ses caractéristiques ; la première référant à la science et la seconde à la philosophie. Elles se définissent en fonction d'une rupture avec la pensée médiévale dominée par le dessein divin décidant de la place de toute chose et tout être dans le monde. À une représentation morcelée par l'attribution d'une valeur symbolique propre à chaque image iconologique, succédaient des formes symboliques concentrées qui ne sont pas seulement artistiques ni simplement plastiques. Il fallait donc chercher plus loin ou plus large pour identifier les tendances constitutives du successeur de la perspective. Il est à mon sens marqué par la fragmentation et annonce de tout autres systèmes que ceux qu'évoquait Francastel en utilisant encore le vocabulaire de la philosophie classique. On pourrait penser que la dispersion succède cycliquement à la concentration mais on doit aussi relever, et c'est certainement la raison de la remise en cause d'une pensée dialectique, que cette opposition antithétique ne semble plus trouver le moyen de se résoudre dans une quelconque synthèse, *a priori* récusée. En 1934, l'historien de l'art français Henri Focillon questionnait *La vie des formes*. Il y a encore dans sa pensée, un balancement et un va-et-vient qui me semblent créer son équilibre, ou l'œuvre d'art s'offre elle-même, en tant que synthèse explicite. « L'œuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu, et, en même temps, elle appartient à un système de relations complexes. Elle résulte d'une activité indépendante, elle traduit une rêverie supérieure et libre, mais on voit aussi converger en elle les énergies des civilisations. Enfin (pour respecter provisoirement les termes d'une opposition tout apparente) elle est matière et elle est esprit, elle est forme et elle est contenu. [...] Elle plonge dans la mobilité du temps, et elle appartient à l'éternité. Elle est particulière, locale, individuelle, et elle est un témoin universel. Mais elle domine ses diverses acceptions et, servant à illustrer l'histoire, l'homme et le monde même, elle est créatrice de l'homme, créatrice du monde, et elle installe dans l'histoire un ordre qui ne se réduit à rien d'autre¹²⁸⁷ ». N'est-ce pas la radicalisation croissante et exclusive du système et de ses relations complexes, via la généralisation du modèle cybernétique, qui rend caduc tout espoir d'explication, pour indignement paraphraser Leibniz et Deleuze à la fois, ordonnée et concrétisée dans une forme stable ? Jusqu'alors, la représentation, quelles que soient ses traductions, avait une référence extérieure qui s'apparentait, à

¹²⁸⁶ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, op. cit., p.252.

¹²⁸⁷ Henri Focillon, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, P.U.F., [1943], 1981, p.5-6.

mon sens, à l'instinct d'une vérité première et unitaire que j'appellerais un monde commun consistant et existant. C'est cela qui s'est déconstruit à partir du moment où on a pu penser l'autoréférentialité de l'art mais aussi celle de l'environnement, de la science ou tout simplement de la pensée. Peut-être pourrait-on s'aventurer à parler d'autoconsistance ? Car si l'on en revient une fois de plus à la signification originelle du verbe consister, l'action de placer et se placer qu'il suppose s'envisage dans le rapport à un milieu dont l'idée est portée par son préfixe. Ce que l'on constate est un processus d'individualisation exacerbée qui donne à l'art et à ses œuvres leur caractère proprement exceptionnel mais fait d'eux, en même temps, de permanentes exceptions. Alors, pour qualifier le rapport que nous risquons de ne plus pouvoir établir avec ce que l'on pourrait considérer comme confinant à l'inconsistance ; plutôt que de décevoir, ne pourrait-on parler d'except ?

Et j'ai du mal à ne pas considérer la prolifération de cette pensée autopoïétique comme des métastases, symptômes d'une pensée cancérogène qui touche l'art en même temps que d'autres domaines mais aussi de manière privilégiée. Ainsi que l'analyse Michel Freitag : « tout converge, ontologiquement et épistémologiquement, vers la disparition du *réel* lui-même, et du même coup, du *sujet* lui-même, et par là je veux dire tels qu'ils sont donnés dans la réciprocité qu'instaure le rapport à l'altérité depuis que s'est déployée cette différence du sujet et de l'objet que le développement de la sensibilité, puis du symbolique, ont instituée comme cadre universel de toute expérience¹²⁸⁸ ». Il y a un sentiment de perte et d'égarement à la fois qui peut submerger le spectateur du fait de son incapacité à saisir ces représentations philosophiques, scientifiques, aussi bien qu'artistiques contemporaines. Elles lui échappent parce qu'il se sent incapable de retenir leur course et plus encore parce qu'elle semble s'agiter derrière une vitre qui, selon l'image de Camus, l'en rend étranger. Des images existent toujours en effet mais elles traduisent un insaisissable devenu échec à saisir. Leur pure et totale extériorité me semble annihiler toute raison d'agir et de créer dans et face à une parfaite fatalité.

Appropriations et exploitations

Ces impressions me paraissent également tenir à un sentiment de vertige provoqué par l'instabilité grandissante du questionnement de l'art. Elle évolue à mesure et en fonction de l'accumulation, exponentielle, de propositions qui cohabitent malgré leurs oppositions, souvent comme d'irréductibles paradoxes, pour devenir des oxymores. On dirait que le brouhaha sociable et sympathique d'une rumeur théorique s'est amplifié en proportion de cette multiplication pour devenir

¹²⁸⁸ Michel Freitag, « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit., p.349-350.

parfois une assourdissante cacophonie. Au même rythme que l'évolution de l'espace de la représentation et des théories qui nous y donnaient accès, on a pu assister à une désubstantialisation progressive de l'œuvre. Mais, même en l'absence d'objet concret sur lequel se fonder, le discours demeure et peut apparaître parfois pure jubilation rhétorique, donc pleinement et seulement esthétique. Il rend pourtant compte de multiples enjeux dans lesquels il puise sa légitimité maintenant utilitariste. Poursuivant sa tentative de définition générique de l'œuvre d'art, Focillon disait que « l'espace est son domaine, non l'espace de l'activité commune, celui du stratège, celui du touriste, mais l'espace traité par une technique qui se définit comme matière et comme mouvement. L'œuvre d'art est mesure de l'espace, elle est forme, et c'est ce qu'il faut d'abord considérer¹²⁸⁹ ». Quelques soixante ans nous en séparent mais il semble que cette proposition peut être totalement renversée. Ce retournement peut être compris comme le résultat d'un mouvement conjoint d'émancipation et d'asservissement, comme si à mesure que l'on savait mieux identifier et donc isoler l'objet, on pouvait aussi mieux l'exploiter. Car n'est-ce pas ce qui se passe dans ces différents processus emboîtés qui semblent s'alimenter mutuellement ? La dimension stratégique d'une maîtrise de l'art et plus largement de la culture s'est, comme on l'a vu, particulièrement manifestée à partir de la guerre froide. Elle rendait possible la combinaison de procès politiques et économiques, qui demeurent irréductiblement liées pour établir une « toute puissance¹²⁹⁰ » inaccessible. L'institutionnalisation culturelle de l'art a eu notamment pour résultante une logique de muséification de plus en plus généralisée qui alimente le tourisme transformé en industrie de services majeure, en Occident au moins. Dans un renversement qui aurait pu paraître périlleux, voire unimaginable il y a encore peu, l'art en arrive à servir de faire valoir à son médiateur. Un exemple d'une telle évolution me semble se manifester avec l'exposition inaugurale du Musée de L'Orangerie à Paris intitulée « Orangerie, 1934 : les Peintres de la réalité¹²⁹¹ ». L'exposition de 1934 a bien entendu, du fait de l'éclairage qu'elle apportait sur l'œuvre de La Tour notamment, laissé des traces ineffaçables pour tous les historiens de l'art français. On pourrait dire qu'elle inventait ce peintre majeur comme aurait pu le faire un archéologue d'un trésor jusqu'alors oublié. Elle se présente dans la mémoire professionnelle des conservateurs de musées français comme une action d'éclat que chacun d'entre eux aspirerait à rééditer. La restitution de ce fleuron, principalement actualisé par les nouvelles

¹²⁸⁹ Henri Focillon, *Vie des formes*, op. cit., p.6.

¹²⁹⁰ Voir Michel Freitag, « De la Terre au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques », loc. cit.

¹²⁹¹ « Orangerie, 1934 : les Peintres de la réalité », Musée de l'Orangerie à Paris du 22 novembre 2006 au 5 mars 2007. Sa présentation, sur le site informatique du musée, indique qu'elle veut « faire un lien symbolique entre le passé et l'avenir de l'Orangerie en évoquant une de ses expositions passées les plus notoires et les plus fécondes, "Les Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle", organisée en 1934 par Paul Jamot et Charles Sterling, qui renouvela profondément et durablement l'appréciation de l'art français du XVII^e siècle et où fut révélé au public l'œuvre de Georges de La Tour ». On voit alors que ce ne sont pas les œuvres picturales présentées qui sont premières dans cette intention mais bien la célébration de la restitution d'une toute autre œuvre, proprement muséographique.

techniques muséographiques, se présente alors comme un outil de légitimation autoréférentielle de l'institution qui l'accueille et qui devient par là, il me semble, le musée du musée. Enfin, la dernière appropriation de l'art que j'aimerais relever tient à la marchandisation de l'art. Celle-ci va croissant et il ne se passe de jour sans que les médias fassent état de records pulvérisés dans de prestigieuses ventes aux enchères sur les places majeures. Il ne fait plus de doute pour les observateurs que celles-ci se confondent maintenant avec les capitales mondiales de la spéculation financière. L'influence des pôles artistiques demeure classiquement définie par la renommée de leurs institutions muséales ou de leurs galeries, pourtant elle ne saurait par exemple expliquer la brutale prolifération londonienne de nouvelles installations. Un article de Harry Bellet et Marc Roche paru dans le Monde du 15 octobre 2006, relatait cyniquement les faits saillants et les enjeux de la quatrième foire d'art contemporain de Londres. « Qu'ils soient britanniques ou pas, les acheteurs sont présents, à en juger par l'arrogance de certains marchands, et les prix délirants pratiqués : « Les vrais mordus sont là, dit le même, mais ils n'habitent pas Londres. Simplement, comme c'est une plaque tournante de la finance mondiale, ils ont plus de raisons d'y passer plutôt qu'à Berlin ou à Paris ». Stimulées par la foire, les galeries d'art contemporain ont poussé comme des champignons. En 2004, on les estimait à 400 pour un chiffre d'affaires global annuel de plus de 500 millions de livres. A en croire les chiffres, invérifiables, donnés par la foire, celle-ci contribuerait à ce total pour une hauteur de 33 millions. Certaines de ces galeries sont devenues des poids lourds du secteur. [...] Avec de tels mastodontes, Londres est, après New York, l'endroit où l'art contemporain se vend ». Point n'est besoin de longues démonstrations, et ce n'est pas mon propos ici, pour constater le détachement des valeurs commerciales, comptables et spéculatives, des valeurs de production des biens et services. On peut alors se baser sur ce constat pour interroger le mouvement qui semble de plus en plus se dessiner en faveur d'un développement du marché des arts visuels et notamment contemporains. Deux options s'offrent à l'analyse dont la première serait un désir de compensation de la fluidification virtuelle des transactions dans l'appropriation, matérielle et concrétisée, d'œuvres dont le statut est porteur de sens, ne serait-ce que celui qui confirmerait le goût du risque et le flair de son acheteur. Car il serait aussi chasseur en l'occurrence et on pourrait en voir la confirmation dans le vocabulaire employé pour commenter ses raids boursiers et autres tableaux de chasse. On pourrait même en déduire une forme de relation à l'achat qui ferait de l'œuvre un trophée et des galeries des « mégacollectionneurs », des lieux d'exposition de leurs proies comme autant de confirmations de leur puissance forcément prédatrice bien que vêtue des habits les plus civilisés. La seconde option serait celle d'une lecture systémique du processus en cours. On sait que sa définition suppose que l'observateur soit en mesure d'identifier correctement le ou les systèmes de référence. Parmi ceux qui s'offriraient à nous, on pourrait penser à un système de l'art mais ne serait-il pas plus juste de penser que nous sommes directement dans le

système spéculatif ? C'est bien le cas puisque les constats qui alimentent notre réflexion intéressent le marché de l'art. On sait que le terme marché n'est plus qu'une référence historique puisque le flux signifiant de la rencontre entre l'offre et la demande s'est substitué au lieu de l'échange. Si donc, le système de référence est spéculatif, son mode de fonctionnement visant à réduire son incertitude et/ou sa complexité, il privilégiera les valeurs qui seront susceptibles de lui apporter le plus de stabilité à terme. Doit-on alors se rassurer à l'idée que l'art puisse correspondre de plus en plus à cet enjeu ? Un lien me semble pourtant se dessiner entre les deux propositions et il tient à l'idée de plus-value telle qu'elle a été identifiée par Karl Marx. Pour la schématiser, je dirais qu'elle réfère, au-delà du seul bénéfice, au résultat de la jouissance du capital dans son rapport au travail. De ce fait, les acteurs et les facteurs en présence dans la marchandisation spéculative de l'art me paraissent l'apparenter à ce que j'appellerais une suprême plus-value. Elle le serait en effet car elle permettrait de combiner des effets capitalistiques indéniables avec des conséquences positives en termes de légitimation culturelle, elle-même productrice de reconnaissance sociale.

Tout cela me paraît montrer le développement d'une tout autre distance que celle qui fondait le rapport de l'art au monde en garantissant son appropriation culturelle et humaine. La distance propre à ces niveaux d'abstraction théorique ou de spéculation financière relève de l'inaccessible et peut-on se rassurer de la pérennité d'un débat encore fort autour du seul mot Art qui conserve une énergie que ses œuvres semblent avoir du mal à porter ? Continuité et rupture, art et non-art, gratuité et marché... : les contraires s'entrechoquent et s'associent encore et toujours plus. Ils construisent un espace de discours relevant de l'injonction paradoxale dans une sorte de transposition sociale de cette action psychologique génératrice de délire. D'aucuns diront que cette association de contraires relève d'une absolue relativisation et qu'elle est proprement post-moderne. Porte-t-elle véritablement le désir d'apaisement revendiqué par les initiateurs de cette dénomination en architecture ? J'ai au contraire tendance à me réjouir qu'il demeure une certaine vitalité critique sur ces sujets et qu'une trompeuse sérénité, prenant souvent les atours de l'ironie¹²⁹², n'a pas envahi tous les esprits.

Le concept moderne de l'art, dans l'accumulation de ses affirmations et remises en cause, garde la mémoire de toutes les réflexions théoriques qu'il a provoquées. Elles cohabitent comme un champ de ruines consacrées et patrimonialisées sur lequel on continue à bâtir. Une autre image vient à l'esprit et c'est celles de diapositives traitant un même thème que l'on poserait les unes sur les autres, de plus en plus nombreuses, et que l'on persisterait à projeter. Nul doute que l'écran se brouillerait peu à peu pour devenir finalement opaque. Le terme art existait avant de porter le sens que lui a conféré son

¹²⁹² Sœur de celle que notait déjà Hegel et maintenant parfois proche du cynisme.

concept moderne et il semble bien que, malgré l'incertitude présente quant aux réponses qui y sont apportées, les questions qu'il pose demeurent. On pourrait dire qu'elles restent les mêmes puisqu'elles concernent toujours la nature de ce caractère particulier, ce statut patiemment circonscrit. Il légitime encore son prestige et les multiples revendications dont il est l'objet. Mais, alors que l'on constate l'extension de l'usage de l'adjectif artistique à propos de créations de tous types, ce n'est pas à une démocratisation, pour ne pas dire une vulgarisation, de sa pratique, de son goût et de son agrément que l'on assiste. C'est comme si l'art en tant qu'art, à mesure qu'il se concentre sur lui-même, s'habitue à dénoncer son identité et habitue l'amateur à une trivialité directement fidèle aux origines étymologiques de ce mot, c'est-à-dire à l'incertitude de choix indistincts. Pourtant, cette trivialité me paraît surtout attachée dorénavant aux discours « savants » et je me réjouis de l'attraction que le mot art et ses déclinaisons continuent à exercer. C'est comme s'il lui demeurait une énergie particulière, qui exprime toujours une exceptionnelle différence face à la banalité du quotidien et la fatalité des insidieuses aliénations contemporaines. À mon sens, cette sorte de résistance s'apparente aux enjeux — et aussi aux espoirs — de l'éducation populaire qui ont été relégués par l'institutionnalisation opérationnelle et administrative de l'art via la culture. Elle s'exprime encore et toujours dans un faire particulier qui donne à l'homme, à sa main, à son savoir poursuivi, à son expérience héritée, à sa créativité singulière, une valeur toute particulière et il me semble que c'est elle que l'on peut voir dans le regain de prestige social accordé au terme artisan.

Évoquant l'ouvrage civilisationnel de la modernité occidentale, Michel Freitag identifie un passage et même une mutation culturelle. Elle s'exprime pleinement dans le langage mais cette évidence est peu perceptible car les mots demeurent, leur sens aussi, alors que c'est leur usage, le regard que la société porte sur eux et le regard réciproque qu'ils portent sur le monde qui évolue. « On passait ainsi d'un "langage de vérité" à un "langage de véracité", où la langue n'énonçait plus une vérité immanente en même temps à elle-même et au monde, mais où elle devenait le moyen et l'espace d'un cheminement : la véracité subjective du dire devenait le mode d'accès exclusif à la vérité intersubjective¹²⁹³ ». Cette abstraction permet à l'individu de dire « je suis » et, conséquemment, de refuser l'idée qu'il puisse exister en dehors de la pensée. Dans une double ambition émancipatoire, elle permet au général ou au commun de devenir universel, au particulier de devenir individuel. On assistait ainsi à « la formation d'une identité individuelle commune à tous dans son abstraction, et coïncidant donc immédiatement avec l'identité collective (le "sujet de droit", le "sujet économique", le "citoyen", l'"homme cultivé", etc.). [...] Et c'est par ailleurs revêtu d'une identité tout aussi universaliste que le même individu autonome exprimait sa subjectivité idéalisée dans la Haute Culture,

¹²⁹³ Michel Freitag, « Transformation de la société et mutation de la culture. Partie II », loc. cit., p.20.

soit sous la forme de l'artiste, soit sous celle de l'amateur, de l'"honnête homme", de l'"Homme cultivé", qui servaient à l'artiste de public (on sait que les abstractions étaient masculines en ce temps là !)¹²⁹⁴ ». Il se présente donc comme un Janus moderne mais sa figure double n'est pas une association de contraires. Il me semble qu'il est comme son modèle antique ; sage parce qu'il regarde à la fois vers le passé et le futur. On ressent bien en effet que cet « honnête homme » porte encore un lien nostalgique avec le sensible en tant que dimension esthétique, formelle et donc concrète du monde.

Même dans un discours savant ou dans un propos de spécialiste, il est maintenant malséant d'employer cette formule « Haute Culture ». Pour jargonner un peu, on dira qu'elle est politiquement incorrecte alors que, paradoxalement, celle de haute couture ne l'est pas. Cet opprobre me paraît être le résultat de dénonciations multiples qui portaient l'espoir de la fin des exploitations ainsi que celui d'une société du loisir. Cette formule semble avoir rejoint un autre enfer : celui des illusions perdues comme la trace de plus en plus effacée d'un rêve d'enfance désabusée. C'est comme si ces idées qui s'opposaient, partageaient dorénavant un même sort au profit d'une rationalisation opérationnelle et marchande du monde qui s'est accaparée les êtres et même l'idéalisation de leur subjectivité sous la forme de leur relation à l'art dont Hegel pensait que, dans la société moderne et bourgeoise, elle relèverait de l'intime et non plus du commun. Le tropisme économique qui nous submerge dorénavant engage le plus souvent à oublier cette dimension dans notre appréhension de la société civile qu'il place entre la famille et l'État. Pourtant, si l'art fait partie des besoins de l'individu, la satisfaction de ce besoin n'était alors pas, ou pas encore, support économique. C'est ce qui guida le projet de l'éducation populaire vers un partage de la « Haute Culture » postulant que le seul contact avec les œuvres d'art était insuffisant. Intégrant cette question dans une perspective plus vaste et véritablement politique, son but était, tout en conservant l'intensité de la relation consacrée par le statut moderne de l'art, d'élargir son audience. Me risquant à une image stratégique plus contemporaine, je dirais qu'il s'agissait alors d'une politique centrée sur la demande plus que sur l'offre. Cela me semble alors encore plus pertinent au moment de la transformation du monde de l'Art en un marché de l'Art où tous les interlocuteurs, privés et publics en arrivent à devenir, parfois malgré eux, les complices de nouvelles dynamiques, de plus en plus systémiques, qui remettent en cause les fondements même de ce que l'être humain a pu longtemps rêver sous l'égide du mot civilisation. Ce rêve, « païdeumatique » auraient dit Frobenius et Senghor, passe par « le fait de "jouer son rôle" [qui] se trouve à la source de toute civilisation. Et ce rôle que doit jouer l'individu, le peuple, l'humanité fixée à son temps ou à son lieu, est celui qui est *écrit pour lui*, individu ou communauté. Et ce qui est "écrit pour lui" se révèle

¹²⁹⁴ Ibid., p.20-21.

dans l'*émotion*¹²⁹⁵ » qui demeure pour moi le sens primordial de toute expérience artistique quelque jugement de valeur ou de goût que l'on puisse porter sur elle. Ces débats spécialisés s'insèrent donc dans des interrogations plus larges. Michel Freitag relève que des théories critiques se sont déjà développées en lien avec la décolonisation mais qu'elles furent insuffisantes. Il demeure que le « problème du XXI^e siècle sur le plan politique est finalement d'avoir à faire un retour critique sur cette unification du monde telle qu'elle a été opérée sous l'égide du monde occidental, alors qu'il se soumettait lui-même, dans son développement, à la dynamique conquérante du capitalisme qu'il allait finalement imposer partout ailleurs, de manière unilatérale. [...] y a d'autres manières sensées de considérer le lien entre la personne et la société [...] et les conceptions élaborées tout au long de l'histoire occidentale représentent certes un apport à l'approfondissement de la conscience que les êtres humains peuvent avoir du caractère existentiel et de l'intériorité personnelle attachés à la vie humaine, du fait de vivre ensemble et d'agir collectivement dans le monde, c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus commun et de plus profond dans l'expérience humaine. Mais cette expérience est en elle-même inépuisable et aucune recherche visant à la formuler plus précisément ne peut prétendre l'épuiser et donc la récapituler toute entière, en dégager toutes les possibilités et en reconnaître toutes les contraintes, celles notamment qui sont liées à la perdurance virtuellement indéfinie de la durée à travers laquelle nous sommes devenus précisément ce que nous sommes : une humanité dans le monde¹²⁹⁶ ». Dans cette perspective, le concept moderne de l'art est une réponse que la civilisation occidentale s'est donnée circonstancielle à la question plus fondamentale de la possibilité et des modalités d'un faire privilégié qui puisse se poser comme un propre et un meilleur de l'homme dans le monde. Cette réponse participe maintenant de la confusion qui s'est installée du fait de la domination progressive des moyens sur les fins, voire leur substitution. Pourtant la question et l'espoir qu'elle porte sont-ils morts ?

¹²⁹⁵ Léo Frobenius, *La civilisation africaine*, [1952], trad. H. Back et D. Ermont, Paris, Éditions du Rocher, 1987, p.26.

¹²⁹⁶ Michel Freitag, *De la globalisation à la mondialisation : une question de civilisation*, chap.IV d'un livre en cours de publication, p.67-68.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor Wiesengrund, et Max Horkheimer. 1974. *La dialectique de la raison*. Trad. Éliane Kaufholz. Paris : Gallimard, 281 p.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1974. *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez. Paris : Klincksieck. 347p.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1986. « Critique de la culture et société ». In *Prismes*. Trad. Geneviève Rochlitz. Paris : Payot. 247 p.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. 2001. *Le caractère fétiche dans la musique*. Trad. Christophe David. Paris : Éd. Allia. 85 p.
- Allen, James Sloan. 1983. *The Romance of Commerce and Culture Capitalism, Modernism, and the Chicago-Aspen Crusade for Cultural Reform*. Chicago : University of Chicago Press, 352 p.
- Altmann, Simon et Eduardo L. Ortiz. 2005. *Mathematics and Social Utopias in France: Olinde Rodrigues and His Times*. Providence: American Mathematical Society and London Mathematical Society, 168 p.
- Amossy, Ruth. 2002. « Des topoï aux stéréotypes : le doxique entre logos et pathos ». In *Topoi, discours, arguments*, sous la dir. de Ekkehard Eggs, Stuttgart : Franz Steiner. 111 p.
- Anders, Günther. 2001. *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ?*. Paris : Allia, 95 p.
- Andrasi, Diana. 2006. « L'image, la minute la plus orgueilleuse de l'histoire universelle ». *Trans*, n°2, juin. 7 p. URL : <http://trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf/pensee-andrasi.pdf>.
- Andreas-Salomé, Lou. 2004. *Friedrich Nietzsche à travers ses oeuvres*. Trad. Jacques Benoist-Méchin. Paris : Grasset, 332 p.
- Angers-Fabre, Stéphanie. 2002. « Le versant canadien-français de la génération "non-conformiste" européenne des années trente : la revue La Relève ». *Recherches sociographiques*, vol.43, n°1, janvier, p.133-148.
- Anonyme. 1885-1902. « Winckelmann ». In *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, t.34. Paris : S.A. de « La grande encyclopédie ». p.1223.
- Anonyme. 2002. « Que sont-ils devenus ? ». In *Journal des Arts Déco*, n°20-21, janvier.
- Aragon, Louis. 1980. *Le mentir vrai*. Paris : Gallimard, 543 p.
- Arendt, Hannah. 1983. *La Condition de l'homme moderne*. Trad. Georges Fradier. Paris : Calmann-Lévy, 414 p.
- Arendt, Hannah. 1991. *Eichmann à Jérusalem, rapport sur la banalité du mal*. Trad. Anne Guérin et Michelle-Irène Brudny-de Launay. Paris : Gallimard, 484 p.

- Arendt, Hannah., 1972. *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*. Trad. sous la direction de Patrick Lévy. Paris : Gallimard Folio-Essais, 380 p.
- Aristote. 1997. *Poétique*. Trad. Barbara Gernez. Paris : Les Belles Lettres, 141 p.
- Aristote. 2004. *Éthique à Nicomaque*. Trad. Richard Bodéüs. Paris : Flammarion, 560 p.
- Aromatico, Andréa. 1996. *Alchimie : le grand secret*. Trad. Audrey van de Sandt. Paris : Gallimard Découvertes, 144 p.
- Aron, Raymond. 1981. « Provocation ». In *L'Express*, édition du 7 février.
- Aron, Robert et Arnaud Dandieu. 1931. *Décadence de la nation française*. Paris : Éditions Rieder, 245p.
- Aron, Robert et Arnaud Dandieu. 1931. *Le cancer américain*. Paris : Éditions Rieder, 246 p.
- Artaud, Antonin. 1964. « Le théâtre et son double ». In *Œuvres complètes*, t.4. Paris : Gallimard, 426p.
- Asencio Palacios, Juan Carlos. 2006. « Philippe de Vitry : entre la raison et l'érudition ». Trad. Dominique Lange. *Goldberg*, n°38, février, p. 18-29.
- Association des anciens éclaireurs et éclaireuses de France. 2003. *Une jeunesse engagée : Documents et témoignages sur le scoutisme laïc pendant la guerre 1939-1945*. Millau : Accent du Sud, 191p.
- Assouline, Pierre. 1998. *L'homme de l'Art : D.H. Kahnweiler, 1884-1979*. Paris : Balland, 540 p.
- Assouline, Pierre. 2002. *Grâces lui soient rendues : Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*. Paris : Plon, 402 p.
- Austin, John Langshaw. 1962. *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford : Clarendon, 166 p.
- Ayati, Carime. 1998. « L'économie politique d'Uriage ». *Revue D.E.E.S*, n°111, mars, p.69-74.
- Baetens, Jan. 2001. *Le combat de droit d'auteur : Textes choisis et présentés par Jan Baetens*. Bruxelles-Paris : Les Impressions Nouvelles, 187 p.
- Baker, Theodore et Nicolas Slonimsky. 1995. *Dictionnaire biographique des musiciens*. Coll. Bouquins. Édition française adaptée et augmentée par Alain Pâris. Trad. Marie-Stella Pâris. Paris : Laffont, t.1, A-G, 1680 p., t.2, H-O, 1470 p., t.3, P-Z, 1680 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 471 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Oliver. Paris : Gallimard, 488 p.
- Balzac, Honoré de. 1978. *Œuvres diverses*, t.2. Coll. La Pléiade. Paris : Gallimard, 1852 p.
- Bapst, Germain. 1893. *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*. Paris : Hachette, 693 p.
- Barnes, Carl F. Jr. 1996. « Villard de Honnecourt ». *Dictionary of Art*, vol.32. Londres : Macmillan p.569-571.
- Barrat, Jacques, Claudia Moisei et Pierre Messmer. 2004. *Géopolitique de la francophonie: un nouveau souffle ?*. Coll. Études de la Documentation française. Paris : La Documentation Française, 171 p.
- Barthes, Roland. 1970. *Mythologies*. Paris : Seuil, 233 p.

- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris : Seuil 277 p.
- Barthes, Roland. 1974. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 275 p.
- Bartuschat, Johannes. 2002. « Les vies d'artistes avant Vasari : histoire d'un genre ». In *Chroniques italiennes*, 1/2002, série web, 11 p. Université Paris III, disponible sur <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/numeros/Web1.html>.
- Batteux, Charles. 1771. *Les quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*. t.2, IV^e partie. Paris : Chez Saillant et Nyon, 118 p.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Œuvres complètes*. t.1 et 2. Coll. La Pléiade. Paris : Gallimard, 1604 p. et 1691 p.
- Baudrillard, Jean. 1972. *Pour une Critique de l'économie politique du signe*. Paris : Gallimard. 268 p.
- Baudrillard, Jean. 1976. *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 347 p.
- Baudrillard, Jean. 1994. « Le nouvel ordre esthétique : Illusions et désillusions de l'art contemporain ». *Présentaine*, n°06, Déc. Paris : Beauchesne Éditeur, p.47-56.
- Baumgarten, Alexander G. 1988. *Esthétique*. Éd. et trad. fr. Jean-Yves Pranchère. Paris : L'Herne, 251p.
- Beaumarchais, Pierre A. Caron de. 1791. *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs, par les directeurs de spectacle*. Paris : Imp. du Pont. 37 p.
- Bédarida, François. 1997. « La dialectique passé/présent et la pratique historique ». In *L'histoire et le métier de l'historien, 1945-1995*. Paris : Éditions MSH, p.77-88.
- Bénézit, Emmanuel. 1999. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs : de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. 14 vol. Nouv. éd. sous la dir. de Jacques Busse. Paris : Gründ.
- Benhamou-Huet, Judith. 2005. « La nouvelle jet-set de l'art contemporain ». *Série Limitée*, n° 37, juin.
- Benjamin, Walter. 1971. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». In *Essais 2*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris : Denoël/Gonthier, 431 p.
- Benjamin, Walter. 1982. *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Payot, 287 p.
- Benjamin, Walter. 1986. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Paris : Flammarion. 188 p.
- Benjamin, Walter. 1991. *Écrits français*. Trad. Jean-Maurice Monnoyer. Paris : Gallimard, 389 p.
- Benoît, Denis. 2000. *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil coll. Points, 316 p.
- Benveniste, Emile. 1969. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, t.1 et 2. Coll. Sens commun. Paris : Éd. de Minuit, 378 p et 340p.
- Bérenger Jean. 2007. *Joseph II : Serviteur de l'État*, Paris, Fayard, 623 p.
- Bergson, Henri. 1915. « La philosophie française : Tableau récapitulatif destiné à l'Exposition de San Francisco ». *La Revue de Paris*, 15 mai, p. 236-256.
- Bergson, Henri. 1945. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : A. Skira, 305 p.
- Bernhard, Thomas. 1993. *Gathering Evidence*. Trad. David McLintock. New York : Vintage Books, 340 p.

- Bertin, Jacques. 2006. *Reviens Draïssi : Écrits sur la chanson*. Paris : Le Condottiere, 189 p.
- Bertrand Dorléac, Laurence (dir.). 1994. *Le Commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*. Besançon : La Manufacture, 357 p.
- Beuve-Méry, Hubert. 1988. « Pour un homme nouveau dans un monde nouveau ». In *Les Hommes d'Uriage*. Sous la dir. de Pierre Bitoun. Paris : La Découverte, 293 p.
- Blanc, Michel. 2000. « Les paradoxes de la création, "proposants" et "recevants", contraintes et créativité ». *Socio-Anthropologie*, n°8, oct. Mis en ligne le 15 janvier 2003. Disponible sur <http://socio-anthropologie.revues.org/sommaire202.html>.
- Blanchot, Maurice. 1986. *L'entretien infini*. Paris : NRF Gallimard, 640 p.
- Blum, Léon. 1958. « Construire l'Europe pour aller vers le socialisme : Discours prononcé à l'occasion de la réunion de l'Internationale socialiste à Stresa (9 avril 1948). In *L'œuvre complète de Léon Blum*, vol.9, 1944-1950. Paris : Albin-Michel, 712 p.
- Bohm, David. 1987. *La plénitude de l'Univers*. Trad. et ad. Tchalaï Unger. Monaco : Éd. Le Rocher, 223 p.
- Boileau, Nicolas. 1674. *Œuvres diverses du sieur D*** (Despréaux) : Avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*. Paris : Denys Thierry, 102 p.
- Boivin, Pierre et al. 1932. *Révolution constructive*. Paris : Librairie Valois, 238 p.
- Bonnieux, Bertrand. 2004. *Cent ans de chanson française*. Paris : Gallimard Découvertes/BNF, 159 p.
- Boorstin, Daniel J. 1961. *The image or What Appened to the American Dream*. New York : Atheneum, 315 p.
- Börsch-Supan, Helmut. 1982, *Tout l'oeuvre peint de Caspar David Friedrich*, Trad. Simone Darses. Paris, Flammarion, 116 p.
- Bossert, Adolphe. 1905. *Essais sur la littérature allemande*. Paris : Hachette, 327 p.
- Boucher, Marie-Pierre. 2006 « Une histoire du droit au revenu. Le triomphe de l'efficacité sur la justice ». Thèse de doctorat. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Boulad-Ayoub, Josiane. 1990. *Fiches pour l'étude de Kant*. Montréal : UQAM Département de philosophie, 139 p.
- Bourdieu, Pierre et Alain Darbel. 1966. *L'amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Éd. de Minuit, 216 p.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : Critique sociale du jugement*. Paris : Éd. de Minuit, 680 p.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 480p.
- Bourdieu, Pierre. 1998. « De la domination masculine ». *Le Monde diplomatique*, août.
- Bouvier-Ajam, Maurice. 1969. *Histoire du travail en France depuis la Révolution*, t.1. Paris : Librairie générale de droit et de jurisprudence, 605 p.
- Boyer, Régis. s.d. « Georg Brandes, père de la littérature comparée ». Disponible sur le site : <http://kubaba.univ-paris1.fr/recherche/contemporain/brandes.pdf>.
- Brandes, Georg. 1960. *Aristokratisk Radikalisme : En Afhandling om Friedrich Nietzsche*. [1889]. Copenhague : J.W. Cappelen, 71 p.
- Brasillach, Robert. 1992. *Notre avant-guerre : Mémoires*. Paris : Le Livre de poche, 447 p.

- Braudel, Fernand. 1984. *Écrits sur l'histoire*. Paris : Flammarion, 314 p.
- Brecht, Bertolt. 1990. *La vie de Galilée*. Paris : L'Arche, 211 p.
- Brélaz, Michel et Ivo Rens. 1974. « Notice biographique sur Henri de Man ». In *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t.38, f.2. Bruxelles : Etablissements Emile Bruylant. p.535-554.
- Brichet, Robert. 1956. « Pour un ministère des Arts ». *Les Cahiers de la République*. Décembre, p78-92.
- Brisson, Élisabeth. 2000. *Le Sacre du musicien : La référence à l'Antiquité chez Beethoven*. Paris ; CNRS, 303 p.
- Brugère, Fabienne. 2006. « Modernité esthétique et modernité de l'esthétique ». Disponible sur lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20052006/brugere5.html.
- Brunel, Georges, (dir.). 1978. *Piranèse et les Français : Colloque tenu à la Villa Médicis. (12-14 mai 1976)*. Rome : Ed. dell'Elefante, 611 p.
- Brunelle, Dorval. 2003. *Dérive globale*. Montréal : Boréal, 224 p.
- Bruno, G. 1884. *Le tour de la France par deux enfants*. Paris : Belin, 312 p.
- Burckhardt, Jakob. 1986. *Civilisation de la Renaissance en Italie*. Trad. Robert Klein. Paris : Livre de poche, 443 p.
- Cabanne, Pierre. 1967. *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu*. Paris : Éd. Belfond, 217 p.
- Cacérés, Benito. 1964. *Histoire de l'éducation populaire*. Paris : Seuil, 253 p.
- Caillé, Alain. 2007. *Anthropologie du don : Le tiers paradigme*. Paris : La Découverte Poche, 276 p.
- Campioni, Giuliano. 2001. *Les lectures françaises de Nietzsche*. Paris : PUF, 295 p.
- Candé, Roland de. 1978. *Dictionnaire des musiciens*. Paris : Seuil, 279 p.
- Carré, Laurence et Henri-Pierre Jeudy. 2000. « Esthétiques au quotidien ». *Socio-Anthropologie*, n°8. Université de Nice. Mis en ligne le 15 janvier 2003. Disponible sur : <http://socio-anthropologie.revues.org/index119.htm>.
- Cassirer, Ernst. 1975. *Essai sur l'homme*. Trad. Robert Massa. Paris : Éd. de Minuit, 336 p.
- Cassou, Jean. 1950. *Situation de l'art moderne*. Paris : Éd. de Minuit, 200 p.
- Cauquelin, Anne. 1996. *Petit traité d'art contemporain*. Paris : Seuil, 177 p.
- Cauquelin, Anne. 1997. *L'art du lieu commun : Du bon usage de la doxa*. Paris : Le Seuil, 209 p.
- Cauquelin, Anne. 1998. *Les théories de l'art*. Coll. Que sais-je ? Paris : PUF, 127 p.
- Caussat, Pierre et al. 1996. *La langue source de la nation*. Paris : Mardaga, 539 p.
- Char, René. 1962. *Fureur et Mystère*. Paris : Gallimard, 234 p.
- Chassey, Eric de. 2006. « La force de l'art n'est pas une farce ». *Libération*, jeudi 20 avril.
- Chastel, André. 1978. *Fables, formes, figures*. t.2. Paris : Flammarion, 547 p.
- Chastel, André. 2005. *Giorgio Vasari : les Vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*. 2 vol. Trad. et éd. com. sous la dir. d'André Chastel. Coll. Thesaurus. Arles : Actes Sud, 2005 p.
- Chauveau, Alain et Jean-Jacques Rosé. 2003. *L'entreprise responsable : Développement durable, responsabilité sociale, éthique*. Paris : Éd. d'Organisations, 362 p.

- Chéneau-Loquay, Annie (dir.). 2000. *Enjeux des technologies de la communication en Afrique : Du téléphone à Internet*. Paris : Ed. Karthala, 402 p.
- Cheng, François. 2006. *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel, 160 p.
- Clain, Olivier. 1989. « Sur la science contemporaine : La techno-science et la visée de connaissance ». *Revue Société*, n°4 Hiver, p.95-144.
- Cockroft, Eva. 1974. « Abstract Expressionism : Weapon of the Cold War ». *Artforum*, 12, June, p.39-41.
- Cocteau, Jean. 1995. *Antigone-Les mariés de la Tour Eiffel*, Paris : Gallimard Folio, 111 p.
- Collectif. 2004. *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*, Paris : Réunion des musées nationaux / El Viso, 333 p.
- Colli, Giorgio. 1987. *Après Nietzsche*. Trad. Pascal Gabellone, Paris : Ed. de l'éclat, 153 p.
- Colon, David. 1994. « L'école militaire d'Uriage : Une expérience d'humanisme militaire à la Libération ». Mémoire présenté à l'I.E.P. de Paris. Disponible à l'adresse Internet suivante : <http://perso.wanadoo.fr/david.colon/uriage.pdf>.
- Cometti, Jean-Pierre. 2004. « Rainer Rochlitz : l'esthétique et la critique au banc d'essai ». *AE Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol.9, printemps.
- Compagnon, Antoine. 1990. *Les Cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 189 p.
- Comte, Auguste. 1854. *Système de politique positive ou Traité de sociologie instituant la religion de l'humanité*, t.4. Paris : chez l'auteur, 213 p.
- Comte, Bernard et René Rémond. 1991. *Une utopie combattante : L'école des cadres d'Uriage*. Paris, Fayard, 639 p.
- Condillac, Étienne Bonnot de. 1798. « Essai sur l'origine des connaissances humaines ». In *Œuvres de Condillac*, vol.1, Paris : Imprimerie CH Houel, 493 p.
- Condorcet, Marie Jean Antoine de. 1793. *Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique : présentés à l'Assemblée nationale, les 20 et 21 avril 1792 au nom du Comité d'instruction publique*. Paris : Imprimerie nationale, 129 p.
- Coplan, David B. 1992. *In township tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*. Trad. Catherine Belvaude. Paris : Karthala et CREDU, 450 p.
- Cornu, Silke. 2003. « Le mystère du verbe : essai sur la poésie chez Novalis » (1/4), 6 avril. 168 p. Édition numérique disponible sur : <http://www.contrepointphilosophique.ch>.
- Courtois, Martine et Jean-Paul Morel. 1989. *Elie Faure : Biographie illustrée*, Paris : Séguier, 309 p.
- Cousin, Victor. 1829. *Cours de l'histoire de la philosophie*, t.1. Paris : Pichon et Didier, 524 p.
- Cousin, Victor. 1844. *Défense de l'université et de la philosophie : Discours prononcés à la Chambre des Pairs dans les séances des 21 et 29 avril, des 2 et 3 mai 1844*. Paris : Joubert, 371 p.
- Cousineau, Thomas. 2001. « Thomas Bernhard, an introductory essay ». *Review of Contemporary Fiction*, vol.21, n°.2. p.41-70.
- Couzon, Isabelle. 1997. « La place de la ville dans le discours des aménageurs du début des années 1920 à la fin des années 1960. ». *Cybergeo*, Aménagement, Urbanisme, article 37, mis en ligne le 20 novembre. Disponible sur : <http://www.cybergeo.eu/index1979.html>.
- D'Hondt, Jacques. 1998. *Hegel*. Paris : Calmann-Lévy, 424 p.

- Dagerman, Stig. 1981. *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*. Trad. Philippe Bouquet. Arles : Actes Sud, 19 p.
- Danto, Arthur. 2000. *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Trad. Claude Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, 340 p.
- Daumal, René. 1977. « Après Rimbaud, la mort des arts ». In *Le Grand jeu*, n°2. Coll. des réimpressions des revues d'avant-garde Paris : Éd. Jean-Michel Place, 255 p.
- David, Pascal. 2003. « Article Bild ». In *Le Vocabulaire Européen des Philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, sous la dir. de Barbara Cassin. Paris : Seuil, Dictionnaires Le Robert, 1555 p.
- Davidson, Donald. 1993. « L'interprétation radicale ». [1973], in *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*. Trad. Pascal Engel. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 415 p.
- Davies, James Chowning. 1962. « Towards a Theory of Revolution ». *American Sociological Review*, vol.27, février, p.5-19.
- Debord, Guy. 1992. *La société du spectacle*. [1967]. Paris : Gallimard Folio, 178 p.
- Decaux, Alain. 1980. « Discours de réception à l'Académie française, 13 mars ». Disponible sur le site de l'institution : http://www.academie-francaise.fr/Immortels/discours_reception/decaux.html.
- Deixonne, Maurice. 1998. « L'art et le socialisme ». [1931]. *Recherche socialiste*, n°5, décembre.
- Deleuze Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 392 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie II*. Coll. Critiques. Paris : Éditions de Minuit, 645 p.
- Deleuze, Gilles. 1962. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 232 p.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 411 p.
- Delvau, Alfred. 1866. *Henry Murger et la Bohème*. Paris : M^{me} Bachelin-Deflorenne. 134 p.
- Denizot, Marion. 2005. *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*. Coll. Travaux et documents. Comité d'histoire du ministère de la culture, n°19. Paris : La Documentation française, 287 p.
- Denord, François. 2002. « Le prophète, le pèlerin et le missionnaire : La circulation internationale du néo-libéralisme et ses acteurs ». *ARSS*, n°145, décembre, p.9-20.
- Derrida, Jacques. 1977. « L'âge de Hegel ». In GREPH. *Qui a peur de la philosophie ?* Coll. Champs. Paris : Flammarion, p.75-107
- Descombes, Vincent. 2002. « L'idée d'un sens commun ». *Philosophia Scientiae*, vol.6, cahier 2, *L'usage anthropologique du principe de charité*, sous la dir. d'Isabelle Delpla. Paris : Éd. Kimé, p.147-161.
- Dewitte, Jacques. 2002. « Ni hasard, ni nécessité : La contingence des phénomènes sociaux selon Marcel Mauss ». *Revue du MAUSS*, n°19 – 2002/1, p.241-272.
- Diderot, Denis et Jean d'Alembert. 1751. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris : chez Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand.
- Diderot, Denis. 1875-1877. *Œuvres complètes rev. sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage*. t.4. Publiées par Jules Assézat. Paris : Garnier frères, 496 p.
- Djian, Jean-Michel. 2005. « Un laboratoire dévitalisé ». *Le Monde diplomatique*, octobre, p.26.

- Djian, Jean-Michel. 2005. *La politique culturelle, la fin d'un mythe*. Paris : Gallimard, 196 p.
- Dorgeles, Roland. 1947. *Bouquet de bohème*, Paris : Albin Michel, 349 p.
- Dubois, Richard. 1996. « Brouillards sémiotiques et brouillages politiques ». *AS/SA*. Université de Toronto à Mississauga, n°2, novembre, p.133-142.
- Dumons Bruno, Gilles Pollet et Muriel Berjat. 1987. *La naissance du sport moderne*. Coll. Les Olympiques. Lyon : Ed. La Manufacture, 204 p.
- Dumont, Fernand. 1968. *Le lieu de l'homme : La culture comme distance et mémoire*. Montréal : Hurtubise-HMH, 233 p.
- Dupuy, Jean-Pierre. 2000. *Les savants croient-ils en leurs théories ? : Une lecture philosophique de l'histoire des sciences cognitives*. Coll. Sciences en questions. Versailles : INRA-Éd. Quae. 134p.
- Durand, Gilbert. 2002. « La résurgence du mythe et ses implications ». In *Université de tous les savoirs, L'art et la culture*, vol 20, sous la direction de Yves Michaud. Paris : Odile Jacob, p.85-107.
- Duret, Théodore. 1939. *Histoire des peintres impressionnistes*. [1906]. Paris : Floury, 185 p.
- Duret, Théodore. 1998. *Critique d'avant-garde* [1885], Collection Beaux-arts histoire. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 161 p.
- Durkheim, Émile. 1904. « L'élite intellectuelle et la démocratie ». *Revue bleue*, 5^e série, t.1, p.705-706.
- Durkheim, Émile. 1968. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. [1912]. Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine. Paris : PUF, 647 p.
- Durkheim, Émile. 1975. « La sociologie et les sciences sociales : Confrontation avec Tarde ». *Revue internationale de sociologie*, 1904, 12, p.83-84. In Émile Durkheim, *Textes. 1. Éléments de théorie sociale*, Coll. Sens commun. Paris : Éditions de Minuit, 512 p.
- Eco, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. [1962]. Trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev. Paris : Seuil, 315 p.
- Eco, Umberto. 1989. *The Aesthetics of Chaosmos : The Middle Ages of James Joyce*. Trad. Ellen Esrock. Cambridge, MA : Harvard Univ. Press, 112 p.
- Elias, Norbert. 1991. *La Société des individus*. Trad. Jeanne Étoré. Paris : Fayard, 301 p.
- Engels, Friedrich. 1948. *Socialisme utopique et socialisme scientifique*. Trad. Paul Lafargue. Paris : Paris, Editions sociales, 80 p.
- Ewald, François. 1992. « Nietzsche, Le rêve de la musique : Entretien avec Curt Paul Janz ». *Magazine Littéraire*, n° 298, Avril.
- Fabre, Clarisse. 2005. « Les musées nationaux sur les traces de l'entreprise ». *Le Monde*, 6 mars.
- Fanon, Frantz., 1969. *Pour la révolution africaine : Écrits politiques*. Paris : Maspéro, 198 p.
- Faure, Élie. 1985. *Histoire de l'art : L'Art antique*. [1919-1921]. Paris, Denoël, 252 p.
- Faure, Élie. 1991. « Le grand rythme ». [1927]. In *Histoire de l'art : L'esprit des formes*, t.1. Paris : Gallimard Folio, 454 p.
- Fauvet, Jacques. 1959. *La IV^e République*. Paris : Fayard, 395 p.

- Félibien, André. 1676. *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*. Paris : chez Jean-Baptiste Coignard, 795 p.
- Feneyrou, Laurent. 2001. « Beethoven et le Griechentum, Notes sur le livre d'Élisabeth Brisson, *Le Sacre du musicien, la référence à l'Antiquité chez Beethoven* ». *Samedi d'Entretiens, Ircam*, 19 mai. Disponible sur le site <http://www.entretiens.asso.fr/Samedis>.
- Fichte, Johann Gottlieb. 1838. *De la destination du savant et de l'homme de lettres*. Trad. Michel Nicolas, Paris : Ladrangé, 104 p.
- Fichte, Johann Gottlieb. 1987. *Écrits de philosophie première : Doctrine de la science (1801-1802)*, vol.1. Trad. Alexis Philonenko. Paris : Vrin, 196 p.
- Fischer, Hervé. 1981. *L'Histoire de l'art est terminée*. Paris : Balland, 218 p.
- Focillon, Henri. 1981. *Vie des formes, suivi de éloge de la main*. [1943]. Coll. Quadrige. Paris : P.U.F., 7^e édition, 131 p.
- Foucault, Michel. 1961. *Folie et déraison : Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Plon, 673 p.
- Fouillée, Alfred. 1913. *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*. [1889]. Paris : Félix Alcan, 8^e édition, 252 p.
- Fouillée, Alfred. 1923. « Préface ». In Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, t.1. [1887]. Paris : Félix Alcan, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 13^e édition, 388p.
- Fournier, Marcel. 1982. « Durkheim et la sociologie de la connaissance scientifique ». *Sociologie et société*, vol.14, n°2, octobre, p.55-56.
- Francastel, Pierre. 1946. *Nouveau dessin, nouvelle peinture : L'école de Paris*. Paris : Médicis, 187 p.
- Francastel, Pierre. 1951. *Peinture et société : Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*. Paris, Lyon : Audin, 302 p.
- Francastel, Pierre. 1964. *Art et technique*. [1956]. Paris : Denoël/Gonthier, 295 p.
- Francastel, Pierre. 1970. *Études de sociologie de l'art*, Paris : Denoël/Gonthier, 252 p.
- Franzini, Elio. 1984. *L'estetica francese del '900 : Analisi delle teorie*. Milan : Unicopli, 498 p.
- Frapet, David. 2003, *Le socialisme selon Léon Blum*. Brioude : Éditions CRÉER, 276 p.
- Freitag, Michel. 1983. « Transformation de la société et mutation de la culture ». Partie II. *Conjoncture politique au Québec*, n°3, automne, p.139-172.
- Freitag, Michel. 1986. *Dialectique et société*, t.1 et 2. Montréal : Éditions Saint-Martin et Lausanne : L'âge d'homme, 296 p. et 443 p.
- Freitag, Michel. 1992. *Architecture et société*. Montréal : Éditions Saint-Martin et Bruxelles : Lettre volée, 94 p.
- Freitag, Michel. 1993. « La portée sociologique actuelle de la question ontologique de la normativité. La problématique écologique dans la perspective d'une sociologie critique de la postmodernité ». Texte inédit pour le Séminaire de Malacène. 26 p.
- Freitag, Michel. 1994. « Pour un dépassement de l'opposition entre "holisme" et "individualisme" en sociologie ». *Revue européenne des sciences sociales*, t.32, n°99, p.167-186.
- Freitag, Michel. 1996. « La condition paradoxale de l'art dans la société post-moderne ». *Société*, n°15-16, été, p.59-156.

- Freitag, Michel. 1998. *Le naufrage de l'université et autres essais d'épistémologie politique*. Québec : Éditions Nota Bene, 368 p.
- Freitag, Michel. 2001. « La dissolution systémique du monde réel dans l'univers virtuel des nouvelles technologies de la communication informatique : une critique ontologique et anthropologique ». In *Bogues. Globalisme et pluralisme, t.4: Communication, démocratie et globalisation*, sous la dir. de Miège B. et G. Tremblay et al. Québec : PUL, p. 279-296.
- Freitag, Michel et Yves Bonny. 2002. *L'oubli de la société, Pour une théorie critique de la postmodernité*. Québec : PUL et Rennes : PUR, 433 p.
- Freitag, Michel. 2002. « Actualité de l'animal, virtualité de l'homme, Propos recueillis par le Collectif ». *Conjonctures*, n°33-34, automne-hiver, p.99-154
- Freitag, Michel. 2003. « De la Terreur au Meilleur des mondes, genèse et structure des totalitarismes archaïques ». In *Hannah Arendt, le totalitarisme et le monde contemporain sous la direction de Daniel Dagenais*, Québec, Presses de l'Université Laval, p.248-350.
- Freitag, Michel. 2003. « La société : réalité sociale-historique et concept sociologique ». Texte inédit de son intervention dans le cadre d'un symposium sur la théorie générale en sociologie tenu à Paris en juin 2003. Disponible sur le site Internet des Classiques en sciences sociales.
- Freitag, Michel. 2004. « Réponses aux questions du GÉODE ». *Revue du MAUSS*, n°24, Une théorie sociologique générale est-elle pensable ? 2004/2, p.255-267.
- Freitag, Michel. 2006. « Combien de temps le développement peut-il encore durer ? ». *Les ateliers de l'éthique, revue du CRÉUM*, vol.1, n°2, automne/hiver, p.114-133.
- Freitag, Michel. 2006. « L'unité d'un système de l'environnement : son caractère inédit dans la nature et dans la culture ». In *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes?: Limites de la postmodernité et société écologique*, sous la dir. de Denis Duclos. Paris : L'Harmattan, p.97-134.
- Freitag, Michel. 2008. *L'abîme de la liberté*, inédit.
- Freitag, Michel. 2008. *L'impasse de la globalisation : Une histoire sociologique et philosophique du capitalisme*. Montréal : Écosociété, 415 p.
- Freud, Sigmund. 1971. *Malaise dans la civilisation*. [1929]. Trad Charles et J. Odier. Paris : PUF, 107p.
- Frobenius, Leo. 1987. *La civilisation africaine*. [1952]. Trad. H. Back et D. Ermont. Monaco : Éditions du Rocher. 362 p.
- Gaillard, Jean-Michel. 1995. *L'ENA : Miroir de l'État, de 1945 à nos jours*. Paris : Éditions Complexe, 238 p.
- Gaillard, Yann. 1999. « Les aspects fiscaux et budgétaires d'une politique de relance du marché de l'art en France ». Rapport présenté à la commission des finances du Sénat français, le 29 avril. Disponible sur le site internet de l'institution : <http://www.senat.fr/rap/r98-330/r98-330.html>.
- Gallego, Julian, Jacques Lassaing et Frédéric Mégret. 1976. *La grande histoire de la peinture*, vol.13, *Néoclassicisme, romantisme et réalisme*. Genève, Skira, 94 p.
- Gaulin, Morgan. 1999. Compte rendu de *Schelling, F.W.J., La philosophie de l'art*, Trad. Caroline Sulzer et Alain Pernet. (Grenoble: Éd. Jérôme Million, 1999). Disponible sur <http://dogma.free.fr/txt/CR-GaulinSchelling.htm>.

- Gaultier de, Jules. 1904. « Nietzsche et la pensée française », *Mercure de France*, t.LI, n°177, sept, p.577-602.
- Gavard-Perret, Jean-Paul. 2001. *Beckett et la poésie : la disparition des images*. Paris : Le manuscrit, 80 p.
- Genette, Gérard. 1997. *L'œuvre de l'art, vol.2 : La relation esthétique*. Coll. Poétique. Paris : Seuil, 292 p.
- Gentil, Geneviève et Philippe Poirrier. 2006. *La politique culturelle en débat : Anthologie, 1955-2005*. Paris : La Documentation française. 211 p.
- Gibson, Ann Eden. 1997. *Abstract Expressionism : Other Politics*. New Haven-London : Yale University Press, 288 p.
- Giolitto, Pierre. 1991. *Histoire de la Jeunesse sous Vichy*. Paris : Librairie académique Perrin, 691 p.
- Giraudon, Colette. 1993. *Les arts à Paris chez Paul Guillaume 1918-1935*. Paris : RMN, 94 p.
- Giraudon, Colette. 1993. *Paul Guillaume et les peintres du XX^e siècle : De l'art nègre à l'avant-garde*. Paris : Bibliothèque des arts, 147 p.
- Glorieux, Guillaume. 2002. *À l'Enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint (1694-1750), marchand d'art sur le pont Notre-Dame*. Seyssel : Champ Vallon, 608 p.
- Godin, Christian. 2000. *La totalité, vol.3 : La philosophie*. Seyssel : Champ Vallon, 1024 p.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 1893. *Œuvres de Goethe : Mémoires*, vol.8. Trad. Jean-Jacques Porchat-Bressenel. Paris : Hachette, 668 p.
- Goldmann, Lucien. 1967. *Introduction à la philosophie de Kant*. [1948]. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 310 p.
- Goodman, Nelson. 1992. *Manières de faire des mondes*. [1978]. Trad. Marie-Dominique Popelard. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 193 p.
- Goodman, Nelson. 1992. « L'Art en Action ». Trad. Jean-Pierre Cometti. *Les Cahiers du MNAM*, Centre G. Pompidou, n°41, automne. Interventions lors du colloque « Nelson Goodman et les langages de l'art » (Paris, Centre Georges Pompidou, 27-28 mars 1992), sous la direction de Daniel Soutif, p.7-13.
- Goodman, Nelson. 1996. *L'art en théorie et en action*. Trad. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet. Paris : Éditions de l'éclat, 155 p.
- Gourmont, Rémi de. 1902. « Fragments : IV. En réponse à une question : Sur le rôle de l'art ». Chap. in *Le chemin de velours : nouvelles dissociations d'idées*. Paris : Mercure de France, p.290-292.
- Gourmont, Rémi de. 1964. *La culture des idées*. [1900]. Paris : Mercure de France, 246 p.
- Grab, Walter. 1989. « Idéaux politiques et illusions des intellectuels allemands à l'époque de la Révolution Française, une introduction ». In *L'Allemagne et la Révolution Française 1789/1989*, sous la dir. de Uwe Martin. Stuttgart : Cantz, p.9-13.
- Granier, Catherine. 2003. « Nous sommes tous des briseurs de formules : Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle », Thèse de doctorat de Lettres Modernes, Université Paris 8. Texte disponible sur <http://raforum.info/these/spip.php?>
- Greenberg, Clement. 1961 « The Late 30's in New York ». In *Art and Culture: Critical Essays*. Boston : Beacon Press, 278 p.

- Grivel, Charles. 1973. *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. La Haye/Paris : Mouton, 428 p.
- Grivel, Charles. 1980. « Esquisse d'une théorie des systèmes doxiques ». *Degrés*, 1980-1981, p.24-25.
- Guérin, Jean-Yves. 1998. « Rédacteur en chef Jean Cassou ». Actes du colloque la Sorbonne *Europe, une revue de culture internationale 1923-1998* sous la dir. de Henri Béhar (Paris, La Sorbonne, 27 mars 1998). *Europe*, n° spécial décembre, p.92-105.
- Guggenheim, Peggy. 1987. *Ma vie et mes folies*. Trad. Jean-Claude Eger. Paris: Plon, 310 p.
- Guilbaut, Serge. 1983. *How New-York Stole the Idea of Modern Art*, Trad. Arthur Goldhammer. Chicago and London : University of Chicago Press, 288 p.
- Guilbaut, Serge. 2002. « Muséalisation du monde ou californication de l'Occident ? ». In *Université de tous les savoirs. L'art et la culture*, vol.20. Paris : Odile Jacob poches, p.153-171.
- Guillaume, Paul. 2000. *Les écrits de Paul Guillaume*. Coll. Bibliothèque des arts. Neufchâtel : Ides et Calendes, 152 p.
- Guillebaut, Jean-Claude. 2001. *Le Principe d'humanité*. Paris : Seuil, 380 p.
- Guyader, Antonin. 2006. *La revue Idées, 1941-1944 : Des non-conformistes en révolution nationale*. Paris : L'Harmattan, 357 p.
- Guyau, Jean-Marie. 1884. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris : Alcan, 260 p.
- Guyau, Jean-Marie. 1923. *L'art au point de vue sociologique*, t.1 et 2. [1887]. Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine. Paris ; Éd. Félix Alcan.
- Habermas, Jürgen. 1978. *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. [1962]. Trad. Marc Buhot de Launay. Paris : Payot, 324 p.
- Habermas, Jürgen. 1981. « La modernité : un projet inachevé ». Trad. Gérard Raulet, *Critique*, n° 413, octobre, p.950-969.
- Hackett, Pat. 1989. *The Andy Warhol diaries*. Ed. by Pat Hackett. New York : Warner Books, 807 p.
- Hahn, Louis. 1883. « Göthe ». In *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, sous la dir. de Amédée Dechambre, 4^e série, t.9 (Gla-Gou). Paris : Asselin, G. Masson, p.738-744.
- Hardt, Michael et Antonio Negri. 2000. *Empire*. Cambridge : Harvard University Press, 478 p.
- Hartman, Geoffrey H. 1981. *Saving the Text*. Baltimore-London : John Hopkins Univ. Press, 184 p.
- Hazan, Olga. 1999. *Le mythe du progrès artistique : Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*. Montréal : PUM, 454 p.
- Hazard, Paul. 1994. *La crise de la conscience européenne 1680-1715*. [1935]. Coll. Références. Paris : Le livre de poche, 444 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1840. *Cours d'esthétique*, vol.1. Trad. Charles Bénard. Paris : Aimé, Hachette, Joubert, 348 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1843. *Cours d'esthétique*, vol.2. Trad. Charles Bénard. Paris : Joubert, 538 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1848. *Cours d'esthétique*, vol.3. Trad. Charles Bénard. Paris : Joubert, 496 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1851. *Cours d'esthétique*, vol.4. Trad. Charles Bénard. Paris : Ladrance, Joubert, 388 p.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1860. *Cours d'esthétique*, vol.5. [1852]. Trad. Charles Bénard. Paris : Ladrance, 508 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1939-1941. *La phénoménologie de l'esprit*, vol.1 et 2. [1807]. Trad. Jean Hyppolite. Paris : Aubier,
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1967. *Leçons sur la philosophie de l'histoire*. [1837]. Trad. Jean Gibelin, Paris, Vrin, 349 p.
- Heine, Henri. 1855. « De l'Allemagne ». In *Œuvres complètes de Henri Heine*, t.1. Paris : Michel-Lévy frères, 391 p.
- Heinich, Nathalie. 1996. *Être artiste : Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris : Klincksieck, 109 p.
- Heinich, Nathalie. 2001. *La sociologie de l'art*. Coll. Repères. Paris : La Découverte, 122 p.
- Heinich, Nathalie. 2005. *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard, 370 p.
- Heinich, Nathalie. 2006. « Soumission-Transgression », compte rendu d'une conférence au Centre du Graphisme d'Échirolles, le 19 décembre. Disponible sur le site : <http://www.graphisme-echirolles.com/pdf/conferences/heinich.pdf>.
- Héluwaert, Michel. 2004. *Pour l'éducation populaire*. Paris : L'Harmattan, 266 p.
- Henry, Michel. 1989. « Ce que la Science ne sait pas », *La Recherche*, n°208, p.422-426.
- Herzog, Maurice. 1951. *Annapurna, premier 8000*. Paris : Arthaud, 293 p.
- Hugo, Victor. 1882. « William Shakespeare ». In *Œuvres complètes : Philosophie*, livre II. Paris : Hetzel, p.101-112.
- Huntington, Samuel. 1993. « The Clash of Civilizations ». *Foreign Affairs*, vol.72, n°3, p.22-49.
- Huret Jules. 1891. *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, De Goncourt, Émile Zola... [et al.]*. Paris : Charpentier, 455 p.
- Huyghe, René. 1955. *Dialogue avec le visible*. Paris : Flammarion, 447 p.
- Jackson, George S. 1970. *Music in Durban: An account of musical activities in Durban from 1850 to the early years of the present century*. Johannesburg : WUP, 166 p.
- Jankélévitch, Vladimir. 1924. « Deux philosophes de la vie, Bergson et Guyau ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°49, 2, p.402-449.
- Janz, Curt Paul. 1984-85. *Nietzsche, Biographie*. Trad. Marc B. de Launay, 3 vol. Paris : Gallimard.
- Jaspers, Karl. 1950. *Nietzsche, introduction à sa philosophie*. Trad. Jean Wahl. Paris : Gallimard, 474p.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. [1972]. Trad. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 301 p.
- Jauss, Hans Robert. 2007. *Petite apologie de l'expérience esthétique*. [1972]. Trad. Claude Maillard. Paris : Allia, 78 p.
- Jeannelle, Jean-Louis. 2005. « Pourquoi faut-il être absolument moderne ? ». *Acta Fabula*, vol.6, n°1, printemps, publié le 10 janvier 2005 sur : <http://www.fabula.org/revue/document719.php>.
- Jewell, Edward Alden. 1939. *Have We an American Art ?* New York : Longmans, 232 p.

- Joost, Jean-Ernest. 1996. « L'éthique de l'invisibilité et les politiques de l'autorité ». *Cahier du GIEP*, n°37, Séminaire du 2 février, 57 p.
- Joyce, James. 1939. *Finnegans Wake*, London : Faber and Faber Limited, 628 p.
- Judet de la Combe, Pierre. 1997. « Sur la relation entre interprétation et histoire des interprétations ». *Revue Germanique Internationale*, n°8, Paris : PUF, p.9-29.
- Jules-Rosette, Benetta et Denis-Constant Martin. 1997. « Cultures populaires, identités et politique ». *Les Cahiers du CERI*, n°17, p.3-47.
- Kandinsky, Wassily. 1970. *Écrits complets : La forme*, vol.2. Coll. Grand format médiations. Trad. Jean Leppien. Paris : Denoël-Gonthier, 408 p.
- Kant, Emmanuel. 1845. « Esthétique transcendantale ». In *Critique de la raison pure*, t.1, I. Trad. Joseph Tissot. Paris : Ladrance, p.37-70.
- Kant, Emmanuel. 1913. *La religion dans les limites de la raison*. [1794]. Trad. André Tremesaygues. Paris : Félix Alcan, Éditeur, 1913, 254 p.
- Kant, Emmanuel. 1999. *Métaphysique des mœurs*. [1796]. vol.2. Paris : Garnier Flammarion, 411 p.
- Kant, Emmanuel. 2004. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Gallimard Folio Essais, 561 p.
- Kaplan, Alice. 2003. *Intelligence avec l'ennemi : Le procès Brasillach*. Paris : Gallimard Folio, 305 p.
- Kaufmann, Vincent. 1997. *Poétique des groupes littéraires : Avant-Gardes 1920-1970*, Paris : PUF, 200 p.
- Kaufmann, Vincent. 2004 « L'arrière-garde vue de l'avant ». In *Les Arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, sous la dir. de William Marx. Coll. Quadrige. Paris : PUF, 256 p.
- Kessler, Mathieu. 1998. *L'esthétique de Nietzsche*. Coll. Thémis Philosophie. Paris : PUF, 259 p.
- Kessler, Nicolas, Jean-Louis Loubet del Bayle. 2001. *Histoire politique de la Jeune Droite (1929-1942) : une révolution conservatrice à la française*, Paris : L'Harmattan, 492 p.
- Kivy, Peter. 2001. *The Possessor and the Possessed : Handel, Mozart, Beethoven and the Idea of Musical Genius*. New Haven : Yale University Press, 287 p.
- Kremer Marietti, Angèle. 1994. « La démesure chez Nietzsche : Hybris ou sublime ? ». *Revue Internationale de Philosophie Pénale et de Criminologie de l'Acte*, n° 5-6, p.69-84.
- Kuoni, Carin (ed.). 1990. *Energy Plan for the Western Man : Joseph Beuys in America*. Writings by and Interviews with the Artist compiled by Carin Kuoni. New York : Four Walls Eight Windows, 288 p.
- Laborde, L. J. Alexandre de. 1856. « La vulgarisation des arts est-elle la ruine de l'art ? ». In *Exposition Universelle de 1851, Travaux de la commission française sur l'industrie des nations, publiés par ordre de l'Empereur, t.VIII, VI^e groupe, XXX^e jury, Application des arts à l'industrie*. Paris : Imprimerie Impériale, p.445-500
- Lacan, Jacques. 1975. *Encore, Séminaire 20*. Coll. Champ freudien. Paris : Seuil, 133 p.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy. 1978. *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Coll. Poétique. Paris : Editions du Seuil, 448 p.
- Lafontaine, Céline. 2004. *L'empire cybernétique : Des machines à penser à la pensée machine*. Paris : Seuil, 238 p.

- Langlois, Simon et Yves Martin (dir.). 1995. *L'horizon de la culture : Hommage à Fernand Dumont*. Sainte-Foy : PUL-Institut québécois de recherche sur la culture, 556 p.
- Langshaw Austin, John. 1962. *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford : Clarendon, 168 p.
- Lanson, Gustave. 1998. « La poésie contemporaine de M. Stéphane Mallarmé ». [1893]. In *Mallarmé*, sous la dir. de Bertrand Marchal. Coll. Mémoire de la critique. Paris : Presses Paris Sorbonne. p.269-278.
- Lantz, Pierre. 1993. « La fin et l'histoire : Nietzsche et Lefebvre ». *Futur antérieur*, n°18, 1993/4. Version numérique non paginée disponible sur : <http://multitudes.samizdat.net/La-fin-et-l-histoire-Nietzsche-et>.
- Larguier, Léo. 1928. *Avant le déluge*. Paris : Grasset, 257 p.
- Lasch, Christopher. 1981. *Le complexe de Narcisse*, [1979]. Trad. Michel L. Landa. Paris : Laffont, 340 p.
- Latouche, Serge. 2001. « Les mirages de l'occidentalisation du monde : En finir, une fois pour toutes, avec le développement ». *Le Monde diplomatique*, mai.
- Latouche, Serge. 2004. *Survivre au développement : De la décolonisation de l'imaginaire économique à la construction d'une société alternative*. Paris : Éditions Mille et une nuits, 127 p.
- Laurent, Jeanne. 1955. *La République et les Beaux-Arts*. Paris : Julliard, 226 p.
- Laurent, Jeanne. 1982. *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981 : Histoire d'une démission artistique*. Saint-Étienne : CIEREC, 190 p.
- Laverdant, Gabriel-Désiré. 1845. *De la mission de l'art et du rôle des artistes : Salon de 1845*. Paris : Aux Bureaux de la Phalange, 64 p.
- Le Blond-Zola, Denise. 1931. « Zola et Cézanne : D'après une correspondance retrouvée ». *Mercur de France*, n° 781, 42e Année, t.225, p.39-58.
- Lefebvre, Henri. 1965. *Métaphilosophie*, Paris : Minuit, 333 p.
- Leiris, Michel. 1969. *Cinq études d'ethnologie*. Coll. Médiations. Paris : Gonthier, 151 p.
- Lepage, Franck. 2005. « L'autre moitié de la culture ». *Cassandra*, n°63, automne, p.6-8.
- Lévi-Strauss, Claude. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 452 p.
- Lévy, Bernard-Henri. 1981. *L'idéologie française*. Paris : Grasset, 340 p.
- Lichtenstein, Jacqueline, Michel, Christian. 2004. « Au cœur de la connaissance de l'art et des artistes de l'Ancien régime : Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture ». Conférence à l'Académie des Beaux-Arts, le 27 octobre, 6 p. Disponible sur : <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/travaux/Comm.%202004/lichtenstein.pdf>.
- Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*. Coll. Essais. Paris : Gallimard, 246 p.
- Lippmann, Walter. 1938. *La Cité libre*. [1937]. Trad. Georges Blumberg. Paris : Librairie de Médicis, 458 p.
- Liszt, Franz. 1910. *Gesammelte Schriften*, vol.IV. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 402 p.
- Littré, Émile. 1956. « Préface au Dictionnaire de la langue française ». [1863-1872]. Monte-Carlo : Éd. du Cap, t.1, (A,B,C), p.1-40.

- Lorenz, Edward N. 1963. « Deterministic non-periodic flow ». *Journal of the Atmospheric Sciences*, vol.20, Issue 2, March, p.130–141.
- Loubet del Bayle, Jean-Louis. 1969. *Les non-conformistes des années 30 : Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*. Paris : Seuil, 496 p.
- Loubet del Bayle, Jean-Louis. 1998. « Le mouvement personnaliste français des années 1930 et sa postérité ». *Politique et sociétés*, vol.17, n°1-2, p. 219-237.
- Luhmann, Niklas. 1984. *Soziale Systeme : Grundriss Einer Allgemeinen Theorie*, Francfort : Suhrkamp, 674 p.
- Luhmann, Niklas. 1990. *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, [1982]. Trad. Anne-Marie Lionnet. Paris : Aubier, 300 p.
- Luhmann, Niklas. 2001. *La légitimation par la procédure*. Coll. Dikè. Trad. Lukas K. Sosoe. Ste-Foy : PUL, 247 p.
- Lukács, György. 1960. *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste*, [1922]. Coll. Arguments. Trad. Kostas Axelos et Jacqueline Bois. Paris : Éd. de Minuit, 384 p.
- Maciunas, George. 1963. « Manifeste de Fluxus ». Texte disponible à l'adresse suivante : <http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas-manifesto.html>.
- Maffesoli, Michel. 2007. *Au Creux des apparences : Pour une éthique de l'esthétique*. [1990]. Paris : La Table Ronde, 316 p.
- Magee, Bryan. 2001. *Histoire de la philosophie*. Montréal : Libre Expression, 239 p.
- Mallarmé, Stéphane. 1897. *Divagations*. Paris : Fasquelle, 377 p.
- Mallarmé, Stéphane. 1970. *Œuvres complètes*. Éd. par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry. Coll. La Pléiade. Paris : Gallimard, 1659 p.
- Marchal, Bertrand. 1998. *Mallarmé*. Coll. Mémoire de la critique. Paris : Presses Paris Sorbonne, 493p.
- Marchand, Bernard et Joëlle Salomon Cavin. 2007. « Anti-urban ideologies and planning in France and Switzerland : Jean-François Gravier and Armin Meili ». *Planning Perspectives*, vol. 22, n°1, janv. p.29-53.
- Marquard, Odo. 1983. « Gesamtkunstwerk und Identitätssystem ». In *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, sous la dir. de Harald Szeemann. Zürich : Zürich Kunsthhaus, p.40-49.
- Martin, Charles W. 1995. *The Nihilism of Thomas Bernhard: The Portrayal of Existential and Social Problems in His Prose Works*. Amsterdam : Rodopi, 277 p.
- Martin, Denis-Constant et Olivier Roueff. 2002. *La France du jazz : Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*. Coll. Eupalinos. Marseille : Parenthèses, 323 p.
- Martucelli, Danilo. 2002. *Grammaires de l'individu*. Coll. Folio Essais. Paris : Gallimard, 709 p.
- Marx, William (dir.). 2004. *Les Arrière-gardes au XX^e siècle : L'autre face de la modernité esthétique*. Coll. Quadrige. Paris : PUF, 256 p.
- Mascotto, Jacques. 1997. « De la force de travail à Dionysos ». *Conjectures*, n°25, printemps.
- Mascotto, Jacques. 2004. « Spectacle, mimésis, anesthésie ». *Conjonctures*, n°38, printemps-été, p.149-167.

- Massin, Jean et Brigitte Massin. 1988, *Ludwig van Beethoven*. Paris : Fayard, 845 p.
- Massot, Alain. 2002. « Condorcet : le fondateur des systèmes scolaires modernes ». Communication présentée au 70^e Congrès de l'Acfas, Histoire, (Québec, Université Laval, 16 mai 2002). Consultable sur le site Internet « Les classiques des sciences sociales ».
- Matte, Nicolas. 2003. « L'idée d'individu dans l'Orestie d'Eschyle ». *Phares*, vol.4, automne. Disponible sur : <http://www.ulaval.ca/phares/vol4-automne03/texte11.html>.
- Mattelart, Armand. 2005. « Bataille à l'Unesco sur la diversité culturelle ». *Le Monde diplomatique*, octobre.
- Maucuer, Michel. 1998. *Henri Cernuschi (1821-1896) : Voyageur et collectionneur*. Paris : Paris-Musées, 160 p.
- Mauroy, Pierre. 1997. *Léo Lagrange*. Paris : Denoël, 233 p.
- Mauss, Marcel. 1969. « Les civilisations : éléments et formes ». [1929]. In *Œuvres*, vol.2. *Représentations collectives et diversité des civilisations*. Coll. Le sens commun. Paris : Éd. de Minuit, p.456-479.
- Mavrikakis, Catherine et Catherine Morency. 2007. « Échos et résonances ». *Protée, Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, vol.35, n°1, printemps, p.5-10.
- Mazauric, Claude. 1999. « Hegel ». *Annales Historiques de la Révolution Française*, n°317, juillet-septembre, Sommaires et résumés 1998-2004, p.543-545.
- Ménard, Louis. 1863. *Du polythéisme hellénique*. Paris : Charpentier, 396 p.
- Mérieux, Véronique. 2002. « La Terza età des Vies de Vasari ». *Chroniques italiennes*, n°1, série web, 14 p. sur : <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/numeros/Web1.html>.
- Merleau-Ponty, Maurice et Claude Lefort. 1964. *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris : Gallimard, 360 p.
- Merleau-Ponty, Maurice et Dominique Séglard. 1995. *La nature : Notes, cours au Collège de France*, Paris : Seuil, 380 p.
- Merton, Robert King. 1965. *Éléments de théorie et de méthode sociologique*. [1949]. Trad. Henri Mendras. Paris : Plon, 514 p.
- Meschonnic, Henri. 1997. « Ce que la clarté empêche de voir : À propos de la langue française ». *Esprit*, n°230-231, mars-avril, p.51-63.
- Michaud, Yves. 2003. *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris : Stock, 204 p.
- Millet, Catherine. 1994. *L'art contemporain en France*. Paris : Flammarion, 351 p.
- Minc, Alain. 2006. *Le crépuscule des petits dieux*. Paris : Grasset, 135 p.
- Moktar, Diane. 1985. « Culture, art et création historique : Vers une nouvelle approche du rôle et de l'impact social-historique de la culture ». *Sociologie et sociétés*, vol.17, n°2, octobre, p.27-32.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat. 1887. *L'esprit des lois*. [1758]. Paris : Delagrave, 329 p.
- Montinari, Mazzino. 1972. « The new critical edition of Nietzsche's complete Works ». Trad. D.P. Thatcher. *The Malahat Review*, University of Victoria, n°24, oct., p.121-133.
- Morel, Pierre. 2007. « La francophonie en quête d'identité ». In *La francopolyphonie : langues et identités*, vol.1, sous la dir. de Pierre Morel. Chisinau : ULIM, p.91-103.

- Morin, Edgar. 1963. « Salut les copains, I Une nouvelle classe d'âge, II Le « yé-yé » ». *Le Monde*, 6 et 7 juillet.
- Morin, Edgar. 1976. « Pour une crisologie ». *Communications*, n°25, p.149-163.
- Morisson, Marie-Annick. 1995. « Archives Pierre Francastel, inventaire réalisé à l'École des hautes études en sciences sociales », document INHA, Institut national d'histoire de l'art, 144 p. Disponible sur : www.inha.fr/IMG/pdf/fonds-francastel.pdf.
- Moulin, Raymonde. 2000. *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*. Coll. Dominos. Paris : Flammarion, 127 p.
- Mounier, Emmanuel. 1961. *Révolution personaliste et communautaire*. [1935]. Coll. Points Essais. Paris : Seuil, 334 p.
- Muller, James W. 1999. *Churchill's "Iron Curtain" speech fifty years later*. Columbia (MO) : Univ. of Missouri Press. 180 p.
- Müntz, Eugène. 1895. *Histoire de l'art en Italie pendant la Renaissance*, t.3. Paris : Hachette, 757 p.
- Murger, Henry. 1852. *Scènes de la vie de bohème*. Paris : M. Lévy, 418 p.
- Nietzsche, Friedrich. 1902. *La Volonté de puissance : Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 255 p.
- Nietzsche, Friedrich. 1993. *Œuvres*, t.1 et 2. Coll. Bouquins, Paris : Laffont, 1369 p. et 1750 p.
- Nizan, Paul. 1932. *Les Chiens de garde*. Paris : Rieder, 159 p.
- Norman, Dorothy. 1978. *Alfred Stieglitz: An American Seer*. [1960]. New York: Farrar Straus Giroux, 256 p.
- Nourissier, François. 2001. « Robert Brasillach, un si "gentil" facho ». *Le point*, n°1516, 5 oct.
- Olivier, Alain-Patrick. 2005. *G.W.F. Hegel : Esthétique, Cahier de notes inédit de Victor Cousin*. Paris : Vrin, 157 p.
- Onfray, Michel. 1995. « Bouddha, le chien et la flûte ». *Magazine Littéraire*, n°328, janvier.
- Onfray, Michel. 2002. *Physiologie de Georges Palante*. Paris : Grasset, 249 p.
- Ortega y Gasset, José. 1972. *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture and Literature*. [1925]. Trad. H. Weyl. Princeton : Princeton University Press, 204 p.
- Ossip-Lourié. 1900. *La philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen*. Paris : Félix Alcan, 180 p.
- Panofsky, Erwin. 1976. *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*. Trad. sous la dir. de Guy Ballangé. Coll. Le sens commun. Paris : Éd. de Minuit, 276 p.
- Pasquier, Romain. 2002. « L'invention de la régionalisation "à la française" ». Intervention aux Journées d'études AFSP/Groupe Local et politique, IEP de Rennes/CRAP, 8 février, 23 p. URL : <http://www.afsp.msh-paris.fr/archives/archivesgroupes/local/local080202/pasquier.pdf>.
- Passeron, Jean-Claude. 1991. *Le raisonnement sociologique : L'espace non poppérien du raisonnement naturel*. Paris : Nathan, 408 p.
- Patočka, Jan. 1990. *L'art et le temps*. Trad. Erika Abrams. Paris : P.O.L., 380 p.
- Paxton, Robert O. 1973. *La France de Vichy 1940-1944*. Trad. Claude Bertrand. Paris : Seuil, 384 p.
- Paxton, Robert O. 2003. *L'armée de Vichy. Le corps des officiers français 1940-1944*. [1966]. Trad. Pierre de Longuemar. Paris : Tallandier, 588 p.

- Pellemans, Paul. 1998. *Le marketing qualitatif : Perspective psychoscopique*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Université, 328 p.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. 1989. *Histoire de l'architecture française : de la Renaissance à la Révolution*, vol.2. Paris : Mengès/CNMHS, 511 p.
- Philonenko, Alexis. 1984. *L'Œuvre de Fichte*. Paris : Vrin, 225 p.
- Picoche, Jacqueline. 1994. *Dictionnaire étymologique du français*. Coll. Les Usuels Poche. Paris : Le Robert, 740 p.
- Pitollet, Camille. 1931. « Georges Palante ». *Le Mercure de Flandre*, juin-juillet, p.17-18.
- Platon, 2002. « La République ». In *Œuvres complètes*, t.6, livres I-III. Coll. Universités de France. [1932] Texte traduit et établi par Emile Chambry et Auguste Diès. Paris : Les Belles Lettres, 450 p.
- Pompidou, Georges. 1972. « Entretien avec Jacques Michel ». *Le Monde*, 17 octobre.
- Pompidou, Georges. 1982. *Pour rétablir une vérité*. Paris : Flammarion, 296 p.
- Popper, Karl. 1973. *La Logique de la découverte scientifique*. Trad. Nicole Thyssen-Rutten. Paris : Payot, 480 p.
- Portmann, Adolf. 1961. *La forme animale*. Trad. Georges Rémy. Paris : Payot, 229 p.
- Pottecher, Maurice. 1913. *Le Théâtre du Peuple de Bussang (Vosges). Son origine, son développement et son but exposés par son fondateur*. Paris : P.-V. Stock, 34 p.
- Prost, Antoine. 1987. « Jeunesse et société dans la France de l'entre-deux-guerres ». *Vingtième siècle*. Revue d'histoire, n°13, janvier-mars, p.35-43
- Puaux, Melly. 2000. *Paul Puaux, l'homme des fidélités*. Avignon : Association Jean Vilar, 254 p.
- Py, Olivier. 2005. « Avignon se débat entre les images et les mots ». *Le Monde*, 30 juillet.
- Quemin, Alain. 2001. « Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain ». Rapport au ministère des Affaires étrangères, Direction générale de la coopération internationale et du développement. Laboratoires Techniques, Territoires et Sociétés : École des Ponts et Chaussées / CNRS / Universités de Paris-XII et de Marne-la-Vallée, Juin, 160 p.
- Rabelais, François. 1997. *Gargantua*. [1534]. Présentation et notes de Nicole Cazauran. Paris : Imprimerie nationale, 319 p.
- Raichvag, Daniel et Jean Jacques. 1991. *Savants et ignorants, une histoire de la vulgarisation*. Paris : Seuil, 448 p.
- Rancière, Jacques. 1996. *Mallarmé : La politique de la sirène*. Paris : Hachette, 140 p.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 74 p.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 175 p.
- Rancière, Jacques. 2005. *La Haine de la démocratie*. Paris : La Fabrique, 108 p.
- Rasse, Paul. 1999. *Les musées à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*. Paris : L'Harmattan, 238 p.
- Renaut, Alain. 2002. *Que faire des universités ?*. Paris : Bayard, 107 p.

- Revel, Jean-François. 1981. « L'ambiguïté française. La polémique sur "L'Idéologie française" ». *L'Express*, 7 février.
- Riba, Jordi. 1999. *La morale anomique de Jean-Marie Guyau*. Paris : L'Harmattan, 414 p.
- Ricoeur, Paul. 1986. *Le Mal : un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève : Labor et Fides, 47 p.
- Rigaud, Jacques. 1995. *L'exception culturelle. Culture et pouvoir sous la V^e République*. Paris : Grasset, 298 p.
- Roberge, Danielle. 2001. « L'idée du progrès en art », *Visio*, vol.5, n°4, hiver, p.177-184.
- Rollan, Françoise. 2004. « Les réseaux d'équipements sportifs dans les stations balnéaires : l'exemple du tennis », *In Situ*, n°4, mars, revue en ligne de l'Inventaire général, URL : <http://www.revue.inventaire.culture.gouv.fr>.
- Roos, Richard. 1956. « Les derniers écrits de Nietzsche et leur publication ». *Revue Philosophique*, n°146, p.262-287.
- Rorty, Richard. 1991. *Objectivity, Relativism and Truth : Philosophical papers*, vol.1. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 236 p.
- Rosenberg, Harold. 1962. *La tradition du nouveau*. [1959], Trad. Anne Marchand. Paris : Éditions de Minuit, 281 p.
- Rosnay, Joël de. 1975. *Le Macrocospe*. Paris : Seuil, 346 p.
- Rossignol, Christian. 1998. « Quelques éléments pour l'histoire du "Conseil technique de l'enfance déficiente et en danger moral" de 1943 ». *Le temps de l'histoire*, n°1, p.21-39.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1961. *Émile ou de l'Éducation*, Livre IV, [1762], Paris : Garnier, 664 p.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2006. *Les Rêveries du promeneur solitaire*, [1776-1778], Paris, Garnier Flammarion, 225 p.
- Sansot, Pierre. 2002. *Les gens de peu*. Coll. Quadrige. Paris : P.U.F., 223 p.
- Sarfati, Georges-Elia. 1996. « La sémantique : de l'énonciation au sens commun. Éléments d'une pragmatique topique ». Mémoire d'HDR, Paris IV. Mise en ligne décembre 2004. Disponible sur : http://www.revue-texto.net/Inedits/Sarfati/Sarfati_Semantique.html.
- Sartre Jean-Paul. 1970. *La Nausée*. [1938]. Paris : Gallimard, 242 p.
- Sartre, Jean-Paul. 1947. *Huis clos ; suivi de Les mouches*. Paris : Gallimard, 62 p.
- Sartre, Jean-Paul. 1986. *Questions de méthode*. [1957]. Coll. Tel. Paris : Gallimard, 164 p.
- Saunders, Frances Stonor. 2000. *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*. New York : New Press, 509 p.
- Sauvé, Lucie. 2007. « L'équivoque du développement durable ». *Chemin de Traverse*, n° 4, p.31-47.
- Schelling, Friedrich W.J. von. 1835. *Jugement de M. de Schelling sur la philosophie de M. Cousin*. Trad. Joseph Willm. Paris : Levrault, 80 p.
- Schiller, Friedrich von. 1873. « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme ». *Œuvres, vol.VIII, Esthétique de Schiller*. Trad. Adolphe Régnier. Paris : Hachette, p.182-306.
- Schleuning, Peter. 1998. *Die Sprache der Natur, Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart – Weimar : J.B. Metzler, 239 p.

- Schleuning, Peter. 2002. « Changes in the conditions, aims and effects of composing from the early eighteenth to the early nineteenth centuries ». Trad. Gwendolyn V. Tietze. URL : <http://www.esf.org/activities/research-networking-programmes/humanities-sch/completed-rnps-in-humanities/musical-life-in-europe-1600-1900/more-information/authors-texts-related-to-mle-topics/translation.html>.
- Schnapp, Alain. 1993. *La conquête du passé : Aux origines de l'archéologie*. Paris : Éd. Carré, 511 p.
- Schneider, Mathieu. 2005. *Destins croisés : Du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler et Richard Strauss*. Waldkirch : Éd. Gorz, 610 p.
- Schöffner, Nicolas. 1969. *La Ville cybernétique*. Paris : Tchou, 183 p.
- Schöffner, Nicolas. 1970. *Le nouvel esprit artistique*, Coll. Médiations. Paris : Denoël/Gonthier, 192 p.
- Schopenhauer, Arthur. 1900. *Pensées et fragments*. Trad. Jean Bourdeau. Paris : Félix Alcan, 231 p.
- Schopenhauer, Arthur. 2004. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. [1818]. Trad. Auguste Burdeau, Paris : PUF, 1434 p.
- Schwarz, Dieter. 1995. *Les interviews de Mallarmé*. Neufchâtel : Ides et Calendes, 115 p.
- Semprún, Jorge. 1995. *Mal et Modernité : Le travail de l'histoire*. Paris : Éd. Climats, 122 p.
- Senghor, Léopold Sédar. 1962. « Le français, langue de culture ». *Esprit*, n°311, novembre.
- Senghor, Léopold Sédar. 1983. *Liberté*, t.4. Paris : Éd. du Seuil, 668 p.
- Sennett, Richard. 1979. *Les tyrannies de l'intimité*. [1977]. Trad. Antoine Berman et Rebecca Folkman. Paris : Seuil, 285 p.
- Serlio, Sebastiano. 1545. *Il primo libro [e secondo libro] d'architettura, di Sabastiano Serlio, bolognese*. Paris : Jean Barbé, 67 p.
- Serres, Michel. 1978. *Esthétiques sur Carpaccio*. Paris : Hermann, 143 p.
- Shattuck, Roger. 1974. *Les primitifs de l'avant-garde*. Trad. Jean Borzic. Paris : Flammarion, 402 p.
- Shattuck, Roger. 1980. *The Forbidden Experiment*. New-York : Farrar Straus Giroux, 220 p.
- Shusterman, Richard. 1992. « Essay on Ghetto Music ». *Journal of Rap*, winter, p.11-18.
- Shusterman, Richard. 1992. *L'art à l'état vif*. Trad. Christine Noille. Coll. Le sens commun. Paris : Éd. de Minuit, 272 p.
- Sinaï, Agnès. 1997. « L'art contemporain face à l'histoire : Chronique d'une amnésie postmoderne ». *Esprit*, n°230-231, mars-avril, p.71-82.
- Spengler, Oswald. 1948. *Le déclin de l'Occident : Esquisse d'une morphologie de l'histoire*. 2 vol. Trad. Mohand Tazerout. Paris : Gallimard, 411 p.
- Spinoza, Baruch. 1878. *Court traité sur Dieu, l'homme et la béatitude*. Trad. Paul Janet. Paris : G. Baillière, 187 p.
- Spiriot, Pierre (dir.). 1987. *Brasillach et la génération perdue*. Monaco : Éd. du Rocher, 235 p.
- Staël-Holstein, Germaine de. 1871. « Corinne ou l'Italie ». [1807]. In *Œuvres complètes*, t.1. Paris : Firmin Didot, p.653-863.
- Staël-Holstein, Germaine de. 1871. « De l'Allemagne ». [1813]. In *Œuvres complètes*, t.2. Paris : Firmin Didot, p.4-257.
- Steiner, George. 2003. *Maîtres et disciples*, Trad. Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Gallimard, 204 p.

- Taminiaux, Jacques. 1982. « Entre l'attitude esthétique et La mort de l'art ». In *Qu'est-ce que l'homme : Hommage à Alphonse de Waelhens*. Bruxelles : Université St.Louis, p.401-420.
- Taylor, Charles. 1992. *Grandeur et misère de la modernité*. Trad. Charlotte Mélançon. Québec : Bellarmin, 150 p.
- Tétart, Phippe. (dir.). 2007. *Histoire du sport en France : Du second empire au régime de Vichy*. Paris : Vuibert / Musée national du sport, 469 p.
- Therrien, Lyne. 1998. *L'Histoire de l'art en France : Genèse d'une discipline universitaire*. Paris : C.T.H.S., 623 p.
- Thibaudat, Jean-Pierre (dir.). 1998. *Où va le théâtre*. Paris : Hoëbeke, 96 p.
- Thuillier, Jacques. 2003. *Théorie générale de l'histoire de l'art*. Paris : Odile Jacob, 177 p.
- Thuillier, Jacques. 2005. *Histoire de l'Art*. Paris : Flammarion, 635 p.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*. Coll. Poétique. Paris : Seuil, 320p.
- Todorov, Tzvetan. 1997. « Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés ». *Esprit*, n°228, janvier, p.5-31.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Le Jardin imparfait : La pensée humaniste en France*, Coll. Biblio Essais . Paris : Livre de poche, 350 p.
- Tonnet-Lacroix, Éliane. 2003. *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*. Paris : L'Harmattan, 412 p.
- Tremblay, Danielle. s.d. « Le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise ». sur : <http://www.chansonduquebec.com/danielle/danielle.htm>.
- Trotsky, Léon. 1936. *Encore une fois, où va la France ? : Recueil d'articles*. Paris : Librairie du travail, 193 p.
- Tzara, Tristan. 1917. « Note 6 sur l'art nègre ». *Sic*, n°21-22, septembre-octobre, p.2.
- UNESCO. 1999. « Compte-rendu de la consultation régionale UNESCO/OMPI pour l'Asie Pacifique sur la protection des expressions du folklore ». Hanoi, 21-23 avril. Disponible sur : http://www.unesco.org/culture/copyright/folklore/html_fr/hanoi.shtml.
- UNESCO. 2007. *L'action normative à l'UNESCO : Conventions, recommandations, déclarations et chartes adoptés par l'UNESCO, 1948 – 2006*. Paris : UNESCO, 808 p.
- UNESCO. 2007. *60 ans d'histoire de l'UNESCO : Actes du colloque international, Paris, 16-18 novembre 2005*. Paris : UNESCO, 611 p.
- Urfalino, Philippe. 1996. *L'invention de la politique culturelle*. Paris : La Documentation Française, 361 p.
- Urfalino, Philippe. 1997. « Quelles missions pour le ministère de la culture ? ». *Esprit*, n°228, janvier.
- Uzel, Jean-Philippe. 1998. « Perdre le sens commun : Comparaison des approches descriptive et évaluative de l'œuvre d'art ». *AE Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol.2, hiver. Disponible sur : www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2/uzel.html.
- Uzel, Jean-Philippe. 2002. « Art et politique dans les années 1990 ». In *Identités narratives : Mémoire et perception*, sous la dir. de Simon Harel, Jocelyne Lupien, Alexis Nouss et Pierre Ouellet. Coll. Intercultures. Ste-Foy : PUL, p.267-277.
- Valéry, Paul. 1927. « Lettre sur Mallarmé ». *La Revue de Paris*, 1er avril, p.481-491.

- Van Eynde, Laurent. 1997. *Introduction au romantisme d'Iéna : Friedrich Schlegel et l'Athenäum*. Bruxelles : Ousia, 224 p.
- Vaneigem, Raoul. 1967. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris : Éd. Gallimard, 287 p.
- Vansina, Jan. 1995. « Les arts et la société depuis 1935 ». In *Histoire générale de l'Afrique*, vol.8, chap.20, sous la dir. de Ali Mazrui et Christophe Wondji. Paris : Unesco Présence africaine, 640p.
- Vercors, 1941, *Le silence de la mer*. Paris : Éd. de Minuit, 93 p.
- Vernant, Jean-Pierre. 1989. *L'individu, la mort, l'amour : Soi même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Gallimard, 235 p.
- Viala, Alain. 2005. *Histoire du théâtre*. Coll. Que sais-je ?. Paris : PUF, 128 p.
- Viaux, Henri. 1961. *Aux sources du scoutisme français*. Coll. Alternance. Paris : Éditions du Scorpion, 190 p.
- Ville de Montréal. 2005. *Montréal, métropole culturelle. Politique de développement culturel de la ville de Montréal 2005-2015*. Direction du développement culturel et des bibliothèques, septembre, 80 p.
- Ville de Montréal. 2005. *Montréal, Ville UNESCO de Design / UNESCO City of Design*. Montréal : Design Montréal, 94 p.
- Vinaver, Michel et Michelle Henry. 1998. *Écrits sur le théâtre*, vol.2. Paris : L'Arche, 255 p.
- Vinay, Gianfranco. 2005. « Esthétique et politique ». *Cité musiques*, n°47, janvier-mars, p.18-19.
- Voicu, Mihaela. 2002. *Présentation et choix de textes sur La littérature française du Moyen Âge X^e-XV^e siècles*. Bucarest : Édition numérique sur le site de l'Université de Bucarest à l'adresse suivante : <http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/MihaelaVoicu-LaLiterature/JEAN%20BODEL.htm>.
- Vollard, Ambroise. 1959. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Paris : Albin-Michel, 429 p.
- Warnod, André. 1925. *Les berceaux de la jeune peinture : Montmartre, Montparnasse*. Paris : Albin-Michel, 288 p.
- Weil, François. 2005. *Histoire de New York*. Paris : Fayard, 377 p.
- Wiener, Norbert. 1954. *Cybernétique et société : L'usage humain des êtres humains*, Trad. Pierre-Yves Mistoulon. Paris: UGE, 250 p.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. 2001. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ?, Introduction à la tragédie grecque*. Trad. Alexandre Hasnaoui. Paris : Belles Lettres, 153 p.
- Williams, Raymond. 1965. *The Long Revolution*. Londres : Pelican, Penguin Books, 399 p.
- Williams, Raymond. 1976. *Keywords, a vocabulary of culture and society*. Glasgow : Fontana, 286 p.
- Winock, Michel. 2006. *L'agonie de la IV^e République*. Paris : Gallimard, 381 p.
- Wittgenstein, Ludwig. 2005. *Recherches philosophiques*. [1953]. Trad. Françoise Dastur. Paris : Gallimard, 367 p.
- Wolfe, Bertram David. 1963. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. New York : Stein and Day, 457 p.
- Zaharia, Constantin. 2003. *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*. Bucarest : Édition numérique Université de Bucarest, disponible sur : <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/melancolie/cuprins.htm>.

- Zijderveld, Anton C. 1979. *On Clichés: The Supersedure of Meaning by Function*. Londres : Routledge, 129 p.
- Zima, Peter V. 1992. « L'esthétique de la déconstruction, du romantisme à Nietzsche et Derrida ». *Futur antérieur*, n°9, Le texte et son dehors. Autour de la littérature et de son esthétique, juin, p.169-184.