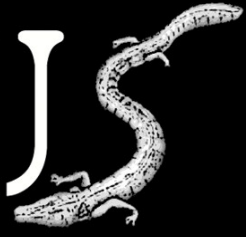


PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



L'ŒUVRE D'ART RÉUSSIE



WWW.REVUE-PROTEUS.COM

NUMÉRO SEIZE
DÉCEMBRE 2020

Édito

À l'heure où « avoir réussi » et « obtenir de bons résultats » sont devenus des expressions courantes pour qualifier le bilan économique d'une vie ou d'une entreprise, à l'heure où la recherche, pour être réussie, ne peut plus que suivre un plan de financement par projets à court terme, à l'heure donc où la réussite échappe de moins en moins à la marchandisation, et devient essentiellement un moyen de communication, ce numéro de la revue *Proteus* espère montrer qu'il existe encore aujourd'hui des manières non pécuniaires de penser la réussite. Laissant au texte introductif le soin de présenter l'angle théorique adopté par le dossier d'articles, nous souhaitons revenir ici sur les préconceptions amenant facilement à croire qu'un dossier sur la réussite en art porterait *logiquement* sur des questions de marché ou de renommée. En effet, le terme de « réussite » est loin d'être le seul à avoir été récupéré par les stratégies monétaires : l'économie ne désigne plus les lois de l'habitat, la spéculation ne renvoie plus à une méditation philosophique, les principales créations sont des créations d'entreprises, etc. À des mots devenus suspects comme « bénéfice » ou « investissement » s'ajoutent aujourd'hui, avec la nouvelle loi de programmation de la recherche promulguée le 24 décembre 2020, les termes « projet » et « programme », évoquant de plus en plus une vision dénuée de perspective et une précipitation délétère.

Si des idées comme la réussite et le succès sont si facilement associées à une logique de rentabilité, c'est peut-être aussi parce que l'argent leur apporte la *valeur* qui semble manquer à leurs acceptions très factuelles : étymologiquement, le succès – qui « s'avance sous », qui « succède » – renvoie à la manière dont un événement se produit et ne vise pas à qualifier positivement ou non son issue ; la réussite – qui « résulte de » – peut quant à elle qualifier un résultat indépendamment de savoir s'il est bon ou mauvais. En ce sens, réfléchir dans ce contexte sur la réussite en art implique de questionner les filiations entre les faits à l'œuvre et des valeurs artistiques qui ne sont ni monétaires, ni coupées des réalités culturelles et sociales qui accueillent les artistes et leurs œuvres. Il ne s'agit en effet pas de constituer des valeurs artistiques en autarcie.

Si cet éditto ne veut pas amorcer une lecture qui restreindrait l'intérêt des articles aux conditions dans lesquelles se trouve aujourd'hui le monde de la recherche, nous souhaitons avant tout affirmer l'engagement de notre revue à défendre une recherche située dans un écosystème respectueux, soutenue par des moyens lui assurant ambition et liberté.

L'équipe de la revue *Proteus*

Sommaire

L'œuvre d'art réussie

- De quoi la réussite artistique est-elle le nom ? État des lieux d'une notion en crise - Introduction au dossier
Benjamin RIADO.....4
- Plaidoyer pour l'échec – John Ruskin et l'imperfection en art
Benjamin BÂCLE (University College London).....8
- L'œuvre d'art entre « perfection » et « réussite » – Remarques sur la terminologie esthétique d'Adorno
Riccardo CAMPI (Università di Bologna).....17
- L'expression réussie et la philosophie à venir
Adriana BONTEA (Pembroke College Oxford).....26
- Quand l'œuvre d'art épouse sa notion – Sur une hypothèse épistémologique
Damien BONNEC (Université Rennes 2, Arts : pratiques et poétiques).....34
- Élargir l'esthétique transcendantale à travers l'expérience architecturale
Yves MEESSEN (Université de Lorraine, Écritures).....40

Entretien

- « Ma manière d'être artiste est de survivre » – Entretien avec Marine Provost
Benjamin RIADO (Université Paris I, ACTE).....47

Hors-thème

- Expérience esthétique et évolution humaine
Ellen DISSANAYAKE (University of Washington),
traduit et présenté par Pierre LÉGER (Aix-Marseille Université, Centre Granger).....52
- Le temps de s'en défaire
Cédric MAZET ZACCARDELLI (Université Paris I, ACTE).....66

De quoi la réussite artistique est-elle le nom ? État des lieux d'une notion en crise

INTRODUCTION AU DOSSIER

En 2011, était diffusé sur les écrans le spectaculaire pilote de la série télévisée d'anticipation *Black Mirror*, créée par le journaliste du *Guardian* Charlie Brooker. Ce premier épisode, intitulé « Hymne national », se concentre sur le personnage du premier ministre britannique. Celui-ci fait l'objet d'une ingénieuse machination qui le contraint à une terrible exhibition sexuelle devant les caméras afin d'obtenir la libération d'un membre très populaire de la famille royale. L'auteur pervers du coup monté est présenté comme un artiste politique dont l'objectif est d'impliquer par la force des personnalités du monde réel dans une retentissante performance artistique.

La façon dont cet artiste a recours dans l'intrigue à l'automutilation pour parvenir à ses fins ainsi que la fascination qu'il manifeste pour la sexualité des hommes politiques¹ n'est pas sans évoquer *a posteriori* la figure controversée de Piotr Pavlenski. Cet artiste russe s'est attiré une forme de notoriété récente en France en exposant le porte-parole du gouvernement Benjamin Griveaux, alors candidat à la mairie de Paris. Le site internet créé par l'artiste, appelé « pornopolitique », dévoile des vidéos intimes du secrétaire d'État, que ce dernier avait vraisemblablement envoyées à une jeune femme séduisante se trouvant être une complice de l'artiste. Cette « affaire » réelle – portée moins par les médias que les

réseaux sociaux – et son pendant fictionnel ont de quoi alimenter notre réflexion sur la réussite artistique. En effet, ce que l'épisode de la série permet de penser est le cas heureux de juxtaposition parfaite entre un coup monté réussi et la qualité artistique des intentions concrétisées par le performeur, qui ont fort affaire avec le caractère pernicieux de l'exposition médiatique des hommes politiques². Prêter autant son corps – et des pans entiers de sa vie privée – à l'appétit populaire pour les images, c'est aussi s'exposer à l'ingéniosité des artistes dont la création d'images, et même d'icônes, a longtemps été le domaine d'expertise indisputé. Or, quand la réalité « rejoint » la fiction, comme il nous semble que c'est le cas avec l'affaire Griveaux, elle ne la « dépasse » pas. Si Piotr Pavlenski a fait un coup d'éclat en parvenant à piéger une personnalité politique suffisamment exposée médiatiquement pour créer l'événement, cela ne signifie pas nécessairement qu'il y a œuvre, moins encore que celle-ci force l'estime par ses qualités communément admises que seraient l'ingéniosité ou la virtuosité – on pourrait aussi invoquer la subversion ou l'outrance. Toute machination qui a fonctionné, fût-elle celle d'un artiste, n'est pas *ipso facto* une œuvre d'art. D'après la philosophe de l'art Carole Talon-Hugon en effet, il peut y manquer une attention pour la forme. Elle écrit :

L'œuvre qui réussit son dessein pragmatique n'y réussit qu'à condition que la mise en œuvre du contenu participe à ce succès³.

1. Certains commentateurs ont pensé l'histoire inspirée par des méfaits de jeunesse imputés à David Cameron, ce que Brooker dément. Voir Christopher Hooton, « David Cameron pig allegations: Black Mirror episode in which a prime minister has sex with pig sees sudden spike in interest », *The Independent*, 21 septembre 2015. En ligne : <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/david-cameron-pig-allegations-black-mirror-episode-which-prime-minister-must-have-sex-pig-sees-sudden-spike-interest-finds-new-resonance-10510640.html>>, page consultée le 31 décembre 2020.

2. Cf. Roger POUIVET, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Paris, Vrin, 2007, p. 17 : « Qu'une œuvre d'art doivent être réussie signifie qu'elle appartient nécessairement à une certaine sorte, mais nullement qu'il s'agisse d'une *bonne* œuvre d'art ».

3. Carole TALON-HUGON, *L'Art sous contrôle*, Paris, Presses universitaires de France, p. 88.

On comprend la pertinence de ce critère formaliste : la préoccupation de l'artiste pour la forme produit des effets concrets. Cela permet d'évaluer avec un recul appréciable des objets qui sont ainsi détachés à la fois des intentions de son auteur et de leur popularité contingente. N'est-ce pas cependant un critère de philosophe, ou du moins un critère qui garde l'empreinte du désintéressement kantien dans cette façon d'appréhender une œuvre d'art ? Les créateurs ont-ils toujours cure de la façon dont leur création va être perçue par un tiers une fois cette forme arrêtée ?

Cette question se pose évidemment assortie d'une charge historique forte. Les artistes de la fin du XIX^e siècle par exemple pratiquaient un art compulsif, pour ne pas dire viscéral, qui articulait leur existence entière à des idées parce qu'elles résonnaient avec leur être profond. C'est ce dont se souvient James Joyce quand dans son roman *Ulysse* il fait dire à son personnage A.E. :

L'art doit nous révéler des idées, des essences spirituelles dépourvues de forme. La question suprême qui se pose au sujet d'une œuvre d'art est de savoir de quelle profondeur de vie elle jaillit¹.

Cette tentation de l'idéalisme discutée dans l'épisode dit de « Charybde et Scylla », situé dans la bibliothèque, vient contrer le regard froid susceptible de réduire les objets d'art à ses formants plastiques.

Le mérite de la notion de réussite est d'interroger la connexion que nous acceptons – le plus souvent sans la discuter – entre l'esprit et la matière. Cette connexion peut intervenir en deux segments distincts, tous deux en crise. Il peut s'agir de déterminer le caractère artistique d'une réalisation entre l'esprit de l'artiste et le support qu'il choisit pour l'exprimer. Ainsi, serait une œuvre d'art l'idée de l'artiste qu'il est parvenu à imprimer dans la matière selon ses souhaits². L'autre segment est de porter son attention sur les conséquences matérielles et sociales d'une réalisa-

tion et la façon dont elles stimulent celles et ceux qui se trouvent à son contact. Serait une œuvre d'art ce qui est donné à voir comme tel, indépendamment de savoir si l'esprit qui a présidé à cette réalisation s'en trouve satisfait³.

Bien naturellement, le phénomène artistique se situe en eaux troubles entre ces deux écueils, et la vie des aspirants artistes eux-mêmes consiste à naviguer entre « Charybde et Scylla », que Joyce associait respectivement à l'idéalisme et au matérialisme. Certains artistes se déclarent insatisfaits par leur travail artistique, ce qui ne signifie pas qu'ils ne sont pas des producteurs d'œuvres d'art. Les amis du peintre russe Chaïm Soutine l'ont empêché de détruire une partie de sa production que sans leur intervention il n'aurait jamais laissé circuler. À l'inverse, les jeunes poètes Victor Escousse et Auguste Lebras ont fièrement donné, en janvier 1832, une représentation de leur pièce *Raymond* à la Gaîté Lyrique ; l'œuvre semblait tellement exprimer leur vision qu'ils n'ont pas pu supporter son échec et ont mis fin à leurs jours⁴ moins d'un mois plus tard, à 19 et 21 ans.

Peut-être ce que n'ont pu souffrir ces poètes était de voir ce que devenait leur œuvre au contact du public, mais que dire alors de ces domaines artistiques dans lesquels la réalisation d'une œuvre dépend d'acteurs très variés et de conditions économiques bien éloignées d'une pure vision d'artiste ? Il en va ainsi des ouvrages dont les conditions de productions sont le fait d'une industrie, comme le cinéma et l'architecture, ce qu'il faut évidemment prendre en considération dans notre expérience des œuvres. Même, selon Yves Meessen, le trait que trace l'architecte sur le plan porte

3. On pourrait succinctement rassembler dans cette catégorie les théories de la réception esthétique et les définitions procédurales et institutionnelles de l'art. Pour les premières, voir par exemple : MONROE BEARDSLEY, « Quelques problèmes anciens dans de nouvelles perspectives », dans Jean-Pierre Cometti *et al.* (dir.), *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin, 2005, p. 33-99. Pour les autres, voir Georges DICKIE, « Définir l'art », dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 9-32 ; du même auteur « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de sciences humaines*, n° 17, 2009, p. 211-227.

4. Voir Pascal BRISSETTE, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, chap. 6, p. 283-338.

1. James JOYCE, *Ulysse*, J. Aubert (trad.), Paris, Gallimard, 2013, chap. IX, p. 322.

2. On peut penser notamment au travail du philosophe Robin G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1938.

déjà un peu en lui la matière dans laquelle il sera transcrit¹. Un film n'est bien souvent pas ce que son réalisateur avait espéré. Il peut ainsi avoir été tourné en suivant une certaine intention mais être défiguré par des choix de coupe et/ou de montage tels que le réalisateur ne reconnaît plus son travail. Rarement de tels changements de cap servent un dessein proprement artistique, et il s'est trouvé des réalisateurs, comme Mathieu Kassovitz sur le projet *Babylon A. D.*, qui recommandent aux spectateurs lors de l'exploitation du film en salles de ne pas aller le voir tant il récuse la responsabilité artistique de ce que le produit commercial est devenu. Un ouvrage d'architecture peut-il de la même façon être renié par son concepteur ? Que qualifie en ce cas la réussite d'un édifice ou son échec ?

Dans les quelques exemples et cas de figures que nous venons d'évoquer, il semble que la réussite n'intervient pas au même niveau et n'engage pas les mêmes enjeux. Ce qui fait qu'une peinture est une œuvre d'art et non pas seulement une image peinte correspond-il à ce qui fait qu'une machination est une performance et non un piège mesquin ? On pourrait hasarder que la valeur artistique se mesure à la position du créateur vis-à-vis de l'échec, comme le discute Benjamin Bâcle à partir des écrits de John Ruskin². Ou bien de façon plus pragmatique que la réussite réside moins dans le fait de satisfaire un certain nombre de conditions que de les déplacer, comme le montre Adriana Bontea³. À moins qu'il n'y ait tout simplement un malentendu sur le sens du terme.

Il y a en effet fort à craindre avec la réussite que nous ne soyons face à ce que Kant appelle dans sa *Critique de la raison pure* une « amphibologie », c'est-à-dire un malentendu entre la façon dont nous comprenons conceptuellement la réussite et la manière dont la vit un sujet à partir des

données de sa sensibilité. La rigueur voudrait qu'une série de critères nécessaires et suffisants nous permette d'établir en toute logique quel objet est réussi et quel autre ne l'est pas, mais une telle nomenclature ne permettrait pas de comprendre des phénomènes connexes de la réussite artistique tels que l'opportunité, la « sérendipité » ou même l'heureux hasard. À ce dernier cas se rapporte une affaire bien connue : Vassily Kandinsky n'anticipait pas la création de la peinture abstraite au moment où en pénétrant dans son atelier de Munich, il aperçut un tableau extraordinaire dont il se rendit compte en l'examinant de plus près qu'il s'agissait d'une de ses propres peintures, figurative encore, qui était renversée sur le côté⁴. Plus généralement, comment concilier l'exigence d'un créateur en proie tout à la fois au doute et au dépassement de soi avec les critères opaques qui verront ce créateur être récompensé ou encouragé par les acteurs du monde de l'art, suivant des paramètres aussi divers que la tendance du moment, le mouvement général de l'histoire de l'art, le goût spécifique de quelques acheteurs fortunés ? Il n'est guère étonnant qu'à cette question l'artiste que nous avons interrogée⁵ n'ait pas davantage la réponse que les philosophes.

Or, prévient Kant, « si, avec ces concepts, nous voulons accéder aux objets, une réflexion transcendante préalable est nécessaire afin de déterminer pour quelle faculté de connaissance ils doivent être objets, si c'est pour l'entendement ou pour la sensibilité⁶ ». Ainsi, penser la réussite à partir des objets pour lesquels elle est éclatante paraît satisfaire à une prudence kantienne, mais cela ouvre surtout, pour Damien Bonnet⁷, une perspective heuristique portée par la notion de « diagramme ». Bien loin de décoder la réussite, il s'agit d'en mesurer l'effusion à travers l'observation des données sensibles constituant le pro-

1. Voir dans ce numéro : Yves MEESSEN, « Élargir l'esthétique transcendante à travers l'expérience architecturale », p. 40-46.

2. Voir dans ce numéro : Benjamin BÂCLE, « Plaidoyer pour l'échec. John Ruskin et l'imperfection en art », p. 8-16.

3. Voir Adriana BONTEA, « L'expression réussie et la philosophie à venir », p. 26-33.

4. Cf. Vassily KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes*, J.-P. Bouillon et al (trad.), Paris, Hermann, 2014.

5. Voir Benjamin RIADO, « "Ma manière d'être artiste est de survivre" ». Entretien avec Marine Provost », p. 47-51.

6. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, A. Renaut (trad.), Paris, GF, 2001, p. 315.

7. Voir dans ce numéro : Damien BONNET, « Quand l'œuvre d'art épouse sa notion. Sur une hypothèse épistémologique », p. 34-39.

gramme plastique de l'œuvre. La sculpture de Robert Morris *Box with the sound of its own making* (1971) par exemple serait donc diagrammatique en ce que la structure minimaliste donne à entendre, par un enregistrement sonore dissimulé, les étapes de sa fabrication concrète par l'artiste dans le remue-ménage de son atelier. Cette idée de diagramme semble en tout cas consolider la thèse de Theodor W. Adorno, qu'analyse Riccardo Campi¹, et selon laquelle le « concept d'œuvre d'art implique celui de réussite² ». C'est la mineure du raisonnement qui étonne : « Les œuvres d'art non réussies ne sont pas des œuvres d'art. »

Plusieurs voix se sont en effet élevées pour discuter ce qui apparaît peut-être comme tranché ou excessif dans cette affirmation. Pour Jean-Marie Schaeffer, la « théorie spéculative de l'art » à laquelle Adorno se rattache reconduit cette erreur qui consiste à mélanger approche évaluative et approche descriptive³ ; tandis que pour Dominique Chateau ce mélange entre plutôt dans une dynamique par laquelle « la valeur de l'œuvre constitue un potentiel qui participe de sa reconnaissance comme art, non point un critère décisif de cette reconnaissance⁴ ».

On voit bien par les quelques pistes de réflexions qui sont esquissées dans ce numéro 16 de la revue *Proteus* que la question – en apparence locale – de l'œuvre d'art réussie, concernant *a priori* sa qualité, épouse en définitive la question de sa nature.

Benjamin RIADO

1. Voir Riccardo CAMPI, « L'œuvre d'art entre "perfection" et "réussite". Remarques sur la terminologie esthétique d'Adorno », p. 17-25.

2. T. W. ADORNO, *Théorie Esthétique*, M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 2004, p. 262.

3. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 359.

4. Dominique CHATEAU, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 271.

Plaidoyer pour l'échec

JOHN RUSKIN ET L'IMPERFECTION EN ART

Cela peut sembler être un paradoxe étrange, et c'est pourtant une vérité de la plus haute importance, qu'[aucun art] ne puisse être vraiment noble qu'à condition de ne pas être [parfait]¹.

La réussite n'est concevable qu'en rapport avec une échelle des valeurs allant de l'échec à la perfection. S'il peut sembler naturel, en art comme dans tout autre domaine, de chercher à atteindre la seconde et à éviter le premier, John Ruskin, critique d'art victorien, affirme pour sa part que la perfection artistique n'est ni atteignable, ni souhaitable. Non atteignable, car, lit-on dans *The Nature of Gothic* (tiré du second volume des *Stones of Venice*, publié en 1853), « l'esprit [de l'artiste] [est] toujours très en avance sur sa faculté d'exécution² ». Non souhaitable, car perfection et beauté ne coïncident pas : « une belle œuvre quelconque ne saurait être parfaite et [...] réclamer la perfection est toujours le signe d'une compréhension erronée du but de l'art³ ».

Le but de l'art, selon Ruskin, est donc lié à la beauté, mais non à la beauté des formes pures et irréprochables, reproductibles à l'infini. La beauté artistique telle que l'entend Ruskin trouve sa source dans la nature, et en poursuit l'élan vital. Celui-ci ne se manifestant jamais que sous des formes irrégulières, singulières et infiniment variées, l'art qui s'en inspire ne peut également qu'être imparfait :

L'imperfection est, en quelque sorte, inhérente à tout ce que nous connaissons de la vie. C'est, dans tout corps humain, le signe même de la vie, c'est-à-dire d'un état de progrès et de changement. Rien de ce qui vit n'est ou ne peut être rigoureusement parfait : une partie tombe en ruine pendant qu'une autre vient au monde [...]. Et dans tout ce qui vit, se découvrent certaines irrégularités, certains

défauts qui ne sont pas seulement des signes de vie, mais des sources de beauté. Aucun visage humain n'a exactement les mêmes traits de part et d'autre de son profil ; aucune feuille n'est parfaite dans ses lobes ; aucune branche, dans sa symétrie. Tous impliquent l'irrégularité autant qu'ils demandent le changement : bannir l'imperfection, c'est détruire l'expression, arrêter l'effort, paralyser la vitalité. [...] Acceptons donc comme loi universelle que ni l'architecture ni tout autre grande œuvre humaine ne peut être bonne si elle n'est imparfaite [...]⁴.

C'est sa capacité à évoquer la vitalité et la rugosité de la nature qui fait de l'architecture gothique une architecture plus expressive et touchante que l'architecture classique, faite de régularité, de symétrie et de proportions harmonieuses⁵. Et c'est, de même, leur capacité à rendre compte des traits essentiels d'un paysage ou d'une scène qui fait des peintres « modernes » (contemporains à Ruskin) des peintres plus à même de toucher au vrai que ceux qui s'emploient à reproduire chaque détail avec le plus d'exactitude possible :

Rejetant toute velléité d'imitation pure et sans arrière-pensée, ils ne cherchent qu'à laisser une impression de la nature dans l'esprit du spectateur. Et il y a, par conséquent, une somme plus importante de vérité essentielle, précieuse et imposante dans les travaux de deux ou trois de nos peintres modernes les plus en vue que chez ceux des anciens maîtres pris tous ensemble [...]⁶.

4. *Ibid.*, p. 69-71.

5. Selon Ruskin, le gothique se reconnaît aux attributs suivants : 1. La sauvagerie, exprimant la rudesse des constructeurs, 2. La variété, exprimant l'amour du changement, 3. Le naturalisme, exprimant l'amour de la nature, 4. La tendance au grotesque, exprimant une imagination dérégulée, 5. La rigidité, exprimant l'obstination, 6. La redondance, exprimant la générosité. *Ibid.*, p. 32-33.

6. J. RUSKIN, *Ruskin on Painting*, New York, D. Appleton and Co, 1879, p. 69-70 : « Rejecting at once all idea of bona fide imitation, they think only of conveying the impression of nature into the mind of the spectator. And there is, in consequence, a greater sum of valuable, essential, and impressive truth in the works of two or three

1. John RUSKIN, *La Nature du Gothique*, M. Crémieux et F. Lemonde (trad.), Paris, Éditions du Sandre, 2012, p. 67.

2. *Ibid.*, p. 68.

3. *Idem.*

Ruskin et son temps

Dans les deux cas, Ruskin s'inscrit contre la compréhension de l'art comme apprentissage puis application quasi-mécanique d'une formule donnée. La beauté, la vie, la vérité même sont pour lui inséparables de l'humain qui en fait l'expérience, et de fait, ce qui lui importe, c'est ce qu'il reste, dans l'œuvre, de l'humain :

Le tableau qui révèle des idées plus nobles et plus nombreuses, même lorsque celles-ci sont maladroitement exprimées, sera toujours un meilleur tableau que celui où les idées sont moins nobles et moins nombreuses, même si celles-ci sont exprimées plus joliment. [...] L'exécution la plus belle ne peut jamais l'emporter sur ne serait-ce qu'un grain ou un fragment de pensée¹.

Cette once de pensée, cette humanité ne peuvent souvent se manifester que dans ce qui se dérobe à la formule, et par conséquent s'apparente à une imperfection. C'est ce discours de l'imperfection en tant qu'attribut éminemment humain et par là-même incommensurablement beau, initialement déployé par Ruskin pour servir d'antidote à un siècle qu'il estimait trop porté sur la perfection au nom de l'utilité, que cet article se propose de mettre à l'épreuve de notre propre siècle. Après un bref aperçu des conditions dans lesquelles ce discours a pris forme, puis un bref panorama des filiations que l'on peut attribuer à Ruskin, nous nous poserons la question de l'unité de sa pensée et de son héritage, pour enfin en arriver à la question fondamentale, ici : est-il possible, dans le sillage de Ruskin, de ne pas simplement « excuser » l'imperfection en art, mais aussi de la considérer, et par là de considérer l'échec lui-même, comme un critère déterminant, paradoxalement, de la réussite de l'œuvre ? Et n'y a-t-il pas alors un risque de neutraliser la portée proprement bouleversante de cette imperfection et de cet échec, en les intégrant ainsi au processus créatif ?

of our leading modern painters, than in those of all the old masters put together [...]. » Le « peintre moderne » dont Ruskin s'est fait le champion plus que de tout autre est bien sûr J. M. W. Turner (1775-1851).

1. *Ibid.*, p. 42 : « *The picture which has the nobler and more numerous ideas, however awkwardly expressed, is a greater and a better picture than that which has the less noble and less numerous ideas, however beautifully expressed. No weight, nor mass, nor beauty of execution can outweigh one grain or fragment of thought.* »

L'éloge de l'imperfection s'inscrit chez Ruskin dans un contexte socio-économique et culturel bien déterminé. Le critique d'art, dans le sillage des romantiques et à l'instar de ses contemporains Thomas Carlyle (1795-1881) et Matthew Arnold (1822-1888), s'inquiète de voir son époque s'adonner aux plaisirs immédiats et bon marché que permet l'industrialisation, sans se soucier du coût que cela représente en termes de qualité de vie – que ce soit celle des créateurs ou celle des consommateurs.

Ce qui apparaît toujours en filigrane dans la critique de Ruskin comme dans celle de Carlyle et d'Arnold, c'est l'utilitarisme de Jeremy Bentham (1748-1832), substrat idéologique omniprésent du capitalisme en plein essor. Selon Bentham, « la nature a placé le genre humain sous le joug de deux maîtres souverains, la douleur et le plaisir² », et seul ce qui tend à prévenir la douleur et à augmenter le plaisir peut être considéré utile. Si ce constat peut s'apparenter à du bon sens, les pré-supposés dont l'accompagne Bentham en font un outil de sujétion de l'individu à une logique de rentabilité écrasante. En premier lieu, Bentham assimile le bonheur à la maximisation du plaisir, quel qu'il soit. La qualité et la complexité des expériences affectives en deviennent quantité négligeable, tandis que l'avidité se voit érigée en norme. En second lieu, Bentham, considérant que nul mieux que l'individu lui-même ne sait de quoi son bonheur est fait, préconise un état aussi minimal que possible, donnant ainsi toute licence aux capitaines d'industrie pour exploiter à plein les ressources à leur disposition, humaines comme matérielles. Ruskin s'attaque à ce système dans *Unto This Last* (1860), qui déplore qu'au nom d'une finition parfaite des produits – architecturaux mais aussi artistiques – qui inondent le marché, les travailleurs soient réduits à l'état d'outils purs et simples³.

2. Jeremy BENTHAM, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Oxford, Clarendon Press, 1879, p. 1 : « *Nature has placed mankind under the governance of two sovereign masters, pain and pleasure.* »

3. Cette mise en garde était déjà présente dans *The Nature of Gothic* : « vous pouvez, [d'une créature humaine], faire un

Pour Ruskin, il est du devoir d'une société se disant « civilisée » de fournir à ses travailleurs les plus humbles le minimum nécessaire, en termes de logement, de qualité de vie et d'hygiène ; mais il insiste également sur le droit de chaque être humain à exercer un métier où sa personnalité, et donc son humanité, puisse s'exprimer. Ce sont là, selon lui, les « véritables veines de la richesse¹ » d'une nation ; il devrait avant tout s'agir, pour tout pays qui se respecte, de produire « des âmes de bonne qualité² ». Le modèle sur lequel il fonde sa critique et ses recommandations est à bien des égards celui d'un idéal médiéval et communautaire, axé sur l'artisanat et la production à petite échelle, et en harmonie avec le rythme de la nature. Cet anachronisme lui sera reproché, mais inspirera également un certain nombre de projets culturels majeurs, dont celui de William Morris (1834-1896), s'inscrivant dans le mouvement Arts & Crafts, et ambitionnant d'embellir le quotidien de ses concitoyens au moyen d'objets domestiques abordables tels que textiles, tapisseries, papiers-peints et enluminures, couverts de motifs floraux et végétaux et produits par des travailleurs correctement payés et traités³.

Le floralisme stylisé de Morris évoque le vitalisme de Ruskin, qui lui-même s'insère dans un courant organiciste voué à contrer les tendances mécanicistes de l'utilitarisme ambiant. À la réduction de l'expérience humaine à une simple accumulation de plaisirs bruts dans l'indifférence de ce que cela implique pour les autres, Ruskin, mais

aussi Carlyle, Arnold, John Stuart Mill (1806-1873) ou Robert Browning (1812-1889) opposent une subjectivité ouverte et croissant naturellement, sous l'impulsion du désir de vie et de d'épanouissement et au gré des interactions et des découvertes. Ne jurer que par l'utile, l'efficace et le parfait revient à succomber à ce que l'on pourrait appeler la tentation de la fixité, et donc à renoncer à la vie elle-même, en tant que processus toujours teinté d'espoir ou éclairé par quelque horizon lointain : « car », résume Lawrence J. Starzyk au nom de Ruskin et de ses acolytes dans son article sur l'imperfection en tant que « norme » d'un certain victorianisme, « aussitôt qu'un homme peut dire, à quelque moment que ce soit, "attendez, je suis satisfait", il cesse tout simplement d'être⁴. »

Mais si Ruskin tient tant à excuser l'imperfection et à en faire l'attribut nécessaire d'un mode de vie authentique, c'est sans doute aussi parce que sa vie elle-même est jalonnée d'insatisfactions. Comme le rappelle Francis O'Gorman, la rédaction de *The Stones of Venice* est marquée par un certain nombre de doutes, chez son auteur, quant à la viabilité économique de ses écrits (ses derniers ouvrages ne se vendent pas), quant à leur qualité intrinsèque et quant à sa capacité de rendre justice à ses sources d'inspiration et à sa vision – le tout cerné par une situation matrimoniale malheureuse. C'est dans ce contexte que Ruskin développe, à travers son étude du style gothique, ce que O'Gorman appelle une « esthétique de l'échec⁵ », qui « [exprime] une philosophie chrétienne de l'acceptation⁶ ». Cette dernière se fonde sur une foi qui sous-tend également le reste de son œuvre, que celle-ci se penche sur le sort des ouvriers ou exalte le sublime de la création divine. Tenant d'un socialisme conservateur et imprégné de christianisme, Ruskin demeure un homme de

homme ou un outil, mais non pas les deux à la fois. Les hommes n'ont pas été destinés à travailler avec la précision d'un outil, pour être exacts et parfaits dans tous leurs actes. Si vous voulez obtenir d'eux cette précision, faire mesurer des degrés par leurs doigts comme par les dents d'une roue, faire tracer des courbes par leurs bras comme par des compas, il vous faut leur enlever leur humanité. », dans J. RUSKIN, *La Nature du Gothique*, op. cit., p. 48.

1. Cf. « The Veins of Wealth », titre du second essai de *Unto This Last*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1938.

2. « *Souls of good quality* », dans J. RUSKIN, *Unto This Last*, op. cit., p. 144.

3. Charles HARVEY et Jon PRESS, « John Ruskin and the Ethical Foundations of Morris & Company, 1861-1896 », *Journal of Business Ethics*, vol. 14, n° 3 (Mars 1995), p. 182. « *From Ruskin, Morris took two fundamental principles: his belief in the importance of the decorative arts, and his views on work and business morality.* »

4. Lawrence J. STARZYK, « Imperfection as a Victorian Critical Norm », *Newsletter of the Victorian Studies Association of Western Canada*, vol. 12, n° 1, Printemps 1986, p. 2 : « *For when man can say to any moment, 'linger on, I am content,' he ceases to be.* »

5. Francis O'GORMAN, « Ruskin's Aesthetic of Failure in "The Stones of Venice" », *The Review of English Studies*, New Series, vol. 55, n° 220 (Juin 2004), p. 374-391.

6. F. O'GORMAN, art. cit., p. 387 : « *The northern Gothic expressed a Christian philosophy of human acceptance.* »

son temps, pour lequel l'enjeu est certes de permettre à tous – artistes, amateurs et amatrices d'art, ouvriers – de s'épanouir dans une relation continue et féconde au vrai, au juste et au beau, mais aussi de permettre cela en accord avec le rang et les besoins de chacun¹. L'idée n'est pas, ici, de révolutionner la société, ni même l'art, mais d'employer celui-ci comme médium entre les individus, de façon à ce que tous bénéficient, à leur niveau, du cercle vertueux initié et nourri par la recherche esthétique et morale.

Ruskin au-delà de son temps

En quoi la position de Ruskin, résolument ancrée dans une conception traditionaliste et religieuse du beau et du juste et principalement préoccupée du rapport entre l'art et la nature, peut-elle être dite pertinente pour des amateurs d'art du début du vingt-et-unième siècle ? Une fois la « mission civilisatrice » de l'art remise en cause par Oscar Wilde, J. M. Whistler ou le Parnasse, une fois franchies, avec entre autres le Futurisme, le Cubisme, Dada et le Surréalisme, les frontières de la nature, de la morale et de la raison, une fois, avec l'École de Francfort, la « culture » comprise comme un pan parmi d'autres du système capitaliste et consumériste qui nous englobe tout entiers, une fois la « fin de l'art » – ou du moins la fin d'une histoire de l'art pouvant s'envisager comme un processus hégélien évoluant d'un mouvement à l'autre – décrétée par un Arthur C. Danto², que reste-il de Ruskin, mis à part ce qui évoque une « fin de siècle » aussi surannée qu'attrayante ?

À cette question, il est possible de répondre que Ruskin est partout où l'on s'autorise à voir, au-delà des distinctions consacrées, des préoccupations similaires aux siennes.

Andrew Ballantyne, dans sa récente réévaluation de l'héritage de Ruskin, note que celui-ci n'a jamais complètement disparu du débat architectu-

ral, et que son influence à cet égard se fait sentir, notamment, dans le brutalisme d'Alison et de Peter Smithson, nourri de considérations socio-économiques et éthiques non sans lien avec le paternalisme de la fin du dix-neuvième siècle. Mais même l'art contemporain, suggère Ballantyne, n'est pas si étranger à Ruskin qu'il pourrait y paraître. Cela est notable dans l'importance donnée aujourd'hui aux aspects narratifs et intentionnels dans l'appréciation d'une œuvre : « c'est à force d'insister sur [la] distinction entre le talent de l'artiste et sa vision que Ruskin a rendu possible le mode de penser qui est actuellement routinier dans la pratique artistique contemporaine³ », un mode de penser « qui fait d'artistes aussi divers que Jeff Koons, Damien Hirst et Ian Hamilton Finlay les “auteurs” de leurs travaux, alors même que ceux-ci ont été réalisés par d'autres⁴ ». L'« investissement sentimental⁵ » d'une œuvre telle que *My Bed*, de Tracey Emin, résonne également avec le souci ruskinien de rendre manifeste, à travers le résultat, l'âme humaine qui l'a produit. Enfin, Ballantyne voit dans la revalorisation actuelle du « savoir-faire⁶ », un écho de la préférence de Ruskin pour le travail exécuté à la main, ou du moins à l'aide de dispositifs permettant l'émergence d'une certaine singularité. Des vastes tapisseries de Grayson Perry, mettant en scène les diverses classes sociales britanniques, à l'art digital, où « l'objet n'est plus défini par une forme finale mais par des règles qui en génèrent la forme », on assiste ainsi à un retour de l'artisanat comme moyen de contourner l'infinie répétition du même.

Lars Spuybroek s'appuie d'ailleurs explicitement sur Ruskin lorsqu'il préconise une « écologie du design » qui tire pleinement parti des potentialités purement productives d'internet : « internet est [...] un projet profondément gothique – non pas parce que la toile est faite de veines et de fibres et que le gothique aime les systèmes fibreux, mais

1. Sur ce sujet, voir *Fors Clavigera*, un recueil de lettres adressées par Ruskin aux travailleurs britanniques, de 1871 à 1878 et de 1880 à 1884.

2. Arthur C. DANTO, « The End of Art », dans *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 81-115.

3. Andrew BALLANTYNE, *John Ruskin*, Londres, Reaktion Books, 2015, p. 218.

4. *Ibid.*, p. 217.

5. *Idem.*

6. « Craftsmanship », *op cit.*, p. 218.

parce qu'*il corrèle travail et esthétique*¹. » Cependant, le monde virtuel demeure tributaire des médias traditionnels : « contrairement à la télévision, la toile est là pour créer des choses² », mais elle est encore « inondée d'images, d'actualités et d'opinions, les trois pires choses dont elle pouvait hériter de la culture télévisée³. » Spuybroek aspire à un internet aussi épuré que possible :

j'attends avec impatience le jour où nous pourrions voir des objets se former, à l'instar des flaques de boue, des fleurs sur un mur, ou des nuages dans le ciel, tels de purs produits dans un contexte de productivité pure, sans intermédiaire aucun. Il n'y aura alors ni désir, ni opinion, ni critique, ni designer ; simplement un pur fleurissement⁴.

À ceux qui seraient tentés de s'élever contre ce qui pourrait sembler être une récupération infondée et opportuniste des propos de Ruskin, Spuybroek déclare que ce sont eux qui ne comprennent pas l'essence du gothique telle que la dévoile le critique victorien : « pourquoi le gothique semble-t-il être mieux compris en histoire de l'art et de l'architecture par des "dilettantes" (Worringer et Ruskin, tous deux expressionnistes) que par les porte-paroles officiels (Frankl, Jantzen, Von Simson, Panofsky)⁵ ? » Parce que ces derniers ne s'intéressent qu'aux concepts d'« espace », de « signification », ou d'« iconologie », alors que, dans le gothique, « il n'y a pas de signification, il n'y a que de la construction⁶. » Une construction exprimant une sympathie universelle entre toutes choses, et

exprimant par là-même une spiritualité qui, au contraire des idées qui transcendent ou s'inscrivent contre la matière, épouse, voire habite cette matière. Le gothique est donc « une architecture de la *relationnalité*, de l'enchevêtrement, une architecture qui forge constamment de nouveaux rapports et les exprime sous toutes les formes possibles⁷. »

L'impossible unité

Au vu du nombre et de la variété des pratiques artistiques dont l'inspiration ou la source est au moins partiellement attribuée à Ruskin par Ballantyne et Spuybroek, on peut se demander si, finalement, il n'est pas possible de trouver chez lui, pour peu que l'on cherche bien, le germe de presque tout ce qui s'est fait depuis sa mort. Et, au-delà de ce risque d'interprétation arbitraire, on peut se demander si la pensée de Ruskin ne manque pas de cohérence. Mais à cela, Ruskin lui-même ne voit aucun problème :

Je suis plutôt doué pour me contredire. J'espère être excessivement doué en la matière. Je n'ai jusqu'ici jamais abordé une question de quelque importance qui ne demandât pas, pour que sa solution correcte se fit jour, au moins une réponse positive et une réponse négative [...]. Pour ce qui me concerne, je ne suis jamais convaincu d'avoir traité un sujet comme il se doit tant que je ne me suis pas contredit au moins trois fois [...]⁸.

Cet effort constant pour voir dans chaque question un « polygone », et les contradictions qui en résultent, n'empêchent pas que la pensée de Ruskin conserve une certaine cohésion, une « unité

1. Lars SPUYBROEK, *The Sympathy of Things. Ruskin and the Ecology of Design*, Londres, Bloomsbury Academic, 2016, p. 255 : « *The Internet is [...] a deeply Gothic project—not because the Web is about veins and fibers and the Gothic loves fibrous systems but because it interrelates work and aesthetics.* »

2. *Idem* : « *In contrast to television, the Web is here to make things.* »

3. *Idem* : « *...still flooded with images, news, and opinion, the three worst things it could have inherited from television culture.* »

4. *Idem* : « *I long for the day when we can see objects forming, like pools of mud, flowers on a wall, or clouds in the sky, as pure products in a context of pure productivity, without any intermediaries. There will be no desires, no opinions, no critics, no designers, just pure flourishing.* »

5. *Ibid.*, p. 47 : « *Why does the Gothic seem to be best understood in art and architectural history by 'dilettantes' (Worringer and Ruskin, both expressionists) and so much less well by the official spokespeople (Frankl, Jantzen, Von Simson, Panofsky)?* »

6. *Idem* : « *There is no meaning, just construction.* »

7. *Ibid.*, p. 49 : « *an architecture of relationality, of entanglement, an architecture that constantly forges new relationships and expresses them in every possible form and shape.* »

8. J. RUSKIN, *Inaugural Address at the Cambridge School of Art* (1858), in *Selected Writings*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 100 : « *I am rather apt to contradict myself. I hope I am exceedingly apt to do so. I never met with a question yet, of any importance, which did not need, for the right solution of it, at least one positive and one negative answer [...]. For myself, I am never satisfied that I have handled a subject properly till I have contradicted myself at least three times [...].* »

dans la diversité¹ », comme le dit Paul L. Sawyer.

N'y a-t-il pas cependant une opposition insurmontable entre, d'une part, l'interprétation de Balantyne, qui insiste sur la distinction entre vision et exécution chez Ruskin, et, d'autre part, la réduction par Spuybroek du gothique ruskinien à une création pure, dénuée d'idée directrice ? Pas si l'on s'attarde sur d'autres aspects de l'exégèse de Spuybroek, qui, reflétant le foisonnement parfois insolite de Ruskin, dit aussi que « les objets gothiques se distinguent en tant que substance purement accidentelle, dont la forme échappe à son calcul initial². »

Spuybroek ne nie donc pas que la pratique ruskinienne de l'art puisse être présidée par une vision de départ, un projet ; mais il suggère ici que le principe des œuvres les plus touchantes (c'est ce que l'on peut entendre par « gothiques »), selon Ruskin, est de toujours déborder et s'échapper, au moins pour partie, de cette vision – que celle-ci soit imposée de l'extérieur ou choisie par l'artiste lui-même. L'intérêt de ce genre de réalisation réside précisément dans la disjonction entre la conception et l'exécution, même lorsque celles-ci ont la même source.

Cette interprétation correspond à la théorie de l'imagination créatrice ébauchée, mais jamais systématisée, par Ruskin : au cœur du processus créateur tel que celui-ci se le représente, parfois décliné en « imagination associative », « imagination pénétrative » et « imagination contemplative », se situe une tension productive entre une intention première, qui tend vers un but donné mais tend aussi à se scléroser dans un certain nombre d'images, d'allégories et de tropes éculés et impotents car rattachés à un réseau d'idées pré-établies, et la sincérité³, qui se déploie sans égard

pour ces « idoles⁴ », au point d'en craqueler la surface desséchée. L'idéal serait de pouvoir « s'auto-annihiler⁵ » afin de se réduire à un pur vecteur de la beauté contemplée et de la passion qui en résulte. Mais c'est le fait même que le processus soit dépourvu d'unité, dans son effort constant d'échapper à sa propre tendance à s'abandonner au « goût » du jour⁶ (qui a cela de tentant qu'il facilite la réception de l'œuvre en la référant visiblement à des coordonnées aisément identifiables) et dans la conscience aiguë de son incapacité à faire coïncider intention et réalisation, qui lui confère une certaine noblesse :

Plus l'art est beau, plus il est essentiellement le travail de gens qui sentent qu'ils sont dans l'erreur – qui tendent vers la réalisation d'une loi, et cherchent à saisir quelque chose de magnifique, [...] sachant que plus ils y tendent, plus il ou elle s'éloignera. Et pourtant, à un niveau plus profond, c'est le travail de gens qui savent également qu'ils sont dans le vrai⁷.

(SAWYER, *Ruskin's Poetic Argument*, *op. cit.*, p. 137).

4. L'assimilation par Ruskin de tout ce qui tient à l'ornementation inessentielle et trompeuse à des « idoles », qui n'offrent que l'apparence de la vérité et donc de la beauté, fait l'objet d'une discussion approfondie par Marcel Proust dans la préface à sa traduction de *La Bible d'Amiens* (1904). Proust y observe que Ruskin n'est pas lui-même exempt de reproches à cet égard, puisque « les doctrines qu'il professait étaient des doctrines morales et non des doctrines esthétiques, et pourtant il les choisissait pour leur beauté. » (J. Ruskin, *La Bible d'Amiens*, M. Proust (trad.), Paris, Mercure de France, 1904, p. 80).

5. « *The artist has done nothing till he has concealed himself [...]. The power of the masters is shown by their self-annihilation.* ». J. RUSKIN, *Modern Painters*, vol. 1, Londres, Smith, Elder & Co, 1848, p. xxii-xxiii.

6. J. RUSKIN, *Modern Painters*, Vol. 3, *op. cit.*, p. 67 : Ce goût, façonné par l'éducation moderne, va de pair avec « une nature tatillonne dénuée de jugement, une manière supérieure dénuée de dignité, un raffinement dénué de pureté, une façon de s'exprimer avec grâce mais sans sincérité, et un désir de beauté sans amour [... *fastidiousness of choice without judgment, superciliousness of manner without dignity, refinement of habit without purity, grace of expression without sincerity, and desire of loveliness without love*] ».

7. J. RUSKIN, *Sesame and Lilies*, Sunnyside, Orpington, Kent, George Allen, 1876, p. 155 : « *...the more beautiful the art, the more it is essentially the work of people who feel themselves wrong;—who are striving for the fulfilment of a law, and the grasp of a loveliness, which they have not yet attained, which they feel even farther and farther from attaining the more they strive for it. And yet, in*

1. Paul L. SAWYER, *Ruskin's Poetic Argument. The Design of the Major Works*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1985, p. 130 : « *...the Ruskinian unity in multieity* ».

2. *Ibid.*, p. 47 : « *Gothic things stand out as purely accidental substance, of which the form escapes its calculation.* »

3. Le troisième volume de *Modern Painters* fait de la sincérité l'un des critères de tout grand art (voir J. RUSKIN, *Modern Painters*, vol. 3, Londres, Smith, Elder & Co, 1856, p. 36). Cet attachement à la sincérité, tout comme l'attachement de Ruskin au sublime et à ses multiples incarnations, peut être rattaché à la tradition romantique, mais Sawyer avance que c'est là le legs le plus important de Carlyle au critique d'art

Ici, l'erreur ne fait que confirmer la vérité de la trajectoire, car, comme le résume Gary Wihl, « la vérité émerge en proportion directe de l'erreur commise, qui renvoie à la faillite de l'effort pour parfaitement réaliser l'idéal poursuivi. [Le produit] de cet échec, bien qu'infantile et imparfait, représente une forme de connaissance sincère¹. » L'échec est donc ici une forme de succès, dans la mesure où il permet de mieux dévoiler ce qui n'a pas été atteint. Et surtout, l'imperfection, l'erreur et l'échec sont consubstantiels au processus créateur et au produit final lui-même ; il ne peut y avoir de ligne droite entre l'intention et l'œuvre. Cette intégration de l'erreur à la création est devenue un motif récurrent dans un certain art contemporain ; la question, ici, est de savoir jusqu'où l'erreur y est valorisée pour elle-même.

L'impossible échec

L'intérêt pour l'échec et la faillibilité humaine, en tant que contre-normes face à l'exigence de perfection et de réussite, refait périodiquement surface dans la pratique et les écrits de nombre d'artistes contemporains. Si ceux-ci ne semblent que très rarement s'inscrire explicitement dans le sillage de Ruskin, la filiation que l'on peut malgré tout établir ici est de nature à éclairer le rapport entre imperfection, échec et succès, tel qu'il s'insère lui-même dans le rapport entre les différentes instances concernées – rapports envisagés, mais là non plus jamais rationalisés par Ruskin.

Deux publications relativement récentes (certes en anglais et portant majoritairement sur des artistes anglo-saxons) témoignent de cette présence de l'échec au cœur des problématiques artistiques contemporaines : *Failure! Experiments in Aesthetic and Social Practices*², paru en 2006, et *Fai-*

*lure*³, paru en 2010, recueillent des textes d'artistes contemporains mais aussi de philosophes (de Søren Kierkegaard à Gilles Deleuze et Giorgio Agamben, en passant par Karl Popper) voués à fournir un état des lieux sur la question. Nombre des réflexions faites dans ces volumes, cependant, montrent combien il est difficile de s'extirper de la logique du succès : souvent, derrière l'échec, se profile l'ombre de la réussite.

L'échec, pour certains artistes, est une manière de s'inscrire en faux contre le « mythe » ou « l'impératif » du progrès, au nom de la liberté individuelle ou de la planète. Pour Yoshua Okon, par exemple, « le métarécit grandiose de l'humanité allant au-devant d'un monde meilleur⁴ » doit être abandonné au profit d'une « relation plus créative et organique⁵ » à l'échec. Pour William Pope.L, « la fable du progrès racontée par la science est d'autant plus irrésistible que la magie qu'elle promet se voit concrétisée en des termes pratiques et quantitatifs⁶ », mais la linéarité et l'unidimensionalité de ce progrès n'admettent jamais qu'une seule forme d'avancée. Sam Durant, pour sa part, suggère que le terme « progrès », dans son acception occidentale, rime avec exploitation sans vergogne des ressources naturelles, et son art est « particulièrement influencé par le Quart Monde ou l'Indigénisme telle que Ward Churchill le définit⁷ ».

Ces propos relaient en partie la défiance de Ruskin à l'égard d'une compréhension utilitariste du progrès, fondée sur un rapport mécanistique, quantitatif et intéressé aux êtres et aux choses. Mais il est plus difficile de s'extirper de l'idée de progrès qu'il ne peut y paraître, et, chez Ruskin comme chez nombre d'artistes, le but n'est peut-

still deeper sense, it is the work of people who know also that they are right. »

1. Gary WIHL, *Ruskin and the Rhetoric of Infallibility*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985, p. 131 : « Truth thus emerges in direct proportion to evident error, defined as the failure to realize perfectly the intended ideal. The failure, though childish and imperfect, represents a sincere form of knowledge. »

2. Cf. Nicole ANTEBI, Colin DICKEY and Robby HERBST (ed.), *Failure! Experiments in Aesthetic and Social Practices*, Los Angeles, The Journal of Aesthetics and Protest Press, 2006.

3. Cf. Lisa LE FEUVRE (éd.), *Failure*, Londres, Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2010.

4. Nicole ANTEBI, Colin DICKEY and Robby HERBST (ed.), *Failure! Experiments in Aesthetic and Social Practices*, op. cit. p. 60 : « ...the grandiose meta-narrative of humanity gradually marching toward a better world ».

5. *Idem* : « ...a more creative and organic relationship to failure [...] »

6. *Idem* : « The progress-fable that science tells is very compelling because the magic it speaks is made concrete in quantitative, practical terms. »

7. *Ibid.*, p. 59 : « ...I'm particularly influenced by the Fourth World and Indigenism as Ward Churchill defines it. »

être au fond que de progresser différemment. On se dirige toujours vers un ailleurs. Joel Fisher, faisant écho à ce que dit Ruskin sur l'erreur comme dévoilement progressif de la vérité recherchée, avance ainsi que « même dans nos échecs, ces choses que nous cherchons à atteindre perdurent – précisément parce que nous cherchons à les atteindre. Elles ont une *existence intentionnelle*¹. » Chez Fisher comme chez Ruskin, l'échec porte la marque de l'idéal poursuivi, quel qu'il soit, et c'est là sa noblesse. Plus généralement, le fait d'échouer est souvent perçu et présenté comme la condition nécessaire d'un succès futur, que celui-ci corresponde à l'intention première, ou prenne la forme d'une innovation inattendue. Fisher, Bazon Brock ou encore David Schafer évoquent ainsi un processus créatif à la Karl Popper, s'appuyant sur l'expérimentation et la falsification, aux termes duquel « échouer c'est réussir² ».

Il peut être tout aussi difficile pour les artistes qui cherchent à rétablir une certaine faillibilité au cœur de leur travail d'échapper complètement à la logique de légitimation qui se manifeste à travers les attentes du public, des critiques et des financeurs, ainsi qu'au travers de leurs propres désirs. Dans un article pour le numéro d'été 2005 de la revue *Tate Etc*, par exemple, Christy Lange examine les travaux d'artistes aussi variés que Walter De Maria, Bruce Nauman, Bas Jan Ader, Sean Landers, Annika Ström ou Jonathan Monk, qui mettent tous l'accent, à leur manière, sur l'ironie d'un art destiné à faillir et décevoir et/ou miné par le doute et l'absence de confiance en soi³. Une telle mise en scène est vouée à être rafraîchissante et réconfortante, dans un contexte socio-économique où la réussite est partout vantée et encouragée. Mais l'on peut se demander, avec Sonia Fernández Pan, si le thème de l'échec n'est pas lui-même devenu un thème parmi d'autres de l'art contemporain, au point d'en perdre sa qualité disruptive. Fernández Pan note que, bien souvent, l'érection de l'échec comme norme théorique et

pratique est inséparable d'un certain privilège, celui de ceux qui peuvent se permettre d'échouer. Sans compter que « un projet sur l'échec est légitime. L'échec d'un projet ne l'est pas⁴. » Au fond, la validation du discours de l'échec, dans le milieu de l'art comme ailleurs, indique son absorption par le système (capitaliste) qu'il était supposé critiquer. Qui plus est, suggère Fernández Pan, les termes employés prêtent à une confusion qui dépouille l'échec de sa singularité. Le fait que la célèbre formule de Samuel Beckett – « Peu importe. Essaie encore. Échoue encore. Échoue mieux⁵. » – soit devenue « l'une des nombreuses devises de l'art contemporain⁶ » illustre la boucle dans laquelle celui-ci s'est enfermé : « du succès à l'échec ; de l'échec au succès⁷ ».

Cette boucle, qui évoque l'équation de Schafer, ne peut manquer non plus d'évoquer la critique de l'industrie culturelle par Theodor W. Adorno, pour lequel les objets culturels, passés à la moulinette de cette industrie, « deviennent tous identiques, ou du moins compatibles les uns avec les autres, en tant que “biens culturels” que plus personne ne prend vraiment au sérieux. Ils sont rendus inoffensifs et impuissants⁸ ». Dans ce contexte, rien n'échappe au discours ambiant, pas même l'échec, qui n'est pas considéré en et pour lui-même, mais n'est guère qu'un outil rhétorique parmi d'autres.

Comment, alors, atteindre ce dont Ruskin fait état dans *La Nature du Gothique*, une véritable imperfection témoignant d'une véritable faillibilité, elle-même inspirant une véritable sympathie entre l'artiste et son public ? Comment percer le discours, et s'en extraire pour se retrouver là où toute récupération est impossible, dans l'espace encore vide de l'expérience non cartographiée ? Car c'est ce que l'échec devrait pouvoir permettre, s'il est vraiment ce qu'il prétend être : de se libérer

1. Lisa LE FEUVRE (éd.), *Failure*, op. cit., p. 121 : « ... even in our failures, those things for which we strive somehow endure—precisely because we are striving for them ».

2. *Failure!*, op. cit., p. 67 : « To fail is to succeed. »

3. Christy LANGE, « Bound to Fail », reproduit dans *Failure*, op. cit., p. 131-137.

4. Sonia FERNÁNDEZ PAN, « Fail Better », <<https://a-desk.org/en/magazine/fail-better3195/>>, consultée le 31 décembre 2020.

5. *Idem*.

6. *Idem*.

7. *Idem*.

8. Theodor W. ADORNO, *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, L. Barthélémy et G. Moutot (trad.), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004, p. 209.

de la logique du succès, qui tend à chosifier et à compartimenter l'action ou la création en même temps qu'elle la valide, et de ne pas succomber à la tentation de l'identification entre soi et la réussite, qui tend à rendre l'existence unidimensionnelle et inaccessible à l'altérité. Selon Jean Lacroix :

L'échec nous révèle ce devant quoi il échoue. Sentiment de réalité et expérience de l'échec sont donc liés. Pour que le monde soit pour moi absolument réel, il faut que je ne puisse pas surmonter tout échec. En refusant l'échec, c'est bien du monde et des hommes que l'on s'évade¹.

Ainsi, tout en rétablissant une certaine profondeur de champ, l'échec véritable rend à la réalité ce qu'il prend au discours. À cet égard, il peut être dit correspondre à la « venue de l'autre », que Jacques Derrida oppose à « l'invention du possible », une invention « qui ne fait qu'explicitier un programme de possibles, dans l'économie du même² », et de fait, paradoxalement, n'invente rien : « on ne fait pas venir l'autre, on le laisse venir en se préparant à sa venue. Le venir de l'autre ou son revenir, c'est la seule survenue possible, mais elle ne s'invente pas (...)»³.

Comment prendre en compte cet « autre », dans le processus créateur, sans le transformer en « même » ? Comment tirer parti des potentialités artistiques de l'erreur, de l'imperfection, de l'échec sans les réduire à l'état de simples composantes du succès ? Cela est sans doute impossible. Mais peut-être la rhétorique de la réussite fait-elle place à l'expérience authentique dès lors que l'on se détourne de l'œuvre elle-même et que l'on s'intéresse à ce qu'elle cherche à célébrer ; dès lors que l'on se convainc, avec Ruskin, que « tout grand art est éloge⁴. »

Benjamin BACLE

1. Jean LACROIX, *L'Échec*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 82.

2. Jacques DERRIDA, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 59.

3. *Ibid.*, p. 61.

4. J. RUSKIN, *The Laws of Fésole*, vol. I, Sunnyside, Orpington, Kent, George Allen, 1879, p. 1 : « *All great art is praise.* »

L'œuvre d'art entre « perfection » et « réussite »

REMARQUES SUR LA TERMINOLOGIE ESTHÉTIQUE D'ADORNO

Vers une autre idée de perfection

Si Adorno se trouve dans la nécessité de distinguer l'œuvre d'art « parfaite » (*vollkommen*) de celle « réussie » (*gelingen*), c'est parce qu'il endosse entièrement la « crise de l'apparence » qui, selon lui, aurait frappé l'art contemporain. Cette crise est l'un des effets de ce qu'Adorno appelle « nominalisme esthétique » qui, quant à lui, n'est que l'aboutissement dans le domaine artistique du « processus global du progrès du nominalisme depuis l'éclatement de l'ordre moyenâgeux¹ ». Parmi les suites de la déchéance de l'ordre métaphysique traditionnel, il faut compter ainsi le discrédit où, depuis presque deux siècles, sont progressivement tombées auprès des artistes et théoriciens de l'art les idées de « (belle) apparence » et d'harmonie en tant que valeurs esthétiques objectives et universelles. Il n'est plus question désormais que l'œuvre d'art nominaliste, qui représente aux yeux d'Adorno l'aboutissement des tendances iconoclastes de l'art d'avant-garde contemporain, satisfait aux normes prescrites par un système de genres et styles dépourvu d'autorité, les divisions traditionnelles entre les divers genres poétiques ayant été liquidées elles aussi en tant que concepts normatifs, tout comme les universels de la scolastique médiévale avaient été rejetés par la philosophie nominaliste moderne. Par voie de conséquence, dans la « situation nominaliste » où depuis le début du xx^e siècle évolue l'art occidental, l'idée de perfection (*Vollkommenheit*) artistique semble être périmée, car elle suppose l'existence de règles générales et de modèles reconnus auxquels toute œuvre d'art devrait se conformer pour être qualifiée de parfaite à bon escient. Ce qui pourtant n'empêche pas Adorno d'avoir recours – de manière en apparence contradictoire – à l'idée de

réussite esthétique (*Gelingen*). Si bien qu'il n'hésite pas d'y renchérir en posant que « de concept d'œuvre d'art implique celui de réussite », et même que « les œuvres d'art non réussies [*missgelungene Kunstwerke*] ne sont pas des œuvres d'art » [TE, 262]. Un jugement si sévère pourrait sonner comme une provocation paradoxale, alors qu'en réalité il ne fait que découler d'un des principes qui fondent la conception esthétique adornienne, à savoir : qu'« une esthétique axiologiquement neutre [*Wertfrei*] est un non-sens » [TE, 363].

De même, comme l'« idéal classique de la perfection sans faille » s'est révélé « illusoire », et les œuvres classiques « non-pertinentes » (*untrieftig*²) [TE 412], Adorno aime mieux parler de « classicité » (*Klassizität*) au lieu de « classicisme », puisque celui-ci s'accompagne de l'idée d'un système normatif de valeurs esthétiques inébranlables et de modèles artistiques à imiter³. D'après lui, « classicité » « n'a rien à voir avec le style ou les tendances [*Stil und Gesinnung*], mais elle a tout à voir, au contraire, avec la réussite » [TE 228] ; s'appuyant sur un mot de Paul Valéry qu'il cite à deux reprises, Adorno en arrive à qualifier de classique toute œuvre d'art réussie, y compris celles que la tradition a toujours classé comme romantiques [voir TE 228 et 413]. Ainsi, chez lui, les notions de « classicité » et de réussite convergent, voire s'identifient, en tant qu'étrangères à tout ordre préétabli et prescriptif servant de critère *a priori* pour juger de la valeur esthétique des œuvres d'art.

1. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique* (1970), M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 277. Abrégé entre crochets dans le texte : TE, suivi du numéro de page.

2. À la lettre, « non convaincantes ».

3. Qu'il soit dit en passant, mais il ne sera pas inutile de rappeler que lorsque Adorno parle de « classicisme », il songe au « classicisme » de la première école musicale viennoise, ou éventuellement à Goethe, et que tout au long de la *Théorie esthétique* on ne trouve aucune référence directe ni indirecte à la littérature de l'âge classique français.

Apparence et violence du moment formel de l'art

Réussite versus perfection.

La perfection qu'on associe traditionnellement à l'idéal classique d'œuvre d'art a trait au formalisme qu'Adorno ne cesse pas de critiquer en raison de son caractère d'« apparence ». La primauté que le classicisme accorde à des valeurs telles que l'ordre, la symétrie et la consonance érige « la relation du tout aux parties en tout absolu, en totalité » ; et c'est en quoi, selon Adorno, l'« esthétique traditionnelle se trompe » [TE 221-222]. À une époque où la « belle apparence » semble irrémédiablement périmée en tant que valeur esthétique, l'ordre et l'harmonie qui résultent d'une totalité dont toutes les parties de l'œuvre d'art se répondent et s'équilibrent ne peuvent apparaître que comme « le triomphe sur l'hétérogène et l'emblème d'une positivité illusoire ». Ce qu'Adorno ne saurait accepter d'une telle conception de l'harmonie et de la perfection, c'est justement sa « clôture » (*Geschlossenheit*), statique et positive, ou, comme il s'exprime en reprenant le terme employé par Marcuse dans un célèbre essai qui date de 1934¹, « affirmative ». D'ailleurs, d'après son étymologie même, la perfection, c'est un *perficiere* qui clôt l'œuvre, en en faisant un « achèvement ». Il ne sera donc pas étonnant que, pour Adorno, c'est la « clôture pour elle-même » qui est « une catégorie qui mériterait pour une fois le fameux reproche de “formalisme” » [TE 224]. Car, la « clôture » fige l'œuvre d'art dans sa perfection pour en faire un fétiche, unique et exemplaire, et le ravalier au rang d'une pièce de musée, soigneusement rangée parmi les trésors du patrimoine culturel et offerte comme telle au culte et à l'admiration du public, ou d'une marchandise de luxe. Le prix de cette « clôture » serait une réification de l'œuvre d'art qui devient ainsi une « chose » parmi d'autres choses ou plutôt un produit qu'en principe rien, sauf sa rareté, ne distingue de n'importe quel autre artefact.

1. Voir Herbert MARCUSE, « Réflexions sur le caractère “affirmatif” de la culture », dans Herbert MARCUSE, *Culture et Société*, G. Billy et al. (trad.), Paris, Éditions de Minuit, 1970.

Suivant Adorno, en revanche, l'œuvre d'art ne saurait justifier son existence qu'en se manifestant comme « l'autre de la réalité empirique » [TE 122], et cela par son caractère d'« apparition² ». Pour une fois, Adorno s'en explique de la manière la plus claire, en déclarant que « ce n'est pas par une suprême perfection [*höre Vollkommenheit*] que les œuvres d'art se séparent de l'étant faillible mais, à l'instar du feu d'artifice, en s'actualisant par une apparition [*Erscheinung*] expressive éblouissante » [TE 121-122]. Si Adorno appuie sur l'analogie profonde entre le feu d'artifice éphémère, qui est « apparition par excellence », et l'œuvre d'art contemporaine³, c'est pour faire mieux ressortir l'antithèse qui oppose celle-ci à l'œuvre parfaite, « close », qui se veut *aere perennium*, et que de tout temps le « classicisme » a salué comme telle. En assumant son propre caractère d'« apparition », l'œuvre d'art échappe au risque de se réifier et, en même temps, refuse de se laisser évaluer selon un critère normatif de perfection qu'on lui impose de l'extérieur. Au stade nominaliste qu'a atteint l'art, l'œuvre contemporaine « n'a aucunement besoin d'un ordre *a priori* dans lequel elle serait reçue, protégée et acceptée » [TE 222] : or, il va de soi qu'en se débarrassant de cet « ordre *a priori* », l'art nominaliste liquide du même coup l'idée formaliste classique de perfection, exposant en revanche « au danger de l'échec total » chaque œuvre particulière qu'aucun système de genres codifiés ni canon stylistique préétabli ne cautionne plus.

La violence sournoise de la « belle apparence »

La « clôture » de l'œuvre aboutit à un autre effet qui est tout aussi fatal pour l'idée traditionnelle de perfection : « de nos jours, dans les œuvres parfaites, leur perfection apparaît [...] malignement comme monument de la violence » [TE 225].

2. C'est le mot français qu'Adorno lui-même emploie à maintes reprises dans son texte comme équivalent de *Erscheinung*, et que, bien sûr, il faudra prendre garde de ne pas confondre avec « apparence » (*Schein*).

3. Ailleurs, en se réclamant d'une remarque d'Ernst Schoen, Adorno parle « de la noblesse inégalable du feu d'artifice comme seul art [*als einzige Kunst*] qui ne veuille pas de la durée mais désire, au contraire, ne briller qu'un instant puis se perdre en fumée » dans T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 52.

Cette « violence » sera d'abord celle, implicite, que comporte le précepte canonique prescrivant à la pratique artistique de viser toujours à l'« unité » de l'œuvre pour faire de celle-ci « un seul tout », selon l'expression célèbre de Boileau dans son *Art poétique* (I, 180). La perfection de l'œuvre unitaire aura beau cacher les traces de la contrainte, c'est-à-dire de la « violence », et sa « belle apparence » être l'harmonieux résultat de cette *sprezzatura* qui consistait traditionnellement à dissimuler l'effort par lequel les « diverses parties » étaient forcées à se plier aux exigences d'ordre et d'équilibre du « tout », il n'en reste pas moins que « le formalisme du classicisme commet un affront : il souille précisément la beauté que son concept glorifie, par la violence, par ce qui arrange et compose [durch das Gewaltsame, Arrangierende, "Komponierende"] et qui s'attache de façon indélébile à ses œuvres exemplaires » [TE 78]. L'ordre, l'agencement et la disposition des parties, dont l'harmonie et la « belle apparence » des « œuvres exemplaires » sont les effets sensibles selon la doctrine classiciste depuis Horace, obéissent à une conception formaliste et, en définitive, idéaliste de l'art qui fait de l'œuvre l'expression d'une idée statique, « substantielle ». Et pour le philosophe matérialiste qu'Adorno s'est toujours voulu, toute forme d'idéalisme ne peut qu'être une sorte de « violence » pratiquée sur ce qui échappe ou oppose résistance à l'idée comme essence, et qu'en général il appelle le « non-identique ».

On retrouve ainsi l'opposition conceptuelle entre classicisme et « classicité » qui se double de celle entre perfection et réussite : car, la perfection formelle que poursuit le classicisme et que celui-ci célèbre dans « ses œuvres exemplaires », ce n'est finalement que l'adéquation des éléments matériels constitutifs de l'œuvre d'art à un système idéal de normes *a priori* qui les transcende, alors que selon Adorno la classicité est, tout au contraire, « réussite immanente, réconciliation non violente, aussi fragile soit-elle, de l'un et du divers » [TE 227-228].

Pour une dialectique de la forme

L'œuvre d'art en tant que « processus »

Ce qu'Adorno nomme « réconciliation » (*Versöhnung*) dans la phrase qu'on vient de citer, à d'autres endroits de la *Théorie esthétique* il l'appelle également « synthèse », « intégration », ou bien « unité » [respectivement, TE 203, 265, 206] ; toutefois, ce qui doit retenir notre attention est plutôt le qualificatif qu'il ne manque jamais d'appliquer aux différents substantifs : « non violente » (*gewaltlose*). On touche ici au noyau de la conception adornienne de la forme anticlassique et, pour cela même, anti-formaliste ; ce dont rêve Adorno, comme diraient ses détracteurs, c'est une « forme » qui se refuserait assez contradictoirement de « faire violence » aux « éléments épars » (pour plus de précision : au « disparate », *Zerstreuten* [TE 203])¹.

Sans renoncer à la terminologie de la tradition idéaliste, Adorno force la signification de mots tels qu'« unité », « forme », « synthèse », ou « totalité » afin de l'adapter aux exigences de sa propre théorie esthétique qui récuse toute approche essentialiste à l'art. Ce n'est ainsi qu'en apparence qu'Adorno suit la tradition lorsqu'il désigne la « cohérence des œuvres d'art » [TE 199] par un terme aussi compromis et usé que celui de « forme » ; en réalité, la notion de « cohérence » (*Stimmigkeit*) telle qu'il l'entend demande à être comprise dans un sens radicalement différent de celui qu'a imposé durant des siècles le formalisme classiciste. Adorno sait qu'il ne peut pas se passer de ces notions qui désignent le caractère unitaire de l'œuvre d'art et qui soulignent son irréductible différence par rapport à « la réalité empirique » ; car, c'est « par opposition à l'empirique » que « toute œuvre d'art se fixe pour ainsi dire programmatiquement son unité » [TE 259]. Néanmoins chez lui, l'« unité » ne sera pas ce principe d'ordre supérieur qui réduit les diverses parties de l'œuvre à « un seul tout », pas plus que la « forme » ne correspond à une structure préconçue qui de l'extérieur exercerait une contrainte sur le « maté-

1. Sur la notion de « forme » chez Adorno, voir le commentaire éclairant de Daniel PAVOT dans *Après l'harmonie*, Belfort, Circé, 2000, p. 187-198.

riau » de l'œuvre. Adorno résout cette antinomie en dialecticien : c'est l'œuvre d'art elle-même qu'il faudra comprendre dans son caractère processuel, dynamique. Car, ce qui fait d'un artefact une œuvre d'art, c'est le « processus » qui le travaille de l'intérieur, et non pas une essence immuable ; et ce « processus » qui finalement est l'œuvre d'art consiste « essentiellement dans le rapport du tout aux parties » [TE 249]. Tant la « forme » que la « synthèse », l'« unité », voire la « totalité », ne sont en définitive que des instruments conceptuels dont Adorno se sert pour envisager l'œuvre d'art comme « processus » antinomique¹ – ou pour mieux dire, qui lui servent à décrire la dialectique concrète de ce « processus ». L'œuvre d'art perd ainsi son caractère de totalité figée en une forme achevée : « ce qui véritablement peut s'appeler totalité n'est pas la structure intégrante [*integrirende Gefüge*] de toutes ses parties ; même dans son objectivation, l'œuvre reste une réalité en devenir, en vertu des tendances qui agissent en elle » [TE 249].

Contre la fonction conciliatrice de l'unité formelle

Tout comme l'œuvre d'art change de statut dans la perspective dialectique qui est celle d'Adorno, la « forme » et les autres concepts issus de la tradition idéaliste y perdent leur fonction définitoire, censée exprimer selon la formule aristotélicienne² l'essence individuelle objective du *definiendum*, en l'occurrence de l'œuvre d'art. Une fois qu'on a renoncé à se cautionner de l'essence en tant que *ratio essendi* de l'œuvre, ce sont les « tendances qui agissent en elle » qui font de l'œuvre d'art ce qu'elle est, à savoir : « une réalité en devenir ». Dans la « forme », on voit en acte ce « mouvement du concept » dont Adorno dit que, « s'il existe un domaine dans lequel [cette] formule hégélienne [...] est à sa place, c'est bien dans l'esthétique » [TE 252]. Tout en gardant sa fonction synthétisante, la « forme » agit comme « médiation en tant que rapport des parties [de l'œuvre] entre elles et par rapport à la totalité, ainsi que comme com-

plète élaboration des détails » [TE 204]. C'est dire qu'elle est la « totalité » des « éléments épars » saisis dans leur action réciproque. Par ailleurs, l'« unité » de l'œuvre d'art est envisagée elle aussi comme « moment et non pas [comme] formule magique de la totalité » [TE 246].

En leur attribuant une fonction médiatrice plutôt qu'« intégrante », Adorno fait de la « forme », aussi bien que de la « totalité » ou de l'« unité », autant d'instruments conceptuels qui permettent de rendre expressives les « tendances qui agissent » à l'intérieur de l'œuvre d'art³. Du point de vue dialectique qui est celui d'Adorno, c'est « grâce à sa tension interne » que l'œuvre d'art « se définit comme un champ de forces » [TE 405]. Elle ne saurait certes renoncer au moment constructif de la « forme » qui en synthétise et unifie les « éléments épars » dans une totalité ; car, « ce n'est qu'en tant qu'objets finis et figés que [les œuvres d'art] deviennent le champ de forces de leurs antagonismes » [TE 247]. Autrement dit, c'est en tant que « champ de forces » que l'œuvre d'art apparaît comme « configuration dynamique de ses éléments [*Momente*] » [TE 417], révélant ainsi son caractère à la fois « fini » et processuel.

Le fait qu'aucune synthèse conciliatrice n'intervient à clôturer ce « champ de forces » et, par conséquent, que l'œuvre d'art nominaliste est destinée à rester « ouverte », donc « im-parfaite », ne sera certes trop gênant pour Adorno. On sait bien que, pour l'auteur de la *Dialectique négative*, la « négation déterminée » est le moment négatif qui caractérise le « mouvement du concept » ; d'une manière analogue, dans le domaine de l'art, c'est grâce au moment de la « forme », qui est tension constante entre l'impulsion constructive de la configuration et la force centripète des « détails », que « les œuvres d'art synthétisent des éléments incompatibles, non identiques, se heurtant les uns les autres ; elles cherchent véritablement l'identité de l'identique et du non identique, par voie de processus » [TE 246]. Car, dans toute œuvre d'art, si « in-formelle » et « ouverte » soit-elle, la « forme » représente le moment en vertu duquel les « éléments non identiques » se disposent

1. « Une œuvre d'art n'est perçue adéquatement que comme processus » dans T. W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 417.

2. Voir ARISTOTE, *Topiques*, I, 5, 102 a 1 et *Métaphysique*, VII, 12, 1038a7.

3. « La forme tente de faire parler les détails par la totalité » dans T. W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 204.

comme un « champ de forces », et non pas comme un chaos inarticulé de détails disparates et contingents : de la sorte, elle opère dans l'œuvre d'art en tant que négation déterminée du « disparate » et comme telle, loin d'en arrêter la dynamique interne, elle en médiatise les contradictions faisant ressortir de leur conflit d'autres configurations possibles. Sans fermer l'œuvre, c'est le moment formel qui, en tant que négation déterminée, est la condition même d'existence de toute œuvre d'art dont le caractère d'« antithèse déterminée » [TE 221] de la réalité empirique n'est garanti proprement que par la cohérence logique de sa « forme ».

Logicité immanente de la forme artistique

Quoiqu'il se refuse de considérer la « forme » comme une contrainte qui agit *a priori* et de l'extérieur sur le « matériau », Adorno ne saurait nier qu'« incontestablement » c'est elle qui garantit « la cohérence des œuvres d'art » et constitue « la substance de tous les éléments de logique » [TE 199]. Car, les œuvres d'art, qui bien entendu ne sont « ni des concepts ni des jugements », sont malgré cela « logiques » [TE 193]. Sur ce point, contre tout « irrationalisme esthétique », Adorno n'est pas disposé à consentir au moindre compromis : l'esthétique, que parfois il appelle encore « philosophie de l'art », doit ainsi compter avec la logique des œuvres d'art, parce que c'est celle-ci qui, seule, permet aux œuvres d'art de devenir éloquentes, et d'en faire ainsi l'objet d'un discours critique, voire philosophique. Si l'expérience esthétique ne veut pas s'égarer dans le vague et l'ineffabilité de l'impression subjective, elle ne peut pas se passer de ce moment logique de la « forme » des œuvres d'art, car « leur structure intérieure, qui obéit toujours à une logique immanente, ce qu'elles sont devenues en soi, n'est pas atteinte par la pure intuition ; et ce qu'on saisit intuitivement en elles est médiatisé par la structure ; comparativement à celle-ci, leur caractère intuitif est inessentiel et toute expérience des œuvres d'art doit passer ce caractère » [TE 146].

La difficulté, ou, pour mieux dire, le paradoxe, réside dans le fait que « la logique de l'art, contrairement aux règles de l'autre logique, conclut sans

concept ni jugement¹ » [TE 194]. L'art obéit aux principes d'une logique « paratactique » propre à lui, qui pourtant présente nécessairement des affinités avec la « logique formelle », à savoir : « discursive », ou « conséquentielle » (*Konsequenzlogik*). Cela, nul ne saurait le contester, et, bien sûr, Adorno moins que tout autre. Le véritable paradoxe auquel donne lieu la « logique artistique », et que la « logique discursive » n'est pas à même de résoudre, consiste dans l'exigence contradictoire de toute œuvre d'art qui prétend synthétiser et arranger « des éléments incompatibles, non identiques, se heurtant les uns les autres » dans une « forme » qui s'affirme comme logique et en même temps se refuse d'être une « structure intégrante » qu'on impose *a priori* au « matériau ». Ce paradoxe, Adorno le formule de la manière la plus concise et antinomique lorsqu'il pose que « la loi formelle autonome des œuvres d'art proteste contre la logique qui définit pourtant la forme comme principe » [TE 196]². La « forme » artistique ainsi conçue comporte la critique de sa propre « clôture » ; les œuvres d'art ne font, elles aussi, qu'exprimer concrètement cette même critique lorsqu'elles « suspendent leur logique » en faisant « de cette suspension leur idée » [TE 196]³. Adorno nous demande donc de penser la « logique artistique » comme une « seconde logique » qui permettrait de suspendre et « dépasser la première, celle du distinct » [TE 408]. À l'instar de la logique dialectique, celle des œuvres d'art conteste et suspend le principe de non contradiction en poursuivant l'identité de l'identique et du non identique, de l'unité et de la multiplicité, du tout et des parties, ce qui justifie la définition adornienne des œuvres d'art comme « paradigmes de la dialectique » [TE 403].

1. *Die Logik der Kunst ist, paradox nach der Regeln der anderen, ein Schlussverfahren ohne Begriff und Urteil*, littéralement : « la logique de l'art est, de manière paradoxale selon les règles de l'autre logique, un procédé déductif sans concept ni jugement ».

2. Ou encore : « L'art est la rationalité qui critique celle-ci sans l'esquiver » dans T. W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 86.

3. Quelques pages plus bas, Adorno précisera que la « forme esthétique », « unité instaurée » garantissant la logique de l'œuvre d'art, « se suspend constamment elle-même en tant que telle » dans T. W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 203.

Par-delà la perfection

Nécessité et impossibilité de l'unité de l'œuvre d'art réussie

L'« unité » formelle résultant des divers moments composant l'œuvre d'art sera peut-être aussi fragile et « ouverte » que celle d'un feu d'artifice, néanmoins d'après Adorno « la vérité des œuvres d'art dépend de la manière dont elles réussissent à absorber dans leur nécessité immanente le non identique au concept, c'est-à-dire ce qui – selon les critères du concept – se réduit à la contingence » [TE 148]. Comme il existe pour lui une logicité des œuvres d'art qui exprime leur « nécessité immanente », il est légitime aussi de parler de leur « vérité », pourvu qu'on l'entende dans le sens de cohérence logique immanente à l'œuvre, et non pas d'adéquation du matériau à une idée normative¹. Car, la « forme » de l'œuvre ne doit pas subsumer la multiplicité des éléments à une totalité idéale selon les lois de la « logique du distinct » ; ce qui permet aux œuvres d'art d'atteindre leur « vérité » est au contraire le respect du « non identique » en tant que tel. Si la relation logique entre unité et multiplicité des éléments ne peut plus être un rapport de subsomption, la seule solution possible sera que « l'œuvre d'art nominaliste [devienne] telle par le fait qu'elle s'organise purement par “en-bas” » [TE 305]², c'est-à-dire sans être cautionnée par un système préétabli de règles de construction qui jugerait *a priori* de la pertinence de chaque élément de l'œuvre. Pour Adorno, qui assume la condition nominaliste de l'art contemporain, « nécessité immanente » de l'œuvre signifie « nécessité surgie des éléments dont elle respecte la volonté, et non pas parce que des principes d'organisation lui sont imposés » [TE 95]³ ; ce n'est qu'à cette condition que la

« forme » peut s'acquitter de manière adéquate de sa fonction de moment logique et synthétisant de l'œuvre sans pourtant s'imposer comme « synthèse intégrante », et seulement alors « l'unité esthétique du divers [*Mannigfaltigen*] [pourra apparaître] comme si elle n'avait fait aucune violence à celui-ci mais serait extraite du divers lui-même » [TE 191].

On pourra en conclure que l'unité formelle de l'œuvre d'art « n'est substantielle que quand elle n'exerce aucune violence au formé, et est au contraire tirée de lui » [TE 201]. Une fois de plus, on retrouve ici la même logique qui préside à la rationalité paradoxale de l'œuvre d'art : il faut que le « formé » se plie aux « principes d'organisation » qui visent à l'unité de l'œuvre et qu'en même temps il préserve l'irréductible diversité des « matériaux ». En tant que moment logique de la création artistique, il revient proprement à la « forme » d'articuler dans son unité les moments contradictoires ; mais cela s'avère une tâche impossible. Adorno montre qu'il en est tout à fait conscient, lorsqu'il convient que « l'unité des œuvres d'art ne peut pas être ce qu'elle doit être, c'est-à-dire unité de la variété ; en synthétisant, elle porte atteinte au synthétisé et ruine en lui la synthèse » [TE 208]. Et dans un des fragments que les éditeurs allemands de la *Théorie esthétique* ont publiés dans la section intitulée *Paralipomena*, l'impossibilité pour la « forme » de concilier la variété avec l'unité est reconnue sans détour : « l'ouverture à laquelle [l'art] tend, et la clôture – “perfection” – grâce à laquelle il se rapproche de l'idéal de son en-soi, du non-apprêté, représentant l'ouverture, sont incompatibles » [TE 406-407]. Enfin, l'œuvre d'art nominaliste penche nécessairement pour l'« ouverture », quoiqu'elle ne puisse pas faire l'économie du moment formel sans donner dans l'incohérence et l'arbitraire ; il ne lui reste alors qu'à endosser cette condition antinomique qui est désormais devenue constitutive de l'art à l'époque de la « crise de l'apparence ».

1. Sur la notion de « vérité » dans la *Théorie esthétique*, voir l'excellente étude de Peter OSBORNE, « Adorno and the Metaphysics of Modernism : the Problem of a 'Postmodern' Art », dans Andrew BENJAMIN, *The Problem of Modernity. Adorno and Benjamin*, Londres et New York, Routledge, 1989, p. 27-29.

2. Adorno avait déjà posé que « l'œuvre d'art doit s'organiser d'en-bas » dans T. W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 157.

3. Par suite d'une évidente faute d'inattention, à moins qu'il ne l'ait trouvée tout simplement pléonastique dans ce

contexte, le traducteur français, Marc Jimenez, a omis de traduire l'expression adverbiale « d'en-bas » (*von unten*). Le texte dit : « nécessité surgie *d'en-bas* des éléments... »

Caractère antinomique de la réussite artistique

On pourrait même affirmer que la réussite d'une œuvre d'art se mesure à l'aune de sa propre antinomie constitutive. Quoique Adorno ne cesse pas de condamner la normativité de l'esthétique idéaliste, on dirait que l'antinomie elle-même acquière chez lui une valeur normative ; car, c'est elle qui devient le nouveau critère de jugement esthétique, une fois qu'on accorde que « la voie qui, seule, reste ouverte aux œuvres d'art comme voie de leur réussite, correspond également à leur impossibilité progressive » [TE 281]. Prise dans un *double blind* qui exige contradictoirement qu'elle soit ce qu'elle ne saurait être, l'œuvre d'art nominaliste ne peut s'avérer une réussite que quand elle arrive à exprimer par sa « forme » brisée et non organique l'impasse où elle se retrouve. En d'autres termes, l'œuvre à l'âge nominaliste est réussie dans la mesure où elle s'émancipe des contraintes normatives de l'esthétique idéaliste en brisant l'unité imposée *a priori* par la « structure intégrante » en tant que moment synthétisant de l'œuvre.

D'après Adorno, c'est le propre de « l'art le plus exigeant » de s'affirmer par sa tendance « à dépasser la forme comme totalité et [à] abouti[r] au fragmentaire » [TE 208]. La réussite des œuvres d'art tient ainsi à la « décomposition » de ce qui les constitue, parce que celle-ci « libère la force antagoniste et immanente de l'art, la force centrifuge », de sorte qu'elles réalisent concrètement leur concept dialectique qui veut que l'œuvre soit une « configuration dynamique de ses éléments », un « champ de forces », et non pas une structure « close », « achevée », « parfaite ». C'est pourtant à la vénérable idée du beau qu'Adorno demande toujours de sanctionner la réussite esthétique ; mais, comme l'on peut s'y attendre, le beau lui-même n'échappe pas au mouvement incessant de la dialectique de l'art, et en conséquence il faudra l'entendre dans un sens du tout au tout différent de celui transmis par la tradition idéaliste : suivant Adorno, « le beau se réalise de moins en moins dans la forme particulière et purifiée, mais se déplace sur la totalité dynamique de l'œuvre et prolonge la formalisation dans cette émancipation à l'égard de la particularité ; il l'épouse et s'assimile au diffus » [TE 84]. Le beau n'étant plus associé à aucune idée de « clôture » ou d'harmonie, c'est

dans l'articulation des moments antinomiques constituant l'œuvre qu'il se manifeste : le beau se survit ainsi dans le caractère fragmentaire et non organique de l'œuvre d'art nominaliste ou, pour le dire autrement, c'est son caractère fragmentaire et non organique qui décide désormais de la perturbante « beauté » des œuvres d'art nominalistes, c'est-à-dire de leur réussite paradoxale.

Si jamais la réconciliation des moments antinomiques de l'œuvre aura lieu, ce sera du fait qu'à l'âge nominaliste, « plus les œuvres sont totalement formées, plus elles deviennent rebelles à l'apparence organisée et leur vérité apparaît négativement dans cette réticence [*Sprüdigkeit*] » [TE 185]. La « vérité » de l'art nominaliste ne se manifeste que par le refus de l'« élément fantasmagorique des œuvres » dissimulant idéologiquement la « violence » que pratique sur le matériau l'unité formelle censée constituer leur « belle apparence ». Malgré cela, selon Adorno, le beau est toujours « l'apparence de ce qui est réellement pacifique » [TE 356] ; mais il sera alors moins l'éclatante adéquation de l'œuvre d'art à un idéal de perfection qu'une aspiration des œuvres à devenir elles-mêmes, par leur « forme », une critique de l'« apparence » de perfection. C'est dans ce sens qu'en la reprenant à son compte, Adorno entendait la célèbre « promesse de bonheur » stendhalienne : pour que la promesse ne devienne pas une illusion idéologique de réconciliation purement apparente, le beau ne doit plus être confondu avec la « belle apparence ». Tout au contraire, la réconciliation promise ne pourra s'accomplir qu'en démasquant la fausse réconciliation qu'on a traditionnellement célébrée comme perfection.

En guise de conclusion

On a souvent interprété de manière réductrice la théorie esthétique adornienne comme une esthétique restreinte à l'art d'avant-garde, ou du moins moderniste. En fait, comme Peter Bürger l'a remarqué dès 1974, la *Théorie esthétique* d'Adorno « prétend à une plus grande généralité¹ ».

1. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde* (1974), Paris, Questions Théoriques, 2013, p. 98.

En effet, lorsqu'il déclare, par exemple, que la « réussite même » des œuvres d'art contemporaines est « décomposition » (*Zerfall*) et que celle-ci leur « confère un caractère insondable [*Abgründige*] » [TE 84], Adorno décrit la condition paradoxale qui est propre à l'œuvre d'art à l'âge du nominalisme esthétique. Et la distinction même qu'il fait entre les idées de perfection et de réussite lui sert, à n'en pas douter, à mieux définir et faire valoir le statut de l'œuvre non organique (tant d'avant-garde que moderniste) par contraste avec celui de l'œuvre d'art organique (traditionnelle). Il est pourtant incontestable que, si l'œuvre organique est toujours présentée comme parangon d'« achèvement » par rapport auquel mesurer le degré de « décomposition » atteint par la « forme » des œuvres non organiques modernes, la condition actuelle de l'art nominaliste lui fournit un critère de jugement rétrospectif : « l'art contemporain avec ses faiblesses, ses taches et ses failles, est la critique de l'art de la tradition » [TE 225]. Et ailleurs Adorno ajoute-t-il, d'une manière plus tranchante encore : « si de nos jours, tout sonne faux, c'est parce que l'ancienne consonance était fautive » [TE 222]. La « crise de l'apparence », qui à la rigueur ne frappe que l'art contemporain, exerce donc selon Adorno un effet rétroactif qui permet de considérer sous un jour différent les formes closes et parfaites de l'art traditionnel.

De même, l'idée de réussite que d'ordinaire Adorno n'utilise qu'en se référant aux œuvres contemporaines peut être également appliquée à celles de la tradition. Et si elle « ne tolère pas la mise en scène » (*Veranstaltung*), c'est-à-dire le caractère fantasmagorique de l'« apparence » des œuvres d'art, cette intolérance ne tolère pas non plus la perfection formelle des œuvres les plus classiques ; car, l'idée de réussite « postule objectivement la vérité esthétique. Aucune n'existe en fait sans la logicité de l'œuvre. Mais pour la percevoir, il faut la conscience du procès global qui se précise dans le problème de toute œuvre » [TE 263].

Chez Adorno, « réussite » est le terme désignant la « forme » artistique articulée conformément à la logique dialectique immanente à toute œuvre d'art et qui, seule, en garantit « la vérité esthétique ». Enfin, la réussite n'a rien à voir avec une parfaite adéquation de l'œuvre d'art à un modèle idéal ou avec sa conformité à des normes

imposées « d'en haut », étant plutôt la « véritable conscience » [TE 264] du procès travaillant de l'intérieur toute œuvre d'art.

Le principe selon lequel « la réussite esthétique est fonction de la capacité du formé à éveiller le contenu sédimenté » [TE 198], on pourra l'entendre alors dans le sens qu'est réussie toute œuvre – tant moderne que traditionnelle – dont la « forme » exprime le caractère dynamique et processuel par l'« articulation » dialectique et non violente de ses moments antinomiques. Dans l'idée de réussite telle que l'envisage Adorno, la logicité immanente à la « forme », qu'il veut « extraite du divers lui-même », médiatise la « réalité empirique », contingente et informe, de sorte que l'« organisation objective » [TE 203] de l'œuvre d'art et son « contenu chosal » (ou « teneur chosale », *Sachsgesamt*), comme Walter Benjamin l'appelait, convergent dans son « contenu de vérité¹ ».

Le « contenu de vérité » ne réclame aucune caution métaphysique, puisqu'il est « fondamentalement historique », étant l'indice d'un travail de médiation qui a concrètement lieu dans le temps de l'histoire ; pour plus de précision, il « devient historique du fait qu'une conscience adéquate [*richtiges Bewusstsein*] s'objective dans l'œuvre ». Ce qui détermine la « vérité esthétique », à savoir : la réussite artistique, ce n'est pas l'identité *a priori* du concept abstrait ou, pour parler comme Croce, l'« expression de l'Idée », mais bien la conscience correcte du processus dynamique et concret dont la « forme » de l'œuvre d'art réussie est l'expression sensible s'affirmant à un moment historiquement déterminé comme « horizon de réconciliation possible » [TE 267] des contradictions et des « antagonismes non résolus de la réalité » [TE 21]. Si les notions étroitement entrelacées de « vérité esthétique », de « contenu de vérité » et de « réus-

1. C'est l'expression constamment employée par M. JIMENEZ pour traduire tout au long de sa traduction de la *Théorie esthétique* le mot *Wahrheitsgehalt*, qu'on pourrait pourtant traduire aussi par « teneur de vérité » (voir la traduction de Maurice de Gandillac dans Walter BENJAMIN, *Essais*, Paris, Denöel-Gonthier, 1983, t. I, p. 25 ; il sera utile de consulter Rainer ROCHLITZ, « Teneur de vérité », *Revue des Sciences Humaines*, n° 229, 1993, p. 27-45. Numéro spécial consacré à Adorno, sous la direction de Andreas Pfersmann).

site » n'aboutissent pas chez Adorno à une esthétique idéaliste, c'est justement en vertu de leur moment irréductiblement historique : Adorno pouvait ainsi poser, à la fois contre Croce et contre Lukács, que les œuvres d'art sont « l'historiographie inconsciente de ce qu'il y a de normal et de monstrueux dans l'histoire », comme il s'exprimait dans un article de 1964, paru dans *Die Zeit*¹. Ou bien, comme il l'écrira dans la *Théorie esthétique* : « en tant que matérialisation de la conscience la plus avancée de la situation donnée – esthétique et extra-esthétique – le contenu de vérité des œuvres d'art est une historiographie qui s'ignore [*bewusstlose*] » [TE 267].

La complexité de la notion dialectique de réussite tient au fait que la « forme » en tant qu'organisation non violente et « d'en-bas » du divers et du contingent, le caractère logique mais historiquement déterminé de l'articulation formelle des œuvres d'art, et le « contenu de vérité », ne peuvent se définir que par leur médiation réciproque. Ce qui vaut tant pour les œuvres non organiques du xx^e siècle que pour celles de la tradition, y compris les plus « parfaites ». La « vérité esthétique », ce n'est pas le contenu sémantique plus ou moins explicite de l'œuvre d'art, mais c'est la conscience que la médiation entre les divers moments qui la constituent exerce une fonction essentiellement critique : critique de la « violence » implicite dans toute mise en forme, critique de la fausse réconciliation promise par la « belle apparence ».

La réussite de l'œuvre d'art sera, enfin, cette laborieuse prise de conscience dont témoigne sa « forme », close ou ouverte, classique ou contemporaine, organique ou non, en définitive peu importe. On s'approche ainsi de la compréhension du sens de la sentence d'Adorno selon laquelle « est expressément réussie l'œuvre d'art dont la forme émane [*entfliesst*] du contenu de vérité » [TE 263], et qui semble résumer d'une façon passablement oraculaire l'idée qu'il se faisait de la réussite artistique.

Riccardo CAMPI

I. Cité dans P. BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 143, n. II *ad locum*.

L'expression réussie et la philosophie à venir

On voit un tableau tout de suite ou on ne le voit
jamais.
Paul Cézanne

La distinction entre l'œuvre d'art réussie et le succès d'une œuvre d'art semble marquer deux points de vue divergents sur le travail de l'artiste. Si la mesure du succès correspond à un consensus qui réunit théories de l'art, goût du public et marchés, la réussite tient plutôt au regard de l'artiste sur sa propre production. Cette distinction repose sur des critères bien différents. D'un côté il s'agit d'une rencontre heureuse entre plusieurs aspects hétérogènes, dont l'apport varie selon les époques, et qui ensemble informent les théories de la réception. Ces aspects, qu'ils prennent la forme des déterminismes concentriques de Hippolyte Taine¹, qu'ils convergent dans une sociologie historique comparative telle que voulue par Pierre Francastel² ou étaient les théories de la lecture et de l'interprétation développées au sein de l'École de Constance³, partagent le même souci : se défaire de toute référence à l'artiste comme créateur. De l'autre côté il s'agit de tenir compte de la position de l'artiste par rapport à son œuvre et de l'interroger en tant que témoignage précieux d'un travail

de perception. Ce qui ne coïncide pas avec la critique biographique fondée par Sainte-Beuve sur le modèle des éloges et des *vies* des personnages illustres en usage depuis l'antiquité jusqu'à la Renaissance. Il est question plutôt de remonter à l'habitude de Degas de retravailler des anciennes œuvres⁴ ou encore évoquer la colère de Cézanne qui lui faisait détruire des tableaux que d'autres tenaient pour des chefs d'œuvre⁵, pour comprendre que pour l'artiste l'œuvre d'art réussie correspond tout d'abord à une certaine vision qu'elle doit satisfaire. Pourtant il convient de se demander si ces deux manières de considérer les œuvres d'art restent à jamais irréconciliables.

Réception et théories de la réception

Les premières théories de la réception se sont érigées contre les théories de la création proposées par des artistes aussi bien que théoriciens et critiques d'art de l'époque romantique. Ainsi, Taine empruntait le « détour » par l'histoire et les mœurs⁶ pour écarter de la philosophie de l'art le postulat de la création et ses termes associés de génie, d'imagination et d'intuition. Le résultat fut aussi d'évincer avec la mystique de l'inspiration tout mystère de l'œuvre qui fait qu'elle prenne sens dans une vie tout en ayant un sens pour d'autres. D'autres façons d'écarter l'énigme de l'œuvre d'art ont suivi. Le champ artistique et la chaîne opératoire⁷ ont supplanté dans l'histoire de l'art non seulement le travail d'attribution et les questions esthétiques, mais aussi toute référence à

1. Pour les mises au point successives de la théorie de l'art de Hippolyte Taine voir la préface de *l'Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1863, p. IV et les remarques sur la peinture flamande et le *milieu* dans *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1985, p. 13-52.

2. Dans *Peinture et Société*, Pierre Francastel présente l'évolution de l'espace pictural depuis la Renaissance à l'art cubiste en tant que création d'un espace imaginaire « où les artistes projettent une interprétation fascinante de ses convictions et de ses habitudes. L'espace plastique [...] ne peut cesser d'être à la fois, [sic] le reflet de notre conception mathématique des lois physiques de la matière et de l'ordre des valeurs sentimentales que nous voudrions voir triompher. » Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951, p. 269.

3. Il s'agit surtout des travaux de Hans Robert JAUSS, réunis dans le volume *Pour une esthétique de la réception*, C. Maillard (trad.), Gallimard, 1978, et de Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, E. Szynger (trad.), Bruxelles, Mardaga, 1976.

4. Voir Paul VALÉRY, « Souvenirs de Monsieur Ernest Rouart », *Degas Danse Dessin*. Dans *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1232.

5. Joachim GASQUET, *Cézanne*, Paris, Les éditions Bernheim-Jeune, 1926, p. 99-104.

6. Hippolyte TAINE, *Correspondance*, vol. 2, Paris, Hachette, 1904, p. 290.

7. Pierre FRANCASTEL, *Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 1956.

l'individualité de la vision, et l'horizon d'attente¹ a eu pour but de rendre compte de la rencontre entre œuvres littéraires et lecteurs en dehors de toute considération du sol sensible sur lequel l'échange s'établit. Ces approches, aussi différentes qu'elles puissent être dans leur édifice conceptuel, partagent la même croyance que l'œuvre d'art peut s'expliquer par des constructions intellectuelles qui la rendent accessible, voire transparente, et que le public qu'elle vise est, lui aussi, une entité abstraite. Au-delà des changements décisifs introduits dans la compréhension et l'évaluation des œuvres d'art, y compris le renoncement aux critères esthétiques à l'usage du sujet transcendantal hérités de Kant, ces entreprises, tout en sollicitant le lecteur, la société ou encore la technique, n'arrivent pas à rendre justice au concret qu'elles invoquent, puisque les théories proposées ne reconnaissent pas les positions particulières où elles s'amarrent, inséparables de la situation de l'observateur. De la sorte il n'est pas étonnant que le succès des œuvres auprès de cet être décharné, qu'on s'est plu à nommer parfois « architecteur² », reste plutôt un phénomène implicite, gouvernant le choix des œuvres qui servent d'appui à l'une ou l'autre des théories envisagées sans confesser son parti pris.

Faut-il conclure que le succès, dans sa forme positive, n'est mesurable que de manière quantitative, soit par le chiffre des ventes, soit par la circulation des reproductions d'images ou le nombre d'éditions ? Ou, si l'on adopte une explication par défaut, le succès serait-il le symptôme du snobisme artistique, encouragé par les concours et prix artistiques, clubs du livre et expositions ? Des études plus récentes révèlent que même dans le cas des best-sellers, le succès reste un phénomène énigmatique, situé aux confluences du social, du politique et de l'idéologie pour certains³, ou encore au croisement de la technique, des stratégies économiques et de la magie pour d'autres⁴.

Or c'est justement ce rapport opaque de l'œuvre à celui qui lit un livre ou regarde un tableau que les théories littéraires et les grands aperçus esthétiques ignorent lorsqu'ils tiennent les significations proposées comme étant intrinsèques aux œuvres mêmes, au lieu d'y voir autant de manières de s'en approcher. Sur le patron d'une science désuète depuis longtemps, un modèle de lecture ou une interprétation tourne au positif pur, en se donnant comme explication totale de l'œuvre, alors qu'il ne s'agit que d'une façon de l'aborder, ce qui en garantit le mystère et la profondeur. Il est possible que le succès d'une œuvre dépende de sa capacité de résister aux interprétations, aussi bien que de son aptitude à susciter de nouveaux regards, selon les temps et les lieux.

La même volonté de transparence se retrouve dans les tentatives d'expliquer les œuvres par la vie des artistes, en puisant dans des détails biographiques ou en s'appuyant sur une psychanalyse de secours. Pourtant l'artiste qui reprend ou détruit ses œuvres entretient un tout autre rapport avec le fruit de son travail. Pour lui l'œuvre est toujours en train de se faire dans le sens où elle reste une recherche continue sur une perception qui s'effectue aux moyens des outils particuliers de son art. C'est ainsi que l'on comprend comment Cézanne, vers la fin de ses jours et au moment où ses tableaux se vendaient deux fois plus chers que ceux de Monet, a pu se demander :

Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi ? Je le souhaite, mais tant qu'il n'est pas atteint, un vague état de malaise subsiste, qui ne pourra disparaître qu'après que j'aurai atteint le port, soit avoir réalisé quelque chose en développant mieux que par le passé, et par là même devenant probant de théories, qui, elles, sont toujours faciles ; il n'y a que la preuve à faire de ce qu'on pense qui présente de sérieux obstacles. Je continue donc mes études et il me semble que je fais de lents progrès⁵.

Pour l'artiste une œuvre d'art réussie ne se traduit ni dans son succès de marché ni dans l'attention qu'elle reçoit de la part du public ou des profes-

1. H. R. JAUSS, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *op. cit.*, p. 21-80.

2. Michael RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, trans. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 46.

3. Yves ANSEL, « Pour une socio-politique de la réception », *Littérature*, 2010/1, n° 157, p. 93-105.

4. Cf. Frédéric ROUVILLOIS, *Une histoire des best-sellers*, Paris, Flammarion, 2011.

5. Lettre à Émile Bernard du 21 septembre 1906, dans P. M. DORAN, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 47.

sionnels de l'art. C'est plutôt une manière de voir, une optique, disait Cézanne, développée à partir de l'étude de la nature qui, elle, se donne à voir dans l'instant où le regard se pose sur un de ses fragments. Le tableau devient lui-même un coin de nature, *Montagne Sainte-Victoire* ou *Mer à l'Estaque*, mais il s'agit d'une nature organisée selon une vision logique propre au peintre, qu'il apprend à rendre sur le *motif*, en faisant place au regard qui s'ouvre sur le paysage qu'il peint. Pour le peintre, un tableau réussi est toujours en attente, puisque chaque tentative est un recommencement, un essai de plus de transmuier le regard en vision et dont l'aboutissement reste incertain. Ce qui explique la raison pour laquelle Cézanne a longtemps pensé que l'étrangeté de ses toiles, où les plans s'affaissaient sur les côtés, était due à une anomalie de ses yeux. Pourtant, malgré les critiques et les verdicts d'échec, il n'a cessé de continuer « à poursuivre la réalisation de cette partie de la nature qui tombant sous nos yeux nous donne le tableau¹ ». Cette formulation bien étonnante vaut la peine d'être approfondie pour au moins deux raisons. D'abord parce qu'elle préserve l'énigme du voir dans l'exécution de la toile même. Ensuite parce qu'elle donnera l'occasion de repenser le rôle de l'art dans la constitution des savoirs à venir, en explicitant comment une perception réussie, objectivée dans des objets d'art reconnaissables à leur style, devient paradigmatique pour des savoirs qui ne se modèlent plus sur le rapport d'un sujet quelconque se penchant sur quelque objet.

Technique et vérité

Il y avait chez Cézanne une confiance inébranlable dans ce qu'il voyait, c'est-à-dire dans les sensations que chaque morceau de nature appelaient et qui, sur la toile, s'organisaient en une logique colorée. Ainsi le tableau achevé est lui-même preuve et illustration d'une logique du sensible, si éloignée du positivisme, puisqu'elle s'adosse aussi bien aux appareils naturels du peintre, l'œil et la main, qu'à son savoir du métier, tous soumis aux demandes propres du coin de nature s'offrant à lui. C'est ce

que Cézanne appelait « rendre la vérité en peinture » et ce à quoi il n'a cessé de travailler jusqu'à la fin de sa vie, malgré le déclin de la santé. L'âge et l'affaiblissement des yeux le firent changer encore une fois de manière. Au moment où les sensations colorantes responsables de la filtration de la lumière ne lui permettaient plus de donner relief aux objets et qu'elles étaient devenues cause d'abstraction, Cézanne préfère laisser le tableau incomplet et marquer de la sorte, par un espace non-peint, une différence d'intensité des couleurs dans certains secteurs de la vision. De la sorte, pour l'artiste le procédé est second par rapport à l'étude de la nature qui commande une certaine vision ; la technique, qui a tant occupé les théoriciens de l'art, ne sert qu'« à faire sentir au public ce que nous ressentons nous-même et à nous faire agréer² ». Si l'on en fait mention, c'est juste dans la mesure où elle ouvre accès à la vérité de la vision qui, selon Cézanne, correspond à la forme de l'objet sur la toile. Ce rapport de l'art à la technique serait le secret des grands qui sont entrés au musée. Il s'est présenté à Cézanne non seulement lors des visites au Louvre et lorsqu'il copiait des tableaux de Poussin, Rubens et Delacroix, mais encore devant un morceau de nature dont il voulait donner le modelé sur la toile. C'est sur leurs exemples que Cézanne pensait l'œuvre d'art réussie qu'il s'efforçait à réaliser avec ses propres moyens. Elle se résume à deux formules célèbres : « faire du Poussin sur nature³ » et « faire de l'impressionnisme un art solide et durable comme celui des musées⁴ ». Alors que les formulations paradoxales du peintre aussi bien que l'« inachevé » de certaines toiles avaient pu conduire aux constatations d'un échec, puisque le peintre se serait fixé un but en même temps qu'il se serait interdit les moyens de l'atteindre, elles précisent en fait ce que serait une œuvre d'art réussie selon les exigences mêmes de celui qui travaille à son exécution. « Je voudrais, comme dans le *Triomphe de Flore*, marier des courbes de femmes

2. Lettre à Émile Bernard du 21 septembre 1906, dans P. M. Doran, *op. cit.*, p. 47.

3. J. GASQUET, « Ce qu'il m'a dit... », extrait de *Cézanne*, repris dans P. M. Doran, *op. cit.*, p. 122.

4. Maurice DENIS, « Cézanne », dans P. M. DORAN, *op. cit.*, p. 168.

1. Lettre à Émile Bernard du 23 octobre 1905, *op. cit.*, p. 46.

à des épaules de collines [...]. Je voudrais comme Poussin, mettre de la raison dans l'herbe et des pleurs dans le ciel...¹ ». Le langage imagé du peintre dit bien le respect pour la solidité des objets, dont la courbure, toute de couleur, ne doit rien à la géométrie classique de la ligne, sans pour autant nier le besoin de rationalité. Il est difficile de savoir si, à ses yeux, l'un ou l'autre de ses propres tableaux ont répondu aux vœux de retrouver la solidité et les volumes de l'objet, propres à Poussin et aux Vénitiens, à travers la technique impressionniste de la juxtaposition des taches de couleurs, mais l'on comprend le défi qu'il s'est lancé à lui-même en essayant de faire du tableau un lieu de contact entre celui qui regarde et le monde visible qui s'ouvre à son regard.

L'œuvre d'art réussie comme structure de la perception

Néanmoins ce critère de l'œuvre d'art réussie, issu d'une manière de voir et de concrétiser à travers une pratique picturale individuelle qui fut le style de Cézanne, a pu servir à d'autres fins, en pourvoyant un paradigme nouveau à la connaissance philosophique. À l'époque où Merleau-Ponty poursuivait ses recherches sur la perception et tentait d'enlever à cette ancienne notion toute familiarité que lui venait d'un certain usage des sens agissant comme récepteurs et enregistreurs passifs du monde extérieur, l'exemple de la peinture de Cézanne fut l'occasion de mettre en question ces acquis et certitudes. *Le Doute de Cézanne*, essai publié en 1945, faisait écho par son titre et ses prises de positions au célèbre doute cartésien, dont était sortie la première évidence d'un « je pense », fondement de nos sciences à venir et de la méfiance envers nos appareils sensoriels. Plus tard, l'essai *L'Œil et l'Esprit* (1960) allait s'attarder sur le premier positivisme responsable de cette construction géométrique de la pensée du voir qui avait été l'optique de Descartes, pour montrer comment elle esquivait la question d'une vision ancrée doublement dans un corps propre, à la fois voyant et visible, et dans un monde s'ouvrant à

plusieurs. Or, comme le disait Cézanne, à force de regarder les choses, arbres, montagnes ou pommes, le peintre finit par se sentir regardé par elles. En réfléchissant sur l'usage du motif chez Cézanne et sur la complète soumission qu'il exige de la part du peintre, Merleau-Ponty en faisait le lieu de passage d'un voyant à un être vu : absorbé par le motif lui-même, le peintre s'y imprègne afin d'en devenir la plaque sensible. Cette réciprocité nouvellement trouvée, qui s'accompagne d'une terminologie inédite interdisant désormais le sens unique d'un regard se posant sur les choses pour les transformer en choses pensées, vient non seulement jeter le doute sur les théories associationnistes en psychologie, mais encore guider toute une réflexion sur l'expression qui va se poursuivre jusqu'aux derniers travaux.

[T]oute l'affaire est de comprendre que nos yeux de chair sont déjà beaucoup plus que des récepteurs pour les lumières, les couleurs et les lignes : des computeurs du monde, qui ont le don du visible comme on dit que l'homme inspiré a le don des langues. [...] L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même, et, sur la palette la couleur que le tableau attend, et il voit, une fois fait, le tableau qui répond à tous ces manques, et il voit les tableaux des autres, les réponses autres à d'autres manques. On ne peut pas plus faire un inventaire limitatif du visible que des usages possibles d'une langue ou seulement de son vocabulaire et de ses tournures. Instrument qui se meut lui-même, moyen que s'invente ses fins, l'œil est *ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main*².

L'exemple de Cézanne d'envisager la peinture au-delà des confinements de l'histoire de l'art et de ses écoles, prend chez Merleau-Ponty un tour encore plus décisif. Si le choix du motif entraîne en retour une soumission du peintre au coin de nature qu'il regarde et rumine en lui, et si le peintre devient la conscience du morceau de nature qui se déploie devant lui, ce renversement de rôles permet au philosophe de mettre au point la notion de « corps propre », qui « voyant-visible »

1. J. GASQUET, dans P. M. DORAN, *op. cit.*, p. 150.

2. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 25-26.

ou encore « voyant-sensible », préside non seulement à la création du tableau telle que l'exprimait Cézanne dans des formules qui désarçonnaient ses interlocuteurs, mais aussi à l'émergence de toute expression. Merleau-Ponty saisissait dans le travail tacite du peintre un rapport au monde qui infirmait les théories de la perception en ce qu'elles supposaient toujours un *sense data*. La nouvelle hypothèse, en faisant coïncider perception et expression, et en lui attachant de la sorte une pleine visibilité, avait le mérite de pouvoir s'appliquer à l'ensemble de la culture. Ni création *ex nihilo*, ni décision de l'esprit, l'expression surgit là où une expressivité en attente appelle un sensible qu'elle vise et qui lui répond. Dans une lettre à Martial Guérault, résumant ses recherches avant l'élection au Collège de France, Merleau-Ponty mentionnait un travail manuscrit sur le langage littéraire. Conçu comme texte préparatoire pour un projet sur l'origine de la vérité, ultérieurement abandonné, *La Prose du monde* se posait la question de *l'expression réussie* en littérature, permettant de rassembler le lecteur et l'écrivain dans l'activité commune de signifier.

Le sens d'un livre est premièrement donné non tant par les idées, que par une variation systématique et insolite des modes du langage et du récit ou des formes littéraires existantes. Cet accent, cette modulation particulière de la parole, si l'expression est réussie, est assimilée peu à peu par le lecteur et lui rend accessible une pensée à laquelle il était quelquefois indifférent ou même rebelle d'abord. La communication en littérature n'est pas simple appel de l'écrivain à des significations qui feraient partie d'un *a priori* de l'esprit humain bien plutôt elles les y suscitent par entraînement ou par une sorte d'action oblique. Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors, l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon son propre sens. Ce qu'on appelle poésie n'est peut-être que la partie de la littérature où cette autonomie s'affirme avec ostentation. Toute grande prose est aussi une recréation de l'instrument signifiant, désormais manié selon une syntaxe neuve¹.

Loin des théories de la réception qui supposent un lecteur désincarné, plutôt un quelconque esprit qu'un être de chair dans une situation donnée, ce résumé du travail en cours envisage l'œuvre réussie par le biais de l'expression permettant au lecteur un nouvel apprentissage, dont il n'avait aucune notion auparavant. Son sens se déploie à travers un style, que le lecteur perçoit d'abord comme une *déformation cohérente*. Cette formulation, dissimulant à peine ce qu'elle devait à Cézanne, a été retenue dans l'essai *Le Langage indirect et les Voix du silence*. Ce long essai qui aborde l'œuvre littéraire, et plus généralement, toute œuvre discursive y compris la prose philosophique, sur le modèle de la peinture et de son expression tacite², associe la réussite à deux manières dont l'œuvre fait sens. Premièrement, à travers un certain style perçu d'abord comme un relief particulier, celui qui lit un texte ou regarde un tableau, entre en contact avec une pensée ou une vision inédite, qu'il adopte et fait sienne. La réussite tient ici à ce que l'on arrive à penser ou à voir, ce qu'on n'aurait pas fait sans cette sollicitation du dehors, qui reconfigure le dedans. On se met à penser ou à voir *selon* un personnage auquel on s'intéresse ou un objet coloré qu'on regarde. Et deuxièmement, si le style est un acheminement, parfois lent et douloureux, comme chez Cézanne, une conquête sur ses propres doutes, comme chez Proust, et une prise de possession de soi qui aboutit à une création picturale ou discursive, il témoigne d'un corps et d'un esprit unis dans une vie qui déborde de tous les côtés dans l'œuvre.

C'est précisément le sens que tirait Walter Benjamin de sa lecture des volumes de la *Recherche du temps perdu*. Les dernières pages de son essai *L'Image proustienne* identifient les traces des troubles nerveux de l'écrivain dans les qualités d'un style insolite qui en tirait profit : « Cet asthme est entré dans son œuvre, à moins qu'il soit une création de son art. Sa syntaxe se modèle sur le rythme de ses crises d'angoisse et de ses étouffements et sa réflexion ironique, philosophique, didactique, est toujours sa manière de respirer de

1. M. MERLEAU-PONTY, « Un inédit de Maurice Merleau-Ponty », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4, 1962, p. 404-409.

2. M. MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 97 : « Le sens du roman n'est d'abord perceptible, lui aussi, que comme une déformation cohérente imposée au visible. »

soulagement quand le poids des souvenirs est ôté de son cœur¹ ». Un pareil échantillon de « physiologie du style », que Benjamin assignait pour tâche au travail critique, était voué à écarter tout déterminisme de l'interprétation des œuvres d'art sans pour autant compromettre la part du vécu tramant leur tissu. Les remarques, écrites en guise de conclusion, faisaient le point sur un commentaire minutieux des images, des constructions adverbiales et syntaxiques de la *Recherche*, qui les replaçait dans le contexte d'une vie d'où elles tirent leur sens profond et leur élan. La démarche critique, tout en gardant son pouvoir de dissociation et d'association, souvent surprenant, renonce à toute procédure analytique convenue au bénéfice d'un travail dédié à l'élucidation des aspects insaisissables de l'œuvre, qui, l'on comprend au terme de l'essai, devait clarifier le mystère de son bonheur sans pour autant le détruire. À part le bref rappel d'un critère déjà mis au point ailleurs, à savoir que toute grande œuvre littéraire inaugure un genre ou bien le clôt², Benjamin s'interroge sur les conditions qui ont pu faire d'une œuvre hors normes la plus importante réussite du début de siècle passé :

Une maladie rare, une richesse peu commune, des penchants anormaux. Tout dans cette vie n'est pas parfait, mais tout y est exemplaire. À cette réussite littéraire de premier ordre, tout cela assigne son lieu au cœur de l'impossible, au centre, et certes en même temps au point d'indifférence de tous les dangers, et caractérise la grande réalisation de cette « œuvre d'une vie » comme la dernière avant longtemps. L'image de Proust est la plus haute expres-

sion physiognomonique que pouvait atteindre l'écart croissant entre la littérature et la vie. Telle est la morale qui justifie que nous tentions de l'évoquer³.

En s'adossant à la tradition des traités de physiognomie qui associent les quatre tempéraments aux traits physiques, et plus tard aux conditions de vie, l'essai opère une substitution des termes en établissant des correspondances entre caractéristiques du style et données d'une vie tout en évitant les liens de cause à effet. Après tout, l'intérêt de l'ancienne physiognomie réside dans l'interprétation des associations les plus lointaines, pour ne pas dire les plus incertaines, recueillies dans la notion de *caractère*. Retenant de cette pratique l'aptitude à proposer des alliances reculées, la tâche critique est de rendre compte aussi bien que de rendre sensible la distance creusée entre les constats empiriques et l'œuvre qui les défie sans les sous-estimer. Si la grande réussite de l'œuvre réside dans la désinvolture d'approcher les dangers, y compris la maladie, la vieillesse et la mort, par le biais de la mémoire involontaire qui en garde la trace, c'est parce que tout ce qui y aurait pu faire obstacle est tissé dans l'étoffe de l'ouvrage et sert son développement, en sauvant de l'oubli un passé qui devient présent et qui est lui-même futur par rapport au passé sur lequel il se greffe. Cette leçon de morale qui s'enseigne en premier lieu au moyen de longues phrases ponctuées par des images qui arrêtent leur souffle pour les emporter encore plus loin, ne cessera pas d'être approfondie par Walter Benjamin, en commençant par la traduction de la *Recherche* en allemand jusqu'au manuscrit de l'*Enfance berlinoise*, inachevé au moment de sa mort. La série des vignettes, qui conjuguent l'expérience passée de l'enfant au temps futur, entasse dans des images disparates une densité temporelle à la mesure des temps incertains et avant-coureurs des hasards de l'exil. En partant des particularités du style proustien, et notamment des images qui arrêtent le débordement des clauses, Benjamin assignait la place de l'œuvre réussie dans le croisement entre le plaisir de celui qui écrit et de celui qui lit. La réussite de l'œuvre proustienne pourrait se mesurer encore aux suggestions qu'elle réveille

1. Walter BENJAMIN, « L'image proustienne », *Œuvres*, vol. 2, M. de Gandillac (trad.), Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 153.

2. Dans la préface épistémologique du travail sur le théâtre baroque allemand, Benjamin nouait la relation entre critique littéraire et philosophie sur leur capacité commune de pourvoir les critères d'une terminologie qui ne pouvaient aucunement être empruntée à la comparaison des œuvres, c'est-à-dire à des critères externes basés sur la saisie des similitudes et différences. Si une terminologie adéquate était la pierre de touche de toute présentation du contenu de vérité d'une œuvre, c'est qu'elle permettait de situer sa signification en dépit de l'effet produit : « Une œuvre significative : ou bien elle est le fondement du genre, ou bien elle en est la négation, et quand elle est parfaite, elle est les deux à la fois ». W. BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, S. Müller (trad.), Paris, Flammarion, 1985, p. 42.

3. W. BENJAMIN, « L'image proustienne », *op. cit.*, p. 136.

chez d'autres et peut-être à l'envie qu'elle donne de s'essayer à de nouveaux projets, formes d'écritures ou inventions conceptuelles.

Mystère et lucidité

Or l'interprétation de la *Recherche* que Benjamin exposait dans son essai correspond assez étroitement à l'entreprise de Merleau-Ponty de dévoiler les langages indirects et le sens oblique qui s'en dégage, en dehors des protocoles philosophiques périmés, tels l'intention et autres théories de la conscience. Puisque rien ne permet d'établir une filiation directe entre les deux projets philosophiques destinés à fonder sur l'expression réussie une connaissance rigoureuse qui puisse rendre compte de nos symbolismes et de leur histoire, ces démarches, aussi différentes qu'elle soient dans leurs parcours respectifs, se rencontrent dans la tentative de repenser, à partir du travail du peintre et de l'écrivain, le corps comme corps actif et orienté qui puisse fournir les assises d'« une théorie concrète de l'esprit qui nous le montrera dans un rapport d'échange avec les instruments qu'il se donne, mais qui lui rendent, et au-delà, ce qu'ils ont reçu de lui¹ ». Expression physiognomonique, ou chair du monde, représente des inventions conceptuelles ouvrant vers de nouveaux horizons de savoir, repérés d'abord dans les peintures de Klee et de Cézanne, dans l'écriture de Proust et de Claude Simon, sans oublier l'enseignement tirés de nos sciences hétéroclites.

Ainsi, en interrogeant les œuvres d'art et en spécifiant les qualités des entreprises réussies, la philosophie s'invente à nouveau dans leur sillage. Peinture ou littérature, ces exemples d'accomplissement confirmés par l'histoire, ne sont pourtant jamais envisagés par Benjamin ou Merleau-Ponty dans une perspective repérable dans l'éventail des théories élaborées dans le passé ou dans des métalangages de secours. En approchant les œuvres choisies à partir de l'expression singulière qu'elles déploient, ils posent à chaque fois la question de savoir comment elles trouvent écho chez les autres, à commencer par eux-mêmes, dans un lan-

gage et une terminologie solidaire de leur projet. Plus précisément, il s'agit de comprendre comment une œuvre d'art qui garde les traces les plus intimes de l'artiste, sa griffe nerveuse, est elle-même perçue comme une expérience nouvelle de la pensée ou de la vision, nouveauté à laquelle fait écho la gerbe des formulations insolites, images dialectiques ou syntagmes, indiquant un savoir en train de se faire. Dans ce contexte bien précis, l'œuvre d'art réussie, à la fois objet devant nous et nœud de significations en attente, est celle qui, en nous mettant en communication avec une autre manière de voir ou d'enchaîner la phrase, avec une perception autre, enrichie la nôtre. Or cette façon d'envisager la réussite comme un avenir met du même côté les points de vue de l'œuvre et la situation du lecteur ou du spectateur, qui n'est son juge qu'en tant que partie.

Rien ne prouve mieux ce parti pris que la manière dont la recherche philosophique s'est diversifiée au début du siècle passée au contact avec les arts. Envisagés en dehors des catégories étroites de genres ou de courants artistiques, aussi bien que des théories de la réception ou des critiques biographiques, les œuvres d'art, ainsi que le montre les travaux de Benjamin et de Merleau-Ponty, ont été convoquées en tant qu'exemples d'une perception organisée, pourvue de grammaires spécifiques, où l'on entrevoit les sédiments d'un sensible sur lesquels elles reposent et qu'il s'agit de clarifier. L'expression réussie ne s'explique non plus par le jugement esthétique, qui fait de l'œuvre d'art un objet de spectacle devant un spectateur désintéressé, puisqu'elle ne révèle d'aucun accord spontané de facultés². Benjamin insistait sur l'écart croissant entre la littérature et la vie

2. Le jugement réfléchissant regarde le cas des objets singuliers, y compris les œuvres d'art, qui échappent aux principes transcendants. Devant un objet particulier, l'esprit doit tirer de lui-même une forme d'universalisation. En présupposant l'unité de l'objet comme source du plaisir qu'il procure, Kant fondait sur l'immédiateté du jugement esthétique réfléchissant l'accord entre l'intelligible et le sensible, où se définissent à la fois le sens commun et la belle forme. Voir Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Delamarre et al. (trad.), Paris, Gallimard, 1985, Première introduction § VII et « Analytique du sublime », I, § 29 (« Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants », p. 210-225.)

1. « Un inédit de Maurice Merleau-Ponty », art. cit., p. 405.

dans son interprétation de Proust alors que Merleau-Ponty discernait un certain malaise dans les tableaux de Cézanne : « C'est un monde sans familiarité, où l'on n'est pas bien, qui interdit toute effusion humaine¹ ». L'ancien pacte entre objet d'art et jugement réfléchissant est rompu puisque l'expression réussie n'est jamais posée comme objet de réflexion devant un sujet qui le contemple et admire, mais comme pouvoir opérant. Or l'aptitude à ouvrir sur un monde à la fois familier et étrange, aussi bien que la capacité d'inciter chez les autres une perception mobilisant non seulement l'esprit mais encore le sensible auquel il s'adosse tacitement, ont permis de renouer réussite de l'œuvre d'art et mystère. Cette qualité, que toutes les théories esthétiques à partir du dix-huitième siècle ont essayé d'éliminer, s'est trouvée ensevelie sous le positif pur, soit à travers les doctrines du beau, soit par des méthodes critiques qui ont hypostasié tour à tour les déterminismes historiques, le langage ou le public, sans pour autant pouvoir l'annihiler complètement. Car il fait son apparition subrepticement au moins dans le choix des œuvres servant d'appui à chaque entreprise qui la pose pour son objet d'enquête.

Le mérite des recherches de Benjamin et de Merleau-Ponty consiste non seulement à réclamer au profit de la philosophie tout un domaine de la culture qui resta pendant longtemps en dehors des emprises rationnelles qu'elle s'était construites. Il s'agit en outre de reconnaître l'énigme de toute œuvre d'art réussie, avouer son opacité devant les instruments déjà existants, et d'aménager à l'intérieur du travail d'exégèse, une place au cône d'ombre qu'elle produit. Ce qui a permis d'inaugurer des formes non-répertoriées du savoir, ramassées dans des formules surprenantes telle que « percevoir, c'est lire² » ou « formule charnelle » des choses en moi³, scellant le lien entre perception et production symbolique. Elles annonçaient un savoir à venir, le nôtre, enseignant que la raison est mystère et que la lucidité est doublée d'obscurité.

Issu d'abord du contact avec des œuvres d'art dont la réussite dépasse largement l'accord d'un public donné ou imaginé, ce savoir touche au cœur même de notre initiation au monde tel qu'on le vit. C'est le sens même des mots du peintre cités en exergue, disant dans ce langage sobre d'artiste que l'œuvre d'art réussie donne à voir ce que désormais on ne peut plus ignorer.

Adriana BONTEA

1. M. MERLEAU-PONTY, « Le doute de Cézanne », *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, p. 22.

2. W. BENJAMIN, *Fragments, Écrits autobiographiques*, C. Jouanolle et J. Poirier (trad.), Paris, Christian Bourgeois, 1990, p. 33.

3. M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 22.

Quand l'œuvre d'art épouse sa notion

SUR UNE HYPOTHÈSE ÉPISTÉMOLOGIQUE

Depuis les fondements théoriques d'une philosophie du goût – notamment portée par les textes critiques de David Hume et Emmanuel Kant –, il est devenu difficile de juger une œuvre d'art selon les principes d'une quelconque Vérité suprasensible. Dans le même temps, la pluralité des affects et des jugements supposée par cette révolution épistémologique au tournant du XVIII^e siècle empêche de fonder une connaissance subjective définitive de l'œuvre d'art. Dès lors, comment pouvoir évaluer aujourd'hui la qualité d'une œuvre d'art ? Comment pouvoir dire que telle ou telle œuvre est « réussie » ? Sur quels critères un tel jugement peut-il se fonder (son objectivité comme sa subjectivité étant toutes deux compromises) ?

Ce problème épistémologique trouve quelques réponses dans les relations que l'œuvre témoigne par elle-même et en elle-même. À supposer l'existence d'un quelconque « niveau immanent » – pour reprendre une terminologie sémiologique –, il est alors possible de penser la réussite d'une œuvre relativement à ce qu'elle autorise. Précisément, tout en s'inscrivant dans un régime esthétique moderne posant l'autonomie des œuvres, cette idée rencontre un concept cher à la philosophie contemporaine, le diagramme, notamment développé chez Michel Foucault et Gilles Deleuze. Là où l'esthétique classique projetait sur l'œuvre les canons d'une certaine Vérité extérieure à elle-même, la conception diagrammatique d'une œuvre d'art suppose plutôt de saisir les relations internes d'une œuvre pour en mesurer toute la validité. La réussite d'une œuvre serait ainsi liée à la conscientisation par l'œuvre d'art de son propre système de vérité ou, alors, une telle réussite pourrait être appréciée dans la manière dont l'auteur tire profit du système sémiotique mis en jeu par les matériaux utilisés.

Conditionnalité de l'expérience esthétique

La *Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant fait état d'une situation problématique de la connaissance du sujet moderne. Selon le philosophe, cette connaissance que tout sujet peut avoir sur le monde est en effet conditionnée par certains préalables tels que l'espace et le temps, formes *a priori* de la sensibilité, auxquelles s'ajoute toute la théorie des catégories de l'entendement. Pour approcher chaque chose, il faut ainsi éprouver le réel en fonction de conditions qui rendent possible l'expérience et la dirigent d'une manière toute décisive. « Le jugement est la connaissance médiate d'un objet¹ », résume Jacques Derrida. C'est tout le tragique de l'existence humaine que d'avoir conscientisé la fêlure entre ce qui constitue l'absoluité nouménale de la chose en soi et sa phénoménalité parcellaire. Cette disposition à médier la connaissance du réel, Kant lui donne un nom : le transcendantal. Par transcendantal, il faut donc entendre cette manière de poser des limites à ce qui est connaissable (une telle connaissance étant même rendue impossible sans ses conditions transcendantales) ; ou plutôt, s'agit-il de penser les connaissances en fonction de données présupposées, de déterminations spécifiques qui orientent la perception des choses. S'il peut être aujourd'hui intéressant de vouloir juger une œuvre d'art, il faut sans doute placer le jugement esthétique sur un tel principe transcendantal. Précisément, une esthétique transcendantale² est une esthétique qui fonderait la connaissance du beau sur une médiation des formes sensibles. Cette esthétique impliquerait en outre une analytique du figural³, nécessitant une

1. Jacques DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 80.

2. Ce terme d'*esthétique transcendantale* est des plus problématiques, puisque utilisé par Kant lui-même dans une autre acception. Nous garderons tout de même cette expression, en tentant de la justifier et d'en montrer toute l'importance.

3. La notion de figural renvoie bien sûr ici à Lyotard et De-

enquête sur les conditions de notre connaissance du beau. Certes, ces conditions de possibilités sont nombreuses, et de toutes sortes. Il en est bien sûr quelques unes extérieures aux œuvres elle-mêmes, mais, plus intéressant encore, il en existe d'autres, nichées à même leur système sémiotique. Bien souvent ces conditions peuvent ne pas être clairement présentées au public qui les apprécie. Néanmoins, il est tout un pan de la production artistique qui met en scène les conditions de possibilités de son énonciation ou de sa figuration. Il s'agit ici de les mettre en lumière.

Paradoxalement, en maintenant ici l'exigence d'une esthétique transcendantale, l'approche fait à la fois acte de fidélité et de trahison à l'œuvre kantienne. Fidélité d'abord, puisqu'elle se fonde sur les postulats de la première critique ; mais trahison puisqu'une telle approche contourne en partie la philosophie kantienne du goût exposée dans la *Critique de la faculté de juger*, puisqu'elle minore la participation singulière du sujet dans tout jugement artistique (ce dernier étant davantage redéfinissable d'une régulation immanente). À ce titre, nul étonnement si les philosophies de Deleuze et de Foucault, tantôt envisagées, poursuivent, voire se réclament des positions kantienne, et si le texte de Derrida (*La Vérité en peinture*), peu après abordé, en fait le centre de son analyse philosophique.

La logique, en tant que discipline philosophique, rationaliste, illustre à sa manière un tel principe. En dépit parfois de leur absurdité, les énoncés logiques – en particulier les syllogismes – ne s'écartent jamais d'une exigence de vérité, instituée par les termes mêmes de leurs raisonnements, en sorte que chacune de leur conclusion se voit être la manifestation d'une certaine vérité, établie en fonction de leurs propres prédicats. De la même manière, une œuvre d'art pourrait se fonder sur les conditions matérielles, proprement immanentes, qu'elle avance pour instituer une valeur esthétique, et ce, de façon autonome. Il semble bien exister, au sein des œuvres, des marques et des signes qui en permettent l'idée. En perpétuant

ainsi la vérité d'une œuvre logique inférente, ou inductive, il convient de creuser ce qui constitue le « niveau immanent » des œuvres, parfois nommé « niveau neutre¹ » par une tradition sémiologique, à laquelle participent les travaux de Jean Molino, par exemple.

Des œuvres redondantes

En art, les mises en abyme ont toujours été couronnées d'une valeur esthétique spéciale. Sans devoir rappeler les cas célèbres de van Eyck ou de Manet – rendus possibles par le jeu de quelques miroirs –, les mises en abyme constituent en effet le testament le plus évident d'une inférence à l'œuvre. Avec elles, ce n'est pas vraiment l'envers du décor qui est ajouré : c'est le décor lui-même qui se trouve travaillé, exploité du dedans. Leur réflexivité, en effet, pousse ce type d'œuvre toujours plus loin en leur quête d'intériorité, dirigeant le regard vers les entrailles de ses figurations – la figure devenant alors son seul possible, son seul horizon d'attente. En somme, les mises en abyme s'offrent comme un cas spécifique d'encadrement fractal du figural.

D'une autre manière, il est un genre de productions artistiques qui redouble leurs figures non par fractalité, mais par une certaine coïncidence formelle – l'illustre tout ce qui s'apparente à des bords. Dans son ouvrage intitulé *La Vérité en peinture*, Jacques Derrida apporte quelques éclaircissements en la matière. La notion de *parergon*, que le philosophe déploie à partir de Kant², entend en effet décrire la logique esthétique à l'œuvre dans ces productions. S'ils semblent bien souvent futiles au spectateur, les *parerga* doivent pourtant être pris au sérieux. Ainsi en est-il des cadres souvent omis par le regard du spectateur, bien que la dorure et l'apparat de certains d'entre eux dût tenter d'attirer l'attention sur leur suprême importance. À leur tour, les *parerga* semblent se caractériser par leur superfétation – un terme se rappor-

leuze, elle permet de penser la figure hors de toute représentation, toujours dans cette volonté de penser l'œuvre au prisme de sa relative autonomie.

1. Cf. Jean MOLINO, *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes sud, 2009.

2. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, A. Renaut (trad.), Paris, Aubier, coll. Bibliothèque philosophique, 1995, p. 205.

tant, littéralement, à la notion de redondance. Chaque *parergon* dessine une frontière ambiguë entre l'intériorité et l'extériorité de l'œuvre, n'étant pas vraiment réductible à l'une comme à l'autre. L'exemple d'un simple vêtement, ou d'un collier, l'atteste. Le collier épouse la forme du cou, et trouve sa valeur dans ce redoublement signifiant, conditionné par la plastique d'un corps. C'est comme si le cadre permettait de clore l'espace du tableau en même temps qu'il en définissait la forme. Si la thématization derridienne du *parergon* s'affirme en tant que manque, démontrant une parenté avec la négativité hégélienne, elle doit plutôt s'envisager ici comme le prédicat latent de toute forme artistique.

Aucune « théorie », aucune « pratique », aucune « pratique-théorique » ne peut intervenir effectivement dans ce champ si elle ne pèse (sur) le cadre, structure décisive de l'enjeu, à la limite invisible à (entre) l'intériorité du sens (mise à l'abri par toute la tradition herméneutique, sémiotiste, phénoménologiste et formaliste) et (à) tous les empirismes de l'extrinsèque qui, ne sachant ni voir ni lire, passent à côté de la question¹.

Or ces cadres, ces *parerga*, s'ils épousent en effet l'espace figural de l'œuvre, s'ils sont bien souvent relégués aux marges, ne sont pas pour autant si étrangers à ce qui constitue l'intérêt formel principal de celles-ci : ils ne consacrent pas seulement une figuralité, ils l'instituent. En cela, le cadre n'est pas un « hors-d'œuvre² » comme le poserait Derrida ; il est plutôt l'indice subtil et général de ce qui se joue dans la lecture du tableau. Au fond, c'est comme si la pose d'un cadre venait corroborer la logique formelle du tableau, implicite ou rendue invisible par l'habitude. C'est sans doute là toute la force du *parergon* : instituer la vérité formelle de l'œuvre, sinon participer à celle-ci, sans nécessairement être au centre du propos artistique, et étant parfois même mal perçu – ne serait-ce que du fait de sa manifestation évidente, comme l'est sans conteste le cadre d'un tableau. Latent et rendu invisible par un intérêt déplacé – en un mot : virtuel –, le *parergon* est ainsi ce qui participe au jugement esthétique sans pourtant être reconnu comme tel.

1. J. DERRIDA, *La Vérité en peinture*, op. cit., p. 71.

2. *Ibid.*, p. 63.

L'idée d'une représentation de la représentation

Comme le laisse à penser le concept de *parergon*, il est certaines œuvres qui montrent beaucoup plus qu'un simple agencement de figures : elles incluent dans leur matérialité les lois virtuelles qui dirigent leurs systèmes de représentation. La longue description faite par Foucault en ouverture de son livre *Les Mots et les Choses*³, au sujet des *Ménines* de Vélasquez s'apparente à cela.

Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître⁴.

Mais, dans ce cas, il s'agit non seulement de rendre visible les gestes qui la font naître, mais aussi les supports, les formes et les figures qui l'autorisent et la rendent possible, comme ici le face-à-face du peintre et du spectateur, en une frontalité réciproque du regard qui fonde la hiérarchie du tableau, ou plus formalisant encore, la rectangularité du châssis lui-même peint. À partir de cette analyse de Foucault, il est donc possible de caractériser un nouveau type de dispositif figural, voire un nouveau type de signe, ayant pour fonction de représenter les conditions de la représentation ; à leurs manières, les analyses de Meyer Schapiro⁵ quant à la définition d'un « champ » préalable à toute peinture se rapportent à une telle tentative théorique. Bien souvent, pour les artistes, il ne s'agit pas de répéter tout simplement l'image qui est en train de se faire, car la redondance qui est à l'œuvre implique une trop grande exclusivité signifiante. Dans le cas des *Ménines*, il est certes un théâtre des regards, mais celui-ci semble s'ouvrir à tout un ensemble de « jeux à côté », en une circu-

3. Cf. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, dans *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 2015.

4. *Idem*, p. 1061.

5. Lire en particulier « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », un texte recueilli dans Meyer SCHAPIRO, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990, p. 7-34.

larité élargie, presque spiralaire, faisant graviter autour de telle ou telle figure la légitimation d'un échange. L'intérêt de ces représentations de représentation est en vérité plus profond : il consiste en la monstration d'une logique à l'œuvre, sorte de dévoilement du décor sous-jacent. Au fond, dans les *Ménines*, c'est comme si la conscience critique de la peinture s'était substituée à une pure exigence dramatique, car ce qui est représenté par Vélasquez, c'est bien l'envers du tableau, l'envers du système ordinaire de la représentation.

Les diagrammes

Ces œuvres, ou plus largement ces signes qui problématisent leurs propres représentations, ouvrent désormais à un nouveau concept, déployé depuis les courants sémiotiques jusqu'aux métaphysiques les plus abstraites : le diagramme. La notion de diagramme peut être en effet approchée par la lecture de quelques textes de Foucault et Deleuze qui ont tour à tour tenté d'en définir la puissance conceptuelle¹. Dans le sillage des études kantienne – dont les philosophies de Deleuze et Foucault sont si redevables –, les diagrammes s'offrent comme une représentation critique des formes, dévoilant les prédicats qui les font advenir. « Un constructivisme, un “diagrammatisme”, opère dans chaque cas par la détermination des conditions de problème² », confiaient Deleuze et Guattari. Un diagramme pourrait être compris comme une représentation double, représentant, outre une figure, les conditions de possibilités de cette même figure, d'une manière plus explicite encore que le jeu opéré dans les *Ménines*. Ce qui est alors offert

au regard c'est la condition matérielle qui autorise l'événementialité de la peinture. Bien souvent, en effet, comme l'énonce à son tour Derrida, « l'effet de formalité se lie toujours à la possibilité d'un système de cadrage à la fois imposé et efficace³ » qui caractérise la figuration à l'œuvre. En cela, les diagrammes sont beaucoup plus que des schémas : ils en épuisent la finitude par une dialectique permanente entre ce qui est figuré et ce qui le travaille, entre ce qui pourrait s'articuler entre le « figuré » et le « figurant ». Si les diagrammes sont ainsi des figurations doubles, c'est qu'ils supposent un partage de la figuration, incluant tous ces signes connexes et minimes qui engagent le contrôle et l'intellection des formes. Le système de représentation s'avère ainsi scindé entre deux pôles : la figure et sa loi (« Il y a diagramme chaque fois qu'une machine abstraite singulière fonctionne directement dans une matière⁴ »).

Michel Foucault, le premier, introduisit cette notion de diagramme dans *Surveiller et Punir*, l'associant alors aux propriétés du *Panopticon* de Jeremy Bentham. Véritable « mécanisme de pouvoir⁵ », le diagramme est pour le philosophe une manière d'impliquer à l'intérieur même d'un dispositif carcéral la représentation des systèmes de contrôle propres aux sociétés contemporaines. En somme, tout diagramme figure l'expression d'un pouvoir dont il s'agit de prendre acte. S'agissant d'art, et pour paraphraser quelque peu Foucault, un diagramme esthétique serait ainsi « une manière de faire fonctionner des relations de pouvoir dans une [figuration⁶] », poussant l'esthéticien à s'intéresser à la manière dont l'œuvre répond aux attentes de son système de vérité. Les « redondances diagrammatiques⁷ » sont la trace d'une telle conscientisation. C'est en outre sur cette idée de dispositif de contrôle que se fonde toute la question du cadre derridien, du quadrillage foucauldien ou de l'appareillage deleuzien. En effet, le quadrillage est sans doute l'un des moyens les plus efficaces et les plus prégnants pour localiser et repérer les élé-

1. La notion de diagramme apparaît chez Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975). Deleuze en extrapolera la portée dans *Mille plateaux* (1980), Foucault (1986) et *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), mais c'est surtout son étude sur Francis Bacon (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, 1981) qui fera du diagramme un concept analytique et opératoire fondamental dans l'esthétique contemporaine. En guise de littérature critique, lire le numéro : Noëlle BATT (dir.), *Théorie Littérature Épistémologie*, n° 22, 2004, intitulé *Penser par le diagramme. De Gilles Deleuze à Gilles Châtelet* ou Jakub ZDEBIK, *Deleuze and the diagramm*, London & New York, Bloomsbury, 2012.

2. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p. 590.

3. J. DERRIDA, *La Vérité en peinture*, op. cit., p. 79.

4. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 178.

5. M. FOUCAULT, *Surveiller et Punir, Œuvres*, t 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 488.

6. *Idem*.

7. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 168.

ments qui composent un agencement, notamment esthétique. Le quadrillage, auquel se réfèrent nombre d'occurrences dans *Surveiller et Punir*, est ainsi symptomatique de la diagrammatique à l'œuvre chez Foucault, et dont l'approche se perpétue dans quelques unes des analyses picturales du philosophe – ainsi l'exemple de la trame quadrillée, propre à la toile, que traduisent les figures de bateaux peints par Manet dans *Le Port de Bordeaux* (1871). Dans tout diagramme, il s'avère en effet que la figure *se laisse quadriller* dirait Derrida, ou alors, s'il ne s'agit de quadrillage, s'agit-il au moins d'une contrainte assez forte pour déterminer la forme et la préhension des figures, à la manière des espaces normés qui accompagnent le tracé des fonctions mathématiques. Outre son étymologie grecque privilégiant l'idée d'une certaine traversée, le terme de diagramme renvoie, il est vrai, à tout un ensemble de représentations liées aux opérations mathématiques. La représentation d'une fonction affine, il est vrai, ne saurait en effet se soustraire au système qui l'explique : c'est bien la présence de ses coordonnées qui permet l'interprétation de la courbe, justifiant chaque point du tracé. Au moyen du concept de diagramme, il s'agit moins de penser le dehors individuant des œuvres que leur intériorité virtuelle : en somme, ce qui travaille la représentation même des signes. Finalement, le diagramme extrapole les propriétés des *parerga*, en les instituant à même les complexes signifiants.

Ce concept de diagramme s'illustre notamment dans trois productions contemporaines. La série des *Neuf discours sur Commode* de Cy Twombly en témoigne. Peinture après peinture, la puissance légitimante du grillage s'efface au profit d'un pur tracé figural. Le premier tableau, qui s'offre comme une sorte de clef à la série toute entière, permet de contenir la double poche de pigment, celle-là effaçant par endroit le plan quadrillé qui la serre. Toutes les autres peintures de ce cycle garderont la trace du premier quadrillage, rappelé parfois d'une simple ligne, et dont l'enchevêtrement ordonné des traits rationalise l'expression informelle de sa touche. À leur tour, les pliages de Simon Hantaï sont un exemple suprême d'œuvres diagrammatiques. Les nombreuses *Tabulas*, en effet, formalisent ce quadrillage dont s'accommodent si bien les diagrammes. Les blancs non-

peints sont les testaments du dispositif accompli, en sorte que, par leurs nombreuses cicatrices, les figures de Hantaï réfèrent toujours à l'entreprise de pliage qui devaient les engendrer. Enfin, si les portraits toujours déformés de Francis Bacon font état d'un mouvement permanent, la redistribution des traits de visagité qui s'y opère paraît seule permise par des contours précis, que prolongent les arènes aux limites impeccables (*Étude pour une corrida II*, 1969) et les arêtes subtiles de volumes plus ou moins suggérés (*Sphinx. Portrait de Muriel Belcher*, 1979) au dedans desquelles se meuvent les figures balayées d'hommes et de bêtes.

Échec et réussite

Au moyen d'une approche proprement diagrammatique, il est désormais entendu qu'un jugement esthétique est possible dans le va-et-vient entre l'encadré et l'encadrant ou, plus largement, entre ce qui est figuré et ce qui participe à l'avènement de cette même figure. La diagrammatique permet ainsi de dépasser une certaine aporie du jugement esthétique pour parvenir à définir une forme de réussite immanente à l'œuvre. La réussite ne serait donc pas un jugement absolu, mais un jugement de relations logiques internes aux œuvres elles-mêmes. Ainsi, une œuvre se voulant diagrammatique peut être dite réussie au sens où sa figuration rentre en corrélation ou en coïncidence avec ses propres conditions de possibilité, s'explicitant à travers elles. L'écart entre la manifestation des figures et leurs systèmes participe d'un tel jugement : plus l'écart est ténu, plus l'œuvre est particulièrement réussie ; plus l'écart est grand, plus la figuration semble s'établir en dehors de toute règle, rendant le jugement esthétique difficile voire impossible. En reprenant incidemment Stéphane Mallarmé, une œuvre apparaîtrait réussie lorsqu'elle parvient à « épouser la notion¹ » qui la régule. C'est tout l'enjeu d'une certaine *justification* à l'œuvre – à saisir ici dans son sens typographique – qui semble ainsi s'opérer. En effet, de la

1. En référence à l'écrit du même titre de Stéphane Mallarmé. Voir Stéphane MALLARMÉ, « Épouser la notion », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 1063-1069.

même manière qu'un texte justifié rend compte de l'importance de ses bords, toute œuvre diagrammatique est la justification d'un principe virtuel la permettant, comme ces natures mortes, qui n'ont jamais eu d'autres ambitions que de sous-entendre l'activité de l'homme qui utilise et met en scène (même primitivement) les objets devant lui déposés. Juger de la réussite d'une œuvre d'art, c'est pouvoir mesurer la force de tels enjeux. À l'inverse, une œuvre échoue lorsqu'elle peine à conscientiser ou retraduire ses propres conditions – le cas de la *mimèsis*, notion phare de l'esthétique classique, est un bon exemple : lorsque le peintre manque la juste reproduction des formes, son œuvre est jugée mauvaise.

finie et problématique résistance des agencements artistiques : c'est l'irréductibilité des énoncés au système apparent qui les porte. De ce point de vue, seulement, sans doute faudrait-il faire l'éloge de l'échec.

Damien BONNEC

Conclusion

Une telle esthétique transcendantale confirme la nécessité théorique d'une *immanence des vérités*, pour reprendre le titre d'un des ouvrages d'Alain Badiou. Toutefois, à mesure que se déploie la notion, il apparaît que la diagrammatique est toujours liée à une normalisation du geste artistique. Mais n'est-ce pas une chose intrinsèque aux jugements que de s'attarder sur ce qui est permis, sur ce qui est légitime ? En effet, chaque jugement semble bien la face alternative du légitime, l'un ne pouvant s'exercer sans l'autre. Le privilège des diagrammes – si cela en est un – est de rendre coprésent la figure et sa loi. Cette légitimation figurale demeure tout de même en partie problématique. Elle écarte l'esprit de tentatives et, avec lui, tout un dynamisme des formes, tous les efforts des artistes à vouloir bâtir de nouveaux systèmes de représentation. En cela, l'œuvre diagrammatique semblerait ratifier un certain académisme. La réussite serait dès lors l'apanage d'un art pompier ou alors se mouvant au creux des lieux communs de l'esthétique. Au moyen du diagramme, sans doute faut-il questionner ce rapport difficile de la loi et du hors-la-loi et, à travers lui, d'une émancipation de la figure face à son système de pouvoir, ce dont témoignent quelques œuvres comme *L'Homme à la ceinture de cuir* de Courbet, desserrant le cuir qui lui comprime le ventre, ou de son allégorie de la Liberté laissant peu à peu tomber son corsage. Car ce qu'il y a de plus intéressant dans l'art, c'est l'in-

Élargir l'esthétique transcendantale à travers l'expérience architecturale

Plus que n'importe quel art, l'architecture est liée de manière déterminante aux circonstances dans lesquelles elle va pouvoir être réalisée. Cette particularité rend l'acte architectural vulnérable. L'architecte aura beau être un artiste aguerri dans le langage des formes de l'espace, le risque de l'échec est toujours latent. Les facteurs économiques et sociaux peuvent entrer en conflit avec le projet embryonnaire de telle sorte qu'il soit brisé dans l'œuf. Peut-être y a-t-il là une leçon à recevoir. À savoir, l'architecture ne serait pas seulement un *art de l'espace* mais également un *art des relations*. En l'oubliant, l'architecte qui se concentre uniquement sur le pôle esthétique, en omettant le pôle éthique, risque fort de compromettre non seulement sa mission particulière mais aussi la mission architecturale dans son ensemble. Il en va, on l'aura compris, de la possibilité ou non de la réussite architecturale.

Mon propos comportera trois étapes. Premièrement, à partir du cas de l'œuvre sculpturale, je m'intéresserai à l'approche transcendantale de l'œuvre architecturale de manière à en faire surgir les conditions de possibilités. Deuxièmement, sur ce fond transcendantal, je me situerai au moment préalable où l'architecte se rend réceptif d'un monde familier en vue de l'œuvre à réaliser. Troisièmement, je tâcherai de surprendre l'œuvre dans son surgissement jusqu'à sa réalisation.

Deux formes de la sensibilité : espace et temps ?

Pour aborder le jeu des formes de la sensibilité dans l'architecture, partons de l'expérience perceptive d'une sculpture. Me voici dans un centre d'art contemporain, me retrouvant devant un objet sculptural. Interpellé par sa présence, je commence à circuler autour de lui. La première face aperçue fait progressivement place à d'autres

facettes. Elles me permettent de percevoir l'objet dans son unité en rassemblant par ma mémoire les différentes dimensions perçues tour à tour. Avec *Chose et Espace*, Husserl nous a habitués à ce processus de constitution par succession de profils ou esquisses (*Abschattungen*¹). Ce travail constitutif demande effectivement d'articuler spatialité et temporalité. Je découvre ainsi que l'espace n'est jamais accessible indépendamment du mouvement. La perception est *kinesthésique*. Mais, est-ce là suffisant ? Suis-je capable, comme Husserl le suggère, d'une synthèse de la multiplicité telle que je puisse élargir la perception « unilatérale » jusqu'à la donnée intégrale, « omnilatérale² » ? Rien n'est moins sûr. Mais, revenons au cas concret où je circule autour de l'objet sculptural. Mon attention peut être soudain attirée par le fait que, du point de vue où je me trouve, je vois en même temps une autre personne regardant l'objet sur la face qui m'est actuellement cachée. Que se passe-t-il alors ? Si j'en reste à la démarche husserlienne, en fonction du chiasme *Leib-Körper*, j'accorde aussitôt à ce *corps* bougeant là le fait qu'il soit *un corps vivant* comme moi et, par conséquent, qu'il perçoive lui aussi cet objet en le constituant³. Par cette expérience de la pluralité des spectateurs, je fais face à une nouveauté singulière : l'objet d'art étendu là est simultanément constitué par l'*ego* que je suis et, potentiellement, par tout *alter ego*⁴. Me

1. Edmund HUSSERL, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Martinus Nijhoff, 1973, § 30, p. 99-104. En français : *Chose et Espace. Leçons de 1907*, J.-F. Lavigne (trad.), Paris, PUF, 1989, p. 127-133.

2. *Ibid.*, p. 103. En français : *Chose et Espace, op. cit.*, p. 132.

3. Edmund HUSSERL, *Cartesische Meditationen* (1931), Haag, Martinus Nijhoff, 1950, § 50-51, p. 138-143. En français : *Méditations cartésiennes*, G. Peiffer et E. Lévinas (trad.), Paris, Vrin, 1953, p. 91-96.

4. Mon angle d'approche diffère de celle de Michael Fried. Voir Michael FRIED, *La Place du spectateur*, Cl. Brunet (trad.), Paris, Gallimard, 1990. Je ne me positionne pas du côté du créateur en me demandant s'il a réalisé son œuvre de ma-

voici alors dans l'obligation de considérer que l'intentionnalité est partagée. L'axiome phénoménologique que j'en tire est le suivant : *il n'y a pas d'objectivité sans intersubjectivité*. Par conséquent, la donation ne doit plus être considérée d'après le triptyque intention-réduction-constitution d'un seul *ego*, mais d'une pluralité d'*ego(s)*. La co-intentionnalité, et donc aussi la co-réduction et la co-constitution, font intimement partie de la perception esthétique. L'objet est en effet toujours déjà co-perçu ou du moins co-perceptible. Cette co-perceptibilité, est non seulement empirique, mais transcendante. Cela ne signifie-t-il pas alors que la limitation à « deux formes *a priori* de la sensibilité¹ » est insuffisante car il y manque la dimension relationnelle ? En effet, l'*ego* transcendantal n'est pas seul, il est aprioriquement partagé par de nombreux *ego(s)* empiriques². Cette ouverture relationnelle permet de faire droit autrement à la question de l'omnilatéralité. En effet, lorsque chaque *ego* tente de retrouver l'unité de l'objet à travers ses multiples facettes, cette tâche est toujours caduque. Cette caducité est due à l'articulation de l'espace et du temps. L'*ego* ne peut pas percevoir simultanément l'espace sur tous ses profils. Seul un *ego* transcendantal omnivoyant en serait capable.

Voilà pourquoi chez Kant, comme le rappellera Heidegger pour s'y opposer, toute « intuition finie » est située négativement par rapport à une « intuition infinie », qui n'a pas besoin de l'entendement, car elle seule est une intuition créatrice, originairement³. Cette intuition absolue est, pour Kant, celle de Dieu connaissant son objet dans

nière « anti-théâtrale ». en évacuant fictivement le regard du spectateur Je me positionne d'emblée du côté du spectateur qui constate que l'œuvre peut être *de fait* vue par plusieurs spectateurs.

1. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, A. Renaut (trad.), Paris, GF, 2006, § 1.

2. Je me permets de renvoyer à mon article : « De l'ego empirique à l'ego transcendantal, une conversion de regard sur l'être », dans : Christophe BOURIAU, Anthony FENEUIL et Yves MEESSEN (dir.), *Le Transcendantal : réceptions et mutations d'une notion kantienne*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, 2018, p. 105-114.

3. Martin HEIDEGGER, *Kant et le Problème de la métaphysique*, A. de Waelhens et W. Biemel (trad.), Paris, Gallimard, 1953, § 4, p. 85.

son acte de création, c'est-à-dire, dans son surgissement même. C'est pourquoi, chez Kant, l'espace et le temps ne sont ni des choses existantes ni même des choses possibles, mais sont relatifs au déploiement de l'existant dans son ensemble⁴. Ils appartiennent au langage de la possibilité, lequel se situe au lieu même de l'apparaître de la chose passant de l'indétermination à la détermination. La démarche heideggerienne consiste à tirer parti de la philosophie transcendantale kantienne pour exhumer « l'imagination transcendantale comme racine de la sensibilité et de l'entendement⁵ ». Cependant, étant donné mon analyse phénoménologique précédente, il me semble que ce processus régressif vers une *exhibitio originaria*⁶ n'est pas complet tant que le « syn » de la synthèse originelle de l'espace et du temps ne prend également en compte la relation. Or, en faisant intervenir une troisième forme de la sensibilité, la relation, le problème se révèle sous une autre perspective ou plus exactement sous d'autres perspectives. Ce point de vue impossible est la simultanéité de la multiplicité des perspectives incarnées par une multiplicité d'*ego(s)*. Que se passe-t-il lorsque je déplace mon analyse phénoménologique en direction de l'architecture ? Les composantes spécifiques de l'expression architecturale apparaissent sous un nouveau jour :

– premièrement, contrairement à l'objet sculptural, l'objet architectural a une double peau. Sauf exception, une sculpture n'est pas un objet dans lequel le corps de l'homme peut pénétrer. Nonobstant les monuments dont le caractère est hybride, on pourrait même dire que le fait de pouvoir percevoir l'objet de l'intérieur, et non plus seulement de l'extérieur, est le passage de la sculpture à l'architecture. Et si, comme le fait Brancusi, il arrivait que l'on puisse identifier l'architecture et la sculpture, il faudrait aussitôt ajouter que la sculpture est une architecture qui n'a pas de toit⁷.

4. Voir Jean BEAUFRET, *Leçons de philosophie*, t. 2, édition établie par Ph. Fouillaron, Paris, Seuil, 1998, p. 41.

5. *Ibid.*, § 27, p. 198.

6. *Ibid.*, § 28, p. 199-200.

7. Voir Klaus JAN PHILIPP, *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*, Stuttgart et Munich, 2002, p. 13 ; sur la question de l'archisculpture, voir Markus BRÜDERLIN, « La place de la sculpture », *Rue Descartes*, 2011/1 n° 71, p. 36-52.

On ne peut donc y séjourner. Ce point est fondamental ;

– deuxièmement, la perception de l'objet architectural par sa peau intérieure s'accompagne du fait qu'il est un lieu de vie. Nous séjournons toujours déjà dans et au milieu de l'architecture. Et, précisément, cette vie est celle d'un « nous ». Elle est donc commune. Nous sommes ensemble dans la maison unifamiliale, dans l'école, dans l'hôpital, dans le bâtiment administratif, dans l'entreprise, dans le complexe commercial, dans l'édifice religieux, etc. Et si, sortant d'un de ces lieux, nous nous retrouvons dans la rue ou sur la place, nous sommes également entourés de bâtiments qui délimitent notre espace ;

– troisièmement, l'intentionnalité se dédouble. À savoir, toute visée perspectiviste vers tel bâtiment ou tel local est motivée par une volonté d'opérer une action. Le père ou la mère se rend à l'école pour y déposer son ou ses enfants. L'employée se rend à son bureau pour y travailler. Le client entre dans le magasin pour s'y procurer des biens, etc. Autrement dit, l'espace est participé par tous les sujets selon des trajets motivés.

Aborder la conception architecturale comme monde familier concordant

Sur base de cet élargissement de l'esthétique transcendantale, nous pouvons désormais considérer la création architecturale autrement. Mon hypothèse est qu'elle est un art de l'harmonie qui suppose une entente préalable de son concepteur avec ceux qui auront à y vivre. Ceci me permet d'interpréter l'affirmation de Heidegger selon laquelle : « C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons construire¹ ». Élargie, cette proposition peut vouloir dire que tout corps architectural ne peut être beau que sur fond d'un apprentissage d'une vie en commun, d'une concorde. « L'écoute attentive² » d'une multiplicité

vivante est nécessaire. Il s'agit pour le concepteur d'étudier ensemble les différents desiderata des habitants-séjournants de manière à considérer leur compatibilité. Ceci est d'autant plus difficile que les habitants potentiels sont plus nombreux. Pour la concertation, sur un plan politique, des représentants des parties en présence sont parfois nécessaires. Les desiderata ne se limitent pas à des aspects strictement fonctionnels. De même que la demande de construction d'une maison unifamiliale ne se réduit pas à des besoins fonctionnels (s'abriter, dormir, manger, ou se recréer) mais peut comporter des désirs esthétiques, la demande de construction d'un bâtiment public peut inclure le désir de conserver un patrimoine ou, au contraire, d'innover complètement en rupture avec le passé. Cette demande peut également être portée par une véritable volonté d'amélioration des conditions de vie sociales. Ces desiderata seront la *chair vivante* à partir de laquelle la construction pourra prendre *corps* dans l'imagination du concepteur. Sa créativité ne s'alimentera pas seulement d'exemples architecturaux précédents, ou de ses goûts personnels, mais aussi d'un donné réel qu'il aura à faire sien. Déjà là en puissance, ce donné va s'activer vers son entéléchie presque de lui-même, comme quelque chose qui ne demande qu'à s'épanouir. Toute détermination de la matière (*hylè*) par la forme (*morphè*), comme l'a montré Aristote, s'accompagne d'un troisième principe qui est souvent oublié : la privation (*stère-sis*³). À savoir, si la forme ne détermine pas la matière de telle sorte qu'elle soit immédiatement en acte, c'est précisément par le fait qu'une résistance s'y oppose. Voilà pourquoi la temporalité apparaît. Parce que le mouvement est habité par un désir de repos, la temporalité n'est autre qu'un retardement vers une actualité pleinement réalisée.

1. M. HEIDEGGER, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et Conférences*, A. Préau (trad.), Paris, Gallimard, 1958, p. 170-193, ici, p. 192.

2. Il arrive à Heidegger d'associer l'*ethos* à « l'écoute attentive » (*des achtsamen Hörens*). Voir Ralf ELM, « Logos et Êthos dans l'interprétation d'Héraclite par Heidegger », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 36 | 2014, Fr.

3. ARISTOTE, *Métaphysique*, XII, 7, 1069b. Notons que Kant réinterprète l'hylémorphisme aristotélicien en le déplaçant sur le versant de la subjectivité (matière=sensation/forme=aspect) : « (Aussi) une représentation des sens contient d'une part quelque chose que l'on appelle *matière* (*Materiam*) et qui est la *sensation* (*Sensatio*), d'autre part quelque chose que l'on peut appeler la *forme* (*forma*), et qui est l'*aspect* (*species*) des choses sensibles, et que l'on remarque en ce que la diversité qui affecte les sens est coordonnée par une certaine loi naturelle de l'esprit. » (E. KANT, *Dissertation de 1770*, II, § 4, A. Pelletier (trad.), Paris, Vrin, 2007, p. 87).

Il est possible de considérer la conception architecturale sous cet angle. Il s'agit pour le concepteur de séjourner dans la multiplicité des mouvements en présence, dont il aura été à l'écoute, de manière à être affecté par les forces en tension. Je parle d'une « affection immédiate interne », telle que Michel Henry la thématise à la suite de Maine de Biran¹. Tandis que les objets extérieurs sont perçus à distance et représentés, le corps vivant est éprouvé par l'effort du mouvement de manière immédiate. Il en va d'une aperception en deçà de l'entendement. Ce n'est pas le concept qui est activé mais l'affect. Ou plutôt, et là je m'écarte légèrement de la phénoménologie henryenne, il s'agit d'essayer de se tenir au lieu même où l'intuition et le concept sont encore unis originellement, le lieu créateur. Bien sûr, un tel exercice a ses limites. Il ne s'agit pas de se prendre pour Dieu. L'effort humain sera toujours situé. Il n'empêche que l'exercice architectural peut tendre, comme le montre Husserl, à une tâche « empiriographique » dans laquelle l'architecte sera à l'écoute d'un « monde *familier concordant*² ». Il se fera réceptif au

mouvement constant de la vie qui se manifeste dans le monde environnant de la ou des communauté(s) dont il doit assurer les conditions de séjour. Par une sorte de macération, les forces finissent par dessiner des composantes où elles s'équilibrent les unes les autres. De là va naître le corps architectural. Cette vitalité d'expansion interne trouvera sa détermination limitrophe en venant trouver place dans le tissu urbain existant. Ce tissu jouera le rôle d'activateur de formes extérieures, avec ses aspects sensibles de volumes, de surfaces et de coloration, entraînant lui aussi des résistances. Ainsi l'architecture sera-t-elle dotée de la peau qui lui convient le mieux : verre, acier, béton, brique, bois... Que cette peau se présente en continuité ou en rupture hylémorphique avec son environnement, la manière dont cette tension aura été gérée provoquera ou non le plaisir esthétique de ceux qui pourront l'approcher et y séjourner.

Le corps à corps de l'accouchement architectural

Comme tout artiste, l'architecte éprouve intérieurement l'œuvre qu'il réalise, et cela dans une sorte de « corps à corps³ ». Or, précisément, l'étreinte-combat de ce corps à corps est à la fois solitaire et solidaire. L'architecte est seul devant sa feuille de dessin. Cependant, il s'y tient comme le tenant-lieu d'un corps social (qu'il soit unifamilial ou sociétal) plus large que le sien. Paradoxalement, il ne dispose que de son corps propre pour créer. Ce corps propre s'est d'abord laissé imprégner de ce qui n'était pas sien mais étranger. L'imprégnation, ou la macération, comme je l'ai noté plus haut, n'est pas facultative. Elle n'est pas un appendice, ou un accident, de l'acte architectural. Elle fait partie de son essence même. C'est précisément d'elle que dépendra la réussite ou l'échec de l'acte, quelle que soit l'apparente qualité esthétique de l'œuvre réalisée. Une œuvre architecturale est toujours située dans un contexte qui lui convient.

1. Cf. Michel HENRY, *Philosophie et Phénoménologie du corps. Essai sur l'ontologie biranienne* (1965), Paris, rééd. 2006.

2. « Cela fournira la tâche d'une *esthétique transcendante*, d'une "empiriographie" transcendante, qui esquisse une structure totalement humaine de l'expérience et du monde de l'expérience, laquelle doit servir de norme à la critique des mondes relativement concordants de l'expérience et des mondes de visées propres à des humanités quelles qu'elles soient. À la sphère empiriographique (de l'esthétique transcendante) appartiennent les hommes eux-mêmes et leur vie de conscience, les humanités, leurs mondes environnants présumés en tant que tels, et le mouvement constant de la vie, dans lequel le monde environnant mobile des communautés entières, des sociétés où l'on partage l'intimité du chez-soi, a la forme se maintenant-fluante de la mutation, et reçoit de façon relative son caractère unitaire et sa typique interne ; [...] la question est donc de savoir si et comment il faut amener mes expériences et mes concordances relatives d'expérience, et celles de tous les co-sujets transcendants, à une concordance à poursuivre perpétuellement *in infinitum*, dans la cohésion indiquée et plus ou moins réalisée avec les autres sociétés où l'on partage l'intimité du chez soi etc., en l'occurrence, dans la mobilité ouverte de la formation de la cohésion. Nous voyons que la question de la constitution transcendante du monde qui existe pour moi possède ses stades ; le premier est le stade de la constitution d'un monde *familier concordant*. » (E. HUSSERL, *Hua XV*, Beilage XIII, p. 235 En français : *Autour des Méditations cartésiennes (1929-1932)*, *Sur l'intersubjectivité*, A. Depraz et P. Vandeveld

(trad.), Grenoble, Millon, 1998, p. 174).

3. J'emprunte l'expression à Jean-Louis CHRÉTIEN, *Corps à Corps. À l'écoute de l'œuvre d'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.

En cela, elle est intransportable. On ne peut la prendre comme l'objet pictural que l'on déplace dans un autre musée pour l'admirer sans quoi on la déracinerait. Contrairement à la peinture ou la sculpture, l'architecture émerge du sol où elle prend vie¹. Magnifique à tel endroit, elle peut s'avérer être une catastrophe dans un autre. Le critère ultime sera toujours celui du séjour heureux.

Pour cela il faut que le corps à corps soit un « bâtir » qui « habite » déjà. Lorsque son œuvre est en gestation, l'architecte y est à la fois partout et nulle part. Il n'est pas l'homme d'un point de vue. Il ne regarde pas son œuvre à venir en spectateur. Il la vit comme une femme porte l'enfant dans son sein en se préparant à le concevoir. *Concepteur*, pour l'architecte, ne signifie pas adepte du *concept*, mais familier de la *conception*, ce qui est tout autre chose. Lorsqu'il crée, il ne voit plus rien. Il se situe dans le néant de toute représentation. Son corps frémit de l'intérieur. Tout bouillonne en lui. Les lignes sont mouvantes, indéterminées, fluctuantes. Elles n'ont pas encore choisi d'aboutir ici ou là. L'esquisse est en puissance, comme un corps prêt à se mettre en mouvement, à se déployer. Dans ces instants, l'architecte vit intensément. Il jouit de la vie dans un souffrir interne qui ne ressemble à rien d'autre. Seuls ceux qui l'ont expérimenté connaissent ce bonheur. C'est comme se tenir à l'aube, au matin du monde. Non pas du monde dans son entier, mais de ce petit monde dans lequel des êtres humains vont rire, manger et dormir, travailler ou faire l'amour.

En cet instant, l'architecte savoure son pouvoir créateur. Dans un geste qui n'est anticipé par aucun calcul conceptuel, ses muscles vont se bander pour laisser émerger ce qui s'agite en lui. Tout comme pour le peintre, c'est dans « un entrelacs de vision et de mouvement² » que l'espace va se dessiner. Cependant, contrairement au peintre pour lequel l'œuvre est la toile directement là devant lui, l'architecte voit son œuvre à venir à

travers son dessin. Son gribouillage est une *fenêtre vers* quelque chose qui n'existe pas encore. *Exhibitio originaria* n'est pas un mot trop fort pour exprimer cela.

Comme l'expose Gunnar Declerck, la phénoménologie du corps nous conduit à une expérience où nous éprouvons résistance et tangibilité³. Dans l'exercice créatif, l'architecte vit une expérience enivrante. Il participe non pas à la création de tel ou tel espace délimité mais au passage de l'indétermination à la détermination spatiale. Si je suis attentif à mon exercice, j'éprouve la spatialisation à partir de mon corps propre. Dans l'acte d'imagination d'un espace, je ne rassemble pas des représentations éparses contenues dans ma mémoire pour en proposer un nouveau puzzle. Je n'essaye pas de mettre ensemble des morceaux d'architecture avec d'autres. En fait, je ne vais rien chercher de déjà fait. Je ne produis pas la forme d'un tout à partir de ses composants, mais je fais advenir des schèmes quasi-spatiaux. Le « schème », que Kant définit comme « monogramme de l'imagination pure *a priori*⁴ », va trouver son point de chute en image qui, elle, représente un futur corps solide. Les schèmes sont en fait des intentions vers une chose à venir dont je ne fais que pressentir le terme. Cela veut dire que, à travers le schème, je cherche à dégager un espace en l'isolant du temps. La solidité, et la tangibilité qui l'accompagnent, n'adviennent que là où l'espace-temps, en tant qu'il concorde avec toutes les relations dont j'ai tenu compte, se coagule dans une forme spatiale qui dure. Le vocabulaire de la chimie semble adapté à exprimer ce qui se passe : l'image, exprimant la solidité, est un précipité du schème. Le composé solide qui se forme lors d'une précipitation est qualifié de « précipité⁵ ». Un précipité se définit par la formation d'une phase dispersée hétérogène dans une phase majoritaire. Le schème est en effet une sorte de

1. On peut toutefois évoquer les architectures d'urgence. La qualité architecturale d'habitat transitoires a été reconnue (Grands prix d'Académie des Beaux Arts, 2010). Voir Amélie DEGUINGAND, « Architecture(s) d'urgence, de l'éthique à l'esthétique », Mémoire de recherche, ENSAPL, 2012-2013.

2. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

3. Voir Gunnar DECLERCK, *Résistance et Tangibilité. Essai sur l'origine phénoménologique des corps*, Argenteuil, Le Cercle Herméneutique, 2014.

4. E. KANT, *Critique de la raison pure*, A 141/B 181, *op. cit.*, p. 226.

5. J'emprunte ce terme sous l'influence de la phénoménologie husserlienne : « La choséité du monde est le précipité d'intentions humaines. » (E. HUSSERL, *Manuscrit BI16*, p. 8).

flottement d'une présence qui hésite à se poser. Voilà pourquoi, la première esquisse d'un architecte est toute vibrante de possibles.

Le corps à corps se poursuit en direction du corps solide, matériel. Celui-ci marquera la persistance de l'œuvre, en même tant que son caractère effectif de séjour. Tant qu'elle reste à l'état de dessin, ou de maquette, l'œuvre architecturale, en tant que telle, n'existe pas encore. Le concepteur doit aller jusqu'au bout, jusqu'à la concrétisation dans le détail de son œuvre. Il ne peut laisser cette phase à des auxiliaires subordonnés comme si l'art consistait à réaliser le plan, tandis que la matérialisation de la forme ne serait qu'une tâche subalterne. Au contraire, la formalisation des contours n'est pas seulement un corps à corps avec un crayon, et avec l'outil informatique sophistiqué qui le précisera, mais bien avec la matière dont sera faite le bâtiment. Cela ne veut évidemment pas dire que dessiner un mur en béton demande l'énergie nécessaire à le dresser. Il s'agit pourtant, dès l'instant où le trait se fait jour, de se projeter bien au-delà du dessin. Comme le touriste arrive à parler la langue étrangère lorsqu'il veut communiquer avec autrui, ne s'arrêtant plus à chercher ces mots mais les traversant, ainsi l'architecte qui vise le langage matériel concret lorsqu'il dessine son trait. Il ne regarde pas la forme pour seulement ensuite considérer la matière. C'est le composé hylémorphique qui est d'emblée visé.

De même qu'il existe des peintres pour lesquels le dessin linéaire prime sur la coloration des surfaces, on trouve aussi des architectes chez lesquels le découpage des volumes prime sur leur remplissage matériel. Qui nierait les qualités esthétiques d'un grand mouvement comme le *Bauhaus* ou *De Stijl*? Pourtant, il nous semble que cet art conceptuel manque d'incarnation. Il s'adresse à l'esprit en défiant le corps. Mais qu'est-ce qu'un *logos* sans *pathos*? Sur ce point, Mondrian n'est pas Cézanne; Rietveld n'est pas Gehry. Comme le peintre vibre aux choses en les surprenant dans leur tissu sensoriel à même la pâte colorée, l'architecte n'a pas d'autre langage que celui des matières qui viennent déterminer l'espace. Cette matérialisation est cependant progressive. On ne peut demander à l'architecte qui en est à ses toutes premières esquisses de savoir déjà de quels matériaux telle ou telle partie de son œuvre

sera faite. Mais, le trait n'acquiert de la précision que lorsqu'il prend en même temps conscience de quoi il est fait matériellement. À nouveau, ceci montre à quel point l'art architectural est une concorde. De même qu'il s'est entendu avec le corps social qui commande son œuvre, de même il s'entendra avec les corps de métier qui la réalise. Il ne les considérera pas comme de simples exécutants mais comme partageant avec eux l'acte créateur. Là aussi cela demande de la concertation et de l'entente. Comme en amont il s'est fait solidaire du corps qu'il incarne en créant, il se fera également solidaire en aval du corps qui incarne sa conception. L'architecte est donc un passeur. Il arrive à laisser prendre corps des projets de leur état embryonnaire à leur aboutissement. Jusqu'au moment de l'inauguration, et parfois même encore après, il est sur la brèche, garantissant par son action la réussite de l'œuvre architecturale.

Au terme de ce petit parcours, je n'ai rien à ajouter sinon souligner ce « presque rien¹ » qui fait toute la différence : la création ne peut se faire sans enthousiasme. D'un acte de *bâtir* sans jouissance, ne pourra surgir un acte de *séjourner* avec jouissance. « Le beau, dit, Kant est ce qui plaît universellement sans concept² ». Pour l'architecture, ce plaisir n'est jamais celui d'un sujet seul mais de co-sujets. Le plaisir est en effet partagé par plusieurs sujets en *relation* dans l'*espace* à travers un *temps* qui s'écoule. Si la joie créatrice n'est pas au départ de l'œuvre, il y a fort à parier qu'elle ne puisse y être à l'arrivée. Sans s'arrêter à aucun d'eux de manière privilégiée, tendu entre l'omnilatéralité et l'unilatéralité, l'architecte s'est placé au centre de chaque sujet possible en éprouvant par avance sa *joie de se mouvoir dans l'espace en compagnie des autres*. Il a intégré les trajectoires et les points de vue. Il a anticipé les besoins et les rencontres. Il a facilité les déplacements d'un lieu à l'autre. Il a été attentif et attentionné. En un mot, il a été bienveillant, de manière providentielle. Encore une fois, il n'est pas Dieu. Tant s'en faut. Des informations reçues et intégrées, de la compé-

1. Voir Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, t. 1 : *La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980.

2. E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, I, § 9. *op. cit.*, p. 198.

tence acquise à travers les années, des entreprises choisies pour construire l'édifice, ou des aléas des circonstances, dépendront la réussite de l'œuvre commencée. Et si tout donner n'est pas forcément suffire, l'architecte pourra finalement dire qu'il a fait ce qu'il a pu. Mais cela, il l'a fait.

Yves MEESSEN

« Ma manière d'être artiste est de survivre »

ENTRETIEN AVEC MARINE PROVOST

Il serait pour le moins étrange de s'interroger sur l'œuvre d'art réussie sans chercher à connaître le point de vue des artistes. Pas moins étrange serait d'essentialiser cet Artiste à partir d'un cas particulier représentant tous les spécimens de sa classe. Afin de cheminer en évitant ces écueils, il nous a paru naturel d'interroger une artiste encore associée à l'étiquette « jeune », mais dont la carrière lui confère déjà une expérience des rouages institutionnels de l'art actuel.

La question de l'œuvre réussie est en effet particulièrement critique pour les jeunes artistes qui cherchent à se faire un nom. Milieu par définition très concurrentiel, obéissant pour partie à une logique de réseau, le « monde de l'art » ne consacre pas toujours l'ascension des meilleurs selon Marine Provost. Cette artiste plasticienne, très affirmée et prolifique, voit dans les circonstances actuelles sa pratique bouleversée. Ce questionnement a donné lieu en 2020 à une double exposition personnelle dans l'espace Meyer Zafra (Paris, 4^e arrondissement) sous le titre très à propos « Prospective 1 » et « Prospective 2 ».

Benjamin Riado : Quelle est la trajectoire à l'issue de laquelle tu as acquis la conviction d'être véritablement une artiste ?

— Marine Provost : Il y a eu plusieurs étapes. Comme beaucoup, enfant, j'étais remarquée pour mes capacités à « bien dessiner » donc très vite j'ai entendu le terme « artiste » associé à ce qu'on percevait de moi.

Ma définition de l'artiste quand j'étais au lycée était très caricaturale et je n'avais aucunement envie d'en être une. J'imaginai qu'un artiste passait son temps au comptoir à s'alcooliser et à refaire le monde avec les autres alcooliques du bar et que, de temps en temps, il était touché par la grâce et produisait une œuvre. J'ai pendant de longues années voulu être un jésuite. Être un soldat et un intellectuel était pour moi l'aboutissement de ce que mon existence pouvait produire de meilleur. Sauf qu'à 14 ans, quand j'ai commencé à chercher un séminaire on m'a appris que j'étais une femme et que les femmes ne devenaient pas jésuite. À défaut d'entrer dans les ordres, je suis entrée en art. Et j'ai compris que j'étais artiste le jour où j'ai reçu ma carte de la maison des artistes avec ma photo et mon numéro d'immatriculation. C'est aussi simple que ça. Si l'administration me reconnaît comme telle, alors je le suis.

— B.R. : *Qu'en est-il de cette capacité de produire une œuvre que tu associais à la grâce : est-ce quelque chose qui demande des ressources spécifiques en soi dans lesquelles puiser ou bien est-ce le fruit des circonstances, presque comme une rencontre ?*

— M.P. : C'est une bonne question à laquelle il est très difficile de répondre clairement. Pour produire une œuvre il faut avant toute chose beaucoup de travail. Se nourrir des œuvres des autres en allant dans les musées, les galeries est pour moi très important. Avec la crise sanitaire et la gestion de celle-ci par notre gouvernement, cette partie du travail est difficile voire impossible d'accès. J'ai dû réinventer ma manière de faire. Cette fois-ci je suis allée puiser dans d'autres ressources... Je donne des cours d'arts dans un lycée, mes élèves m'apprennent beaucoup. Leur liberté, la légèreté de l'acte et la puissance du résultat m'impressionnent énormément chez certains d'entre eux. Pendant le confinement, j'ai pensé à eux et je me suis lancée. Durant une décennie je me suis interdit de peindre et là, cette pratique faisait sens. Donc grâce à l'observation de mes élèves et au confinement j'ai pu apprendre à travailler différemment.

— B.R. : *Tu décris souvent ton processus de création comme un raisonnement dont l'œuvre serait en quelque sorte la conclusion. Est-ce que tu dirais que la voix de tes élèves se fait entendre dans ce raisonnement à présent ?*

— M.P. : Tu as raison et c'est justement ce rapport à l'œuvre qui est en train d'être bouleversé. Le début de ma vie d'artiste s'est réalisé avec un processus de travail très rigide. Je conceptualisais des œuvres étant l'aboutissement d'un raisonnement, et les faisais réaliser par des entreprises ou des artisans compétents. Je n'avais jamais aucune surprise puisque tout était calculé, dessiné, pensé du début jusqu'à la fin et mes partenaires avaient la capacité de faire naître une œuvre correspondant exactement à ce que j'avais projeté. Avec l'isolement, je me suis rendu compte que je m'étais privée de ma liberté. Seule, j'étais incapable de faire une œuvre (avec ma méthode de travail). J'ai dû me confronter à mes désirs de peinture et d'imperfections pour pouvoir faire de l'art. Depuis, je commence à accepter le fait d'être non-maître de ma pratique. La matière, les gestes ne sont pas maîtrisés en permanence, j'apprends en faisant et compose avec ce qui se produit au moment où ça se produit. C'est pour moi très difficile et très excitant.

— B.R. : *Cette crise du processus créatif dont tu parles est décisive pour la question qui nous intéresse ; tu as récemment exposé des peintures (notamment des autoportraits) dans l'espace Meyer Zafra, beaucoup de ces peintures expriment tes réflexions sur ta façon de faire de l'art : comment établis-tu qu'une œuvre est réussie, suffisamment en tout cas pour sortir de l'atelier ?*

— M.P. : J'ai le privilège d'être très bien soutenue. On me permet d'exposer mes travaux très régulièrement. Romaric Ledroit, qui est le directeur adjoint de l'espace Meyer Zafra dans le Marais, vient régulièrement dans mon atelier pour voir les dernières œuvres. Seule, je suis incapable de savoir quand une œuvre en est une. Mon quotidien est en partie rythmé par la production d'objet, de réflexions, de tentatives, de ratages et j'ignore tout à fait ce qui fait œuvre ou non. Donc la question n'est même pas de savoir si l'œuvre est réussie ou non mais de savoir s'il y a une œuvre.

Ma pratique est mon équilibre, qu'elle soit juste ou non ne change pas grand chose à son existence. Malgré tout, je suis dans l'attente de critiques constructives de la part d'interlocuteurs avertis mais c'est rare et précieux. J'ai un ami, Guillaume Linard-Osorio qui est, selon moi, juste. Il me parle, me connaît très bien, connaît ma pratique et mes pensées. Quand il m'offre son regard sur mon travail, c'est toujours nourricier. Sinon, je suis très seule avec mon travail.

— B.R. : *Sur quoi repose la confiance que tu places en eux, cela a-t-il à voir avec leur goût ? Y a-t-il des travaux qui ont tout de suite emporté ta conviction, de sorte qu'aucun avis contraire, pas même celui de Guillaume, ne t'aurait dissuadée de montrer ?*

— M.P. : Je ne m'en remets jamais au jugement des autres. Ces autres qui me soutiennent me soutiennent pleinement et le choix de sortir une œuvre de l'atelier se fait après un échange, une discussion. On construit un projet d'exposition dans l'atelier. Il y a par ce projet des évidences qui ressortent. Des liens se font entre certaines toiles.

Guillaume est venu au vernissage du second accrochage du *solo show* que j'ai eu cet été. Il m'a dit « faut qu'on parle ». Les événements ne nous ont pas permis de nous retrouver pour l'instant. Mais certaines toiles existent de manière évidente. *L'Autoportrait dans l'atelier* était abouti et j'en étais persuadée. Généralement j'abandonne les toiles, par peur, par contentement ou par impuissance. J'essaie de m'accrocher, la toile sur laquelle je travaille en ce moment est un combat. J'essaie d'aller au-delà. Au-delà de quoi, je l'ignore encore mais au-delà.

— B.R. : *Il me semble utile de le préciser ici : tu es une artiste qui travaille des médiums très variés, et des techniques différentes. Or au milieu de ces supports d'expression, tu sembles accorder à la peinture une place particulière. Est-ce que cela a à voir avec l'abstraction géométrique, un courant que tu décris comme ta famille artistique ?*

— M.P. : J'aime la mécanique parce qu'il y a toujours une solution pour réparer. C'est logique. L'important est de bien problématiser pour trouver la panne et la réparer. C'est logique, clair et efficace. Je pense qu'un bon philosophe est un

être qui problématise de manière pertinente et qui déroule une pensée à partir de cela. Il me semblait qu'un artiste pouvait faire aussi partie de ces catégories où la problématique est fondamentale. Dans l'abstraction géométrique, je pose un problème, je définis un protocole et je l'applique. C'est maîtrisé, rassurant et ça correspond à une partie de ma personnalité qui est psychorigide et logique à l'extrême. Encore une fois, ce que nous vivons est inédit et nous oblige à revoir nos copies. Plus rien n'est logique, on nous maintient dans une précarité psychologique et physique qui est insoutenable. J'ai dû remettre à plat tout mon système de vie, de production, de réflexion depuis une année. Ce sans quoi... Ce sans quoi je ne serais pas dans un bel état. Là je vais bien, je vois toujours le positif dans n'importe quelle situation. L'intérêt de cette situation pour moi est justement cette remise en question de mon rapport à l'art et à l'œuvre. En temps normal, je supporte le quotidien parce qu'il est rythmé par la visite d'expositions, des discussions avec des individus stimulants, par un accès privilégié à la beauté. Là, je suis seule. Alors, je compose.

Je compose avec l'inconnu, avec la matière, avec un lâcher-prise ou du moins la tentative d'un lâcher-prise intellectuel, plastique.

C'est assez salvateur. Ne pas maîtriser c'est aussi ne pas se rendre responsable de l'échec comme de la réussite d'une entreprise. Je m'en remets à l'inconnu.

— B.R. : *Plusieurs artistes ont traversé des épreuves à la suite desquelles leur démarche ont pris une toute autre direction. Je pense par exemple à Michael Craig-Martin, dont l'atelier a été détruit par un incendie, ou Liu Bolin, qui s'est fait peindre sur le corps le premier de ses étonnants trompe-l'œil justement devant son atelier – détruit lui aussi. Chez toi c'est le confinement dans l'atelier qui reconfigure ta réflexion. Il y a bien sûr de la violence là-dedans mais aussi quelque chose de très intéressant à observer. Tu as raison de rapprocher le philosophe de l'artiste, car la pensée est elle-même plastique. Quand le phénoménologue tchèque Jan Patočka a été isolé par le régime sans pouvoir contacter ou lire ses contemporains, sa philosophie s'est tournée vers le commentaire de Platon et d'Aristote de telle façon qu'on peut aussi y voir un prolongement de sa propre pensée. Penses-tu que l'énergie de l'artiste se définit justement par une capacité de faire feu de tout bois, si je puis dire ?*

— M.P. : Tout à fait. Ma manière d'être artiste (je ne peux pas parler de l'artiste en règle générale puisque je doute qu'il y ait une règle générale pour définir cet état, cette pathologie, ce terme) est de survivre. Donc, quelle que soit la situation, la seule chose qui ne me quitte pas c'est cet état, cette pathologie d'artiste. Ma cognition est entièrement vouée à faire œuvre. Œuvre dans le sens d'action, le fait de faire quelque chose. Tout ce qui m'entoure est un matériau à part entière. C'est un processus de survie constante.

— B.R. : *Dans ce processus de recherche permanente, qu'apporte le fait d'aboutir – au sens de finaliser une œuvre : est-ce qu'il y a un soulagement momentané au milieu de flots d'angoisse ou bien « aboutir » c'est ce que les gens perçoivent mais ça n'existe pas vraiment pour toi ?*

— M.P. : La recherche est constante et obsessionnelle. Prendre du recul et observer une toile « finie » permet de comprendre l'étape qui se déroule. J'essaie sans cesse de me corriger sauf que pour me corriger il faut que j'accepte d'échouer de me tromper donc de tenter. C'est ce que j'apprends en ce moment même.

J'ignore s'il y a véritablement un soulagement mais il y a du plaisir. Ce n'est pas le fait d'aboutir qui est jouissif, c'est le chemin qui nous mène qui l'est.

Si j'avais plus d'espace, j'aimerais pouvoir travailler sur plusieurs toiles en même temps. La configuration de mon atelier-logement ne me le permet pas mais j'espère qu'un jour j'aurai accès à un lieu suffisamment spacieux pour travailler ainsi.

— B.R. : *Est-ce qu'il y a des œuvres qui te subjuguent et dans lesquelles tu vois une réussite artistique éclatante ?*

— M.P. : Oui bien entendu ! Je souffre du syndrome de Stendhal... Je peux être subjuguée, tétanisée par la beauté. J'ai été saisie deux fois, une fois à Milan, l'autre à Rome. À chaque fois devant des toiles du Caravage. La première fois c'était à la Pinacothèque de Brera à Milan. J'étudiais à l'Accademia di belle arti di Brera et j'allais tous les jours à la pinacothèque (c'était dans le même palazzo). Un jour où je faisais ma visite quotidienne je suis

tombée devant une installation de trois Caravage, dont *Le Souper à Emmaüs* – qui initialement était présenté à la National Gallery de Londres et que je n'avais jamais vu « en vrai » ! J'ai été prise de tachycardie, de vertiges et de tétanie. La joie était si intense que je n'ai pas pu en profiter ! Impossible de me raisonner, c'était trop. Pareil en arrivant dans la salle où était présenté *Judith décapitant Holopherne* à Rome.

Avec des œuvres immersives de James Turrel aussi, sans faire de « crise » j'ai eu de grandes émotions.

À la Dia Beacon aussi, mais il y a un contexte. J'ai été submergée par mes émotions en découvrant l'installation de François Morelet. Nous étions là-bas pour le vernissage avec sa femme, ses fils et ses proches. Il y avait quelque chose de mystique. J'ai très souvent accès à des états de joie puissants aux États-Unis. Le rapport à l'espace est si différent que le souffle, les respirations dont jouissent les œuvres permettent au public d'être transporté. Les galeries de Chelsea sont souvent déroutantes. Tout ça me manque terriblement.

— B.R. : *Qu'est-ce qui selon toi fait la puissance des ces œuvres, et qui ne se voit pas partout ? Même chez le seul Caravage, toutes ses œuvres ne te bouleversent pas de la même manière. À quoi ça tient ?*

— M.P. : Je l'ignore. Peut-être peut-on aborder ici la question de l'aura de l'œuvre.

Quand je me remémore ces instants, mon rapport à la lumière me revient. Il y a un contexte d'installation, il faut aussi être disponible à recevoir l'œuvre.

Comme pour un orgasme, il faut s'abandonner à la beauté pour la vivre.

Et j'imagine que ça se travaille. J'ai une prédisposition à vivre intensément et plus spécifiquement à vivre puissamment la joie et le beau.

Pour le Caravage, tu as tout à fait raison. Je peux avoir un plaisir intellectuel avec ce peintre notamment quand je vais au Louvre pour voir *La Mort de la Vierge*. Pour moi il invente quelque chose de puissant. Il prend pour modèle une prostituée retrouvée noyée pour incarner la Vierge. C'est ultra puissant, selon moi il insinue que Dieu est partout et que le rapport qu'on entretient avec le sacré peut être en chacun de

nous et non pas dans les icônes. Il est comme Pasolini. Pasolini et Caravage construisent un paradigme. Une manière de vivre et d'être chrétien. En ne niant pas le réel, la trivial, le quotidien.

— B.R. : *Absolument, ils puisent dans un répertoire méprisé pour créer une beauté spécifique, il y a un rapport en effet un peu chrétien à la matière. Elle s'abîme et meurt mais elle est aussi aux yeux des croyants ce qui accueille l'âme et ce que celle-ci réintègrera au Jugement Dernier. C'est fascinant. Le philosophe David Hume disait que les grands experts de l'art, du fait de leur goût aiguisé qui ne plie pas devant les beautés ordinaires ou faciles, se condamnent à des jouissances plus rares mais plus intenses. Alors si je comprends bien, tu ne rencontres pas ce problème de la rareté du plaisir ?*

— M.P. : Non, parce que contrairement à Hume, je viens de la ruralité. Lui est issu de la noblesse et doit être enveloppé d'une certaine suffisance et ne doit pas s'abaisser à la jouissance du quotidien. Ma connaissance de la terre et de la nature m'a très vite donné accès à la beauté. La lumière du soleil d'automne dans les dernières feuilles d'un chêne, la variation colorée du ciel en soirée, tous ces micro-événements provoquent en moi de la joie et un rapport plaisant à la beauté. La beauté, c'est avant tout une acuité.

— B.R. : *La question de la beauté naturelle me donne envie de te demander s'il te semble que le beau artistique devrait être capté aussi immédiatement et aussi facilement par les gens. N'a-t-il pas fallu pour toi faire un pas de côté par rapport à ta ruralité justement pour développer cette sensibilité que tu disais tout à l'heure « intellectuelle » avec le Caravage ?*

— M.P. : Oui, j'ai dû me former à cette beauté artistique de la même manière que j'ai appris à former mes papilles.

J'ai lu beaucoup, j'ai visité beaucoup d'expositions, voyagé.

C'est un travail difficile, laborieux, parfois douloureux (accepter de lire des choses qu'on ne comprend pas mais qu'intuitivement on sait géniales).

Petit à petit, j'ai pu en étant accompagnée faire tomber toutes les barrières qui m'empêchaient d'accéder à l'art.

Et je crois qu'il n'y a pas de beauté facile ou évidente.

Aujourd'hui on s'émeut devant un coucher de soleil sur l'océan, il n'y a pas si longtemps que ça, l'océan était source de craintes, d'angoisses et on n'y trouvait pas la beauté et la sérénité qu'on y met aujourd'hui.

Tout est relatif et demande du travail.

Le beau est partout. Il faut être capable de le voir.

— B.R. : *As-tu le sentiment que beaucoup d'artistes contemporains s'en sont détournés précisément parce qu'il leur semblait que cela flattait un goût bourgeois, que seuls ceux qui ont le temps et les moyens, peuvent cultiver convenablement ?*

Je pense que ma question finalement se résume à cela : être artiste aujourd'hui, est-ce trouver son public et pour ainsi dire une clientèle comprenant des gens d'argent ?

— M.P. : Cela fait dix ans que j'évolue dans ce milieu, que j'observe, je tente de comprendre comment cette machine fonctionne. Il me semble que le succès d'un artiste et d'une œuvre est avant tout le fruit d'une décision. On choisit les artistes qui réussissent indépendamment de la pertinence de leur travail. Les étudiants aux Beaux-Arts qui développaient une œuvre puissante ont tous arrêté. Aucun d'entre eux n'a été représenté par une galerie. Pourquoi ? Parce qu'ils n'étaient pas de bons communicants, ils n'ont pas construit de réseaux, ils n'avaient pas les parents derrière eux leur permettant de dépasser ces obstacles. Beaucoup d'artistes sont exposés parce qu'ils apportent à la galerie la clientèle pour acheter leurs œuvres. C'est plus facile, pour tout le monde. Ce n'est pas juste ? Non, en effet. C'est du commerce.

C'est là que le travail des commissaires d'expositions et des critiques d'art devient indispensable. Encore faut-il qu'ils fassent véritablement la démarche et les recherches nécessaires à la construction d'un propos et d'une pensée. Ça

c'est encore autre chose.

— B.R. : *Si on suit ce raisonnement, cela signifie en effet que les commissaires d'exposition ont à la fois une mission esthétique et sociale, celle de détecter l'art qui leur semble valable, mais aussi de permettre à ceux qui le produisent de briser le plafond de verre séparant les gens privilégiés des autres. N'est-ce pas trop leur demander ? Penses-tu qu'ils soient à quelque degré conscients de ces enjeux ?*

— M.P. : Malheureusement je ne peux pas répondre pour eux. Le monde de l'art est une grande farce. Personne n'est dupe mais tout le monde joue le jeu...

Il ne faut malgré tout pas faire de généralité. Il y a de grands galeristes qui vont véritablement faire un travail d'investigation et d'exploration tout comme certains critiques.

Mais ils ne sont pas légion.

— B.R. : *Bien entendu, de même que tu as eu la chance de rencontrer de grands artistes parmi tes aînés. Qu'est-ce qui t'as frappée chez eux, s'il fallait ne retenir qu'un trait distinctif ?*

La générosité. Les grands, les vrais grands sont généreux et bienveillants.

— B.R. : *Quel conseil ou avertissement donnes-tu aux élèves auxquels la carrière artistique fait envie ?*

— M.P. : Je dis à mes élèves de travailler, beaucoup, de lire, de visiter, de rencontrer, de discuter, d'écouter et d'expérimenter mais de ne pas juger leurs travaux trop durement. Ils ne sont pas les mieux placés pour émettre un avis sur ce qu'ils font. Avant tout, quelque soit la difficulté, il faut que le plaisir soit là, l'envie aussi. Je leur rappelle aussi qu'il est plus facile de se plier à une servitude volontaire que d'assumer et affronter la liberté...

Marine PROVOST et Benjamin RIADO

Expérience esthétique et évolution humaine

PRÉSENTATION DE L'ARTICLE

Bien que reconnue dans le monde scientifique anglo-saxon, Ellen Dissanayake – et avec elle la forme d'esthétique qu'elle pratique et a théorisée – reste encore aujourd'hui assez marginale en France¹. Nous souhaitons ici, par la traduction d'un de ses travaux, montrer la richesse de sa pensée. Nous avons pour cela choisi un article datant du début de sa carrière, publié en 1982, qui a l'intérêt de poser les jalons de son paradigme, appelé « bio-esthétique » (ou esthétique bioévolutive). S'il fallait inscrire ce type d'étude dans une histoire philosophique, il serait possible de l'aborder dans la lignée, dans l'esprit surtout et comme la renaissance contemporaine de l'esthétique pragmatiste dont John Dewey fut le plus célèbre représentant.

La voie de recherche ouverte par Dissanayake à la fin des années 1970 et dans laquelle elle travaille depuis plus de quarante ans a pour particularité d'utiliser les ressources des sciences naturelles, de l'éthologie et de la paléoanthropologie pour tenter de produire ce que de nombreux philosophes ont recherché tout en se heurtant aux difficultés de cette quête dans un domaine en apparence aussi complexe, culturellement déterminé, divers et subjectif que l'esthétique. Sa théorie de l'art et de l'expérience esthétique se veut en effet assez universelle et englobante pour s'appliquer à l'ensemble des objets esthétiques et des activités artistiques passées, présentes et futures.

La portée nécessairement générale de cet objectif risque de se heurter à la diversité des manifestations artistiques propres à chaque époque et à chaque culture. Si on refuse l'ethnocentrisme consistant à ne traiter comme œuvre d'art véritable que les produits de notre culture, comment ne pas voir notre théorie, censée valoir dans l'absolu, réduite à un point infime de l'évolution de l'espèce humaine dans l'espace et dans le temps ? Comment pourrait-elle ne pas être contredite par la multiplicité et l'originalité de ce qu'il nous faut bien reconnaître comme dépendant du domaine artistique à

d'autres époques et dans d'autres cultures ? En un mot quelles sont les approches épistémologiques et méthodologiques de base de la bio-esthétique ? C'est ce que ce texte propose d'explorer.

Le premier principe de Dissanayake consiste à refuser de partir – comme l'on fait de nombreux philosophes sans toujours s'en rendre compte – d'une manifestation située de l'art (par exemple l'art occidental des 3000 dernières années) pour tenter de l'élever à l'universel. S'appuyant sur la présupposition d'une origine commune à toute forme d'art, il s'agit au contraire de remonter aux sources anthropologiques de toute manifestation artistique quelle qu'en soit la forme. De même que si nous souhaitons comprendre ce qu'est le langage, il ne faudrait pas se focaliser sur les spécificités d'une langue, mais revenir à la prédisposition biologique existant chez tout être humain en amont et comme en soubassement de chaque langue spécifique, de même il s'agit, pour comprendre ce qu'est l'art, d'explorer les racines biologiques et comportementales poussant les êtres humains à produire une forme au moins archéologique de l'art partout où ils se trouvent depuis au moins plusieurs dizaines de milliers d'années. Dissanayake tente ainsi une généalogie radicale de l'art permettant enfin, selon elle, d'accéder à une approche transhistorique et transculturelle du phénomène esthétique.

Pour cela, son approche doit être radicalement différente de celles proposées par l'histoire de l'esthétique occidentale : originellement l'art n'est ni une qualité présente essentiellement dans un objet, ni l'ensemble des artefacts dépendant d'une forme idéale ou d'un principe artistique transcendant, ni un type bien particulier de relation entre une œuvre et son spectateur. L'esthétique occidentale – c'est d'ailleurs pour beaucoup de là que s'amorce sa « naissance » au XVIII^e siècle² – s'est longtemps cen-

1. Aucun de ses travaux n'a d'ailleurs été traduit en français à ce jour.

2. Sur cette position déjà abondamment argumentée dans le chapitre 7 de Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1932, Jean-Marie Schaeffer explique sans équivoque que « personne ne conteste guère aujourd'hui que c'est au XVIII^e siècle, dans le sillage du courant leibnizien-

trée sur la question de la réception de l'œuvre par le sujet et du jugement de goût. Dissanayake se positionne plutôt du côté de la production, de l'activité artistique. Pour elle, l'art est avant tout une pratique : il est une des caractéristiques de notre relation primitive au monde et doit donc, avant toute œuvre créée, être abordé comme un comportement. C'est pourquoi cette forme d'esthétique ne se place ni du point de vue de l'objet, ni du point de vue de la psychologie du sujet, mais de celui de l'anthropologie, de l'éthologie et des sciences de l'évolution.

Le propos ici n'est pas seulement d'utiliser les ressources de l'évolutionnisme anthropologique pour penser l'esthétique, mais de montrer que l'évolution elle-même est intimement corrélée au comportement esthétique. Comme nous prévenait déjà Marcel Mauss, « l'importance du phénomène esthétique dans toutes les sociétés qui nous ont précédés est considérable¹ ». En effet, Dissanayake explique que l'art, à son origine, n'est ni un divertissement futile, ni une simple activité périphérique que l'être humain met en place une fois ses principaux besoins satisfaits : l'art a une fonction évolutive. Pour cette raison, elle refuse de poser comme but de sa pensée esthétique l'établissement de critères normatifs précis ni de statuer sur la validité de telle ou telle forme de norme du goût. La question primordiale pour Dissanayake n'est pas celle de la norme déterminant ce qui est art et ce qui ne l'est pas, mais celle, factuelle, de l'existence de l'art. Celle de sa valeur, de sa qualité ou de sa réussite ne sera que secondaire.

C'est en suivant cette méthode qu'au cœur du comportement et de l'activité artistique, Dissanayake découvre la difficilement traduisible tendance humaine à « *making special* » permettant de faire entrer de l'extraordinaire dans l'existence ordinaire. Cette découverte ouvre par la suite la possi-

bilité de comprendre comment et pourquoi l'art doit être abordé comme véhicule de l'expérience cérémonielle religieuse ; et par là la manière dont il contribue à l'indispensable cohésion sociale des sociétés primitives.

Synthèse systématique de trois travaux précédents², l'intérêt de cet article est son caractère pionnier et profondément novateur dans les années 1980. Bien que dans la quasi-quarantaine d'années qui le sépare d'aujourd'hui, la pensée de l'autrice ait évidemment évolué et se soit affinée (notamment dans les trois œuvres majeures que constituent *What is Art for* en 1988, *Homo Aestheticus* en 1992 et *Art and Intimacy* en 2000), les assises théoriques de la bio-esthétique pratiquée par Dissanayake y sont clairement exposées. Pour le lecteur français, cet article de jeunesse garde en un sens toute sa force et toute sa nouveauté. En un autre sens néanmoins, il appartient déjà à une époque dépassée de la connaissance de l'art paléolithique. « L'art existe depuis 25 000 ans » peut-on y lire. Les peintures de la grotte Chauvet, les coquilles de la grotte de Blombos voire même les javelots de Schöningen découverts depuis³ ont considérablement fait reculer cette estimation, tout en accentuant l'intérêt du propos général de notre texte. Si l'article était profondément novateur dans les années 1980, le paradigme épistémologique et méthodologique qu'il a ouvert pour la pensée esthétique a aujourd'hui un bel avenir devant lui⁴. Nous y trouvons les investigations, les tentatives, les tâtonnements d'une pensée en train de se construire.

Pierre LÉGER

wolffien, que naît l'esthétique *philosophique* proprement dite ». Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 27. On peut voir aussi Luc FERRY, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Le collège de philosophie, Paris, Grasset, 1990 ; L. FERRY, *La Naissance de l'esthétique*, Paris, Cercle d'Art, 2004 ; Jean-François GOUBET et Gérard RAULET (dir.), *Aux sources de l'esthétique. Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005

1. Marcel MAUSS, « Esthétique », dans *Manuel d'ethnographie* [1947], Paris, Payot, 1970, p. 87.

2. Ellen DISSANAYAKE, « An hypothesis of the evolution of art from play », *Leonardo*, n° 7, 1974, p. 211-218 ; E. DISSANAYAKE, « An ethological view of ritual and art in human evolutionary history », *Leonardo*, n° 12, 1979, p. 27-31 ; E. Dissanayake, « Art as a human behavior: toward an ethological view of art », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 38, 1980, p. 397-406.

3. Horst BREDEKAMP, « Les sorties de la caverne », dans Rémi LABRUSSE et Maria STAVRINAKI (éd.), *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 126 : « Préhistoire et modernité », hiver 2013/2014, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 14-23.

4. Dans une perspective analogue, Denis Dutton a publié en 2010 une importante théorie darwinienne de la beauté avec l'ouvrage *The art instinct, Beauty, pleasure and human evolution*, New York, Bloomsbury Press, 2009.

Expérience esthétique et évolution humaine

parution dans sa version originale : Ellen Dissanayake, « Aesthetic Experience and Human Evolution », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41, n° 2, 1982, p. 145-155.

Il¹ est aujourd'hui généralement admis que certaines œuvres réalisées par des membres de sociétés différentes de la nôtre méritent notre attention esthétique et sont dignes d'être qualifiées d'« art ». Cette attitude désormais indiscutable a cependant moins de cent ans. Elle indique, on l'espère, une reconnaissance croissante du fait que les similitudes entre les hommes sont plus importantes que leurs différences.

Jusqu'ici, la théorie esthétique occidentale moderne a rarement pris en compte la volonté contemporaine de considérer les artefacts de cultures non occidentales comme de l'art. Ses assises théoriques sont essentiellement dérivées des Lumières et des penseurs romantiques pour lesquels les quelques artefacts exotiques de leur connaissance étaient de simples curiosités sauvages ou barbares, présentant un intérêt ethnographique mais pas un intérêt esthétique. Contrairement à nous, ces prédécesseurs influents ignoraient Lascaux, n'avaient pas conscience des implications ou des limites de la protohistoire de l'homme et n'étaient pas familiarisés avec la diversité et la magnificence des créations imaginatives humaines. L'héritage de leurs présupposés – par exemple une contemplation désintéressée ou une « attitude esthétique » ; des normes de goût et de discrimination universellement connaissables ou convenues ; les Beaux-Arts ; l'art pour l'art ; une « émotion esthétique » – semble hors de propos ou mal placé lorsqu'il est appliqué à un art primitif ou préhistorique. En outre, une grande partie de la production artistique des autres grandes civilisations du monde, sans parler de l'art contemporain occidental, pèse sur les pouvoirs explicatifs de

la théorie esthétique occidentale moderne².

Il semblerait qu'une approche différente, plus actuelle et pertinente puisse maintenant être bienvenue. Bien que je ne sois pas préparée ici à m'attaquer à tous les recoins poussiéreux, je voudrais suggérer que nous essayions un nouveau balai mis à notre disposition par les postulats de la théorie bioévolutive³.

La difficile notion kantienne de la « finalité subjective » de la nature supposait cette nature adaptée à notre pouvoir de connaissance⁴. La vision bioévolutive prétend plutôt que ce sont nos capacités de compréhension qui sont adaptées à la nature. C'est-à-dire que la nature, au cours d'un long processus évolutif, a façonné notre cerveau de telle sorte que ses produits – ce que nous pensons et faisons, ce que nous *sommes* – sont, avant tout⁵, des phénomènes biologiques dont la valeur est, fondamentalement, ce qui a contribué positivement à la survie des créatures qui les possèdent.

Une telle perspective nécessite un changement radical de notre manière habituelle de nous penser nous-mêmes. Nous devons maintenant adopter ce que l'on pourrait appeler une vision « héliocentrique » de l'histoire humaine⁶. Bien qu'aucun

1. Cet article est une version révisée et élargie de la deuxième conférence David et Marianne Mandel sur l'art et l'évolution biologique, présentée à la réunion annuelle de la Société américaine d'esthétique en 1981 à Tampa, en Floride. Je suis profondément reconnaissante à M. Mandel pour la donation qui a rendu possible cette conférence et pour l'intérêt personnel qu'il a porté par la suite à mon travail.

2. Harold Osborne, par exemple, reconnaissant les différences d'attitudes vis-à-vis de l'art, a jugé nécessaire de postuler une « impulsion esthétique inconsciente latente » qui existait et se manifestait dans l'art antérieur, mais « restait non articulée jusqu'au siècle et à la civilisation actuels », dans Harold OSBORNE, *Aesthetics and Art Theory : An Historical Introduction*, New York, E. P. Dutton, 1970, p. 158.

3. Mary MIDGLEY, *Beast and man : the roots of human nature*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, a procédé à un examen critique stimulant des implications de l'approche bioévolutive telle qu'elle s'applique à la philosophie morale.

4. H. OSBORNE, *op. cit.*, p. 188 et Karl POPPER, *The Logic of Scientific Discovery*, Londres, Routledge, 1959, p. 79.

5. Il n'est pas question de nier qu'il existe d'autres approches valides et valables de l'homme et de ses œuvres – culturelles, économiques, politiques, psychanalytiques, sociologiques, anthropologiques, etc. –, mais d'insister sur le fait qu'elles doivent prendre en compte ses fondements biologiques.

6. Norbert ELIAS, *The History of Manners*, New York, Urizen

d'entre nous ne croit aujourd'hui que l'univers tourne autour de la terre, il semble difficile d'éradiquer l'idée géocentrique de l'importance de notre propre société, ou plutôt des façons de vivre et du mode de pensée que notre société a façonné pour nous. Mais au moins rationnellement, sinon émotionnellement, nous devons reconnaître que notre civilisation, sans parler de notre personne, est aussi vertigineusement insignifiante dans le temps que notre planète l'est dans l'espace.

Ce serait une grave erreur de penser que nous avons compris la nature d'un être vivant après ne l'avoir examiné que pendant une minute d'un jour, le plus récent de sa vie, ignorant ainsi les étapes de développement précédentes. Pourtant, nous commettons une erreur analogue lorsque nous présumons que la nature humaine se présente sous les traits d'un homme occidental moderne. Pour l'histoire évolutive de l'être humain, le temps pendant lequel les exigences essentielles de son comportement biologique et psychologique se formaient et s'affinaient est si long que les deux ou même dix mille dernières années – *ce que nous entendons par « histoire humaine »* – n'est pas plus d'une minute de fin d'après-midi dans la vie totale d'une personne adulte ; le reste de l'évolution humaine occupant les quelques millions de minutes qui l'ont précédée¹.

Si nous nous intéressons à toute la gamme des réalisations humaines, il semble bien hardi de présumer que notre mode de vie et nos valeurs soient les normes incontestables par lesquels elles puissent être comprises et jugées. Le concept moderne d'« art », par exemple, trouve son origine chez les habitants d'un petit espace géographique et n'a pris sa connotation actuelle que depuis environ deux siècles. Omettant de considérer ce fait, il est souvent maladroitement appliqué aux objets et aux activités d'autres sociétés humaines et des époques antérieures. Quoi qu'il en soit, en tant que membres de la société postindustrielle hautement modernisée et hautement alphabétisée nous sommes difficilement en mesure de comprendre

ou d'apprécier spontanément le sens que ces artefacts ont pour les préindustriels, les non-modernisés et les non-alphabètes qui les fabriquent et les utilisent. Sommes-nous légitimes à les considérer et à les admirer comme s'ils représentaient ou incarnaient l'essence universelle de « l'art » – comme une sorte de *mana* – que nous pouvons discerner quand bien même leurs producteurs eux-mêmes ne le discernent pas ?

Selon la perspective bioévolutive (qui considère toute l'humanité comme un ensemble de membres fondamentalement similaires de la même espèce), il n'est pas improbable qu'il existe des éléments communs et universellement déterminants dans les objets et dans les activités de l'humanité² soigneusement répertoriés. Il serait toutefois étonnant que ces éléments puissent être prescrits par les membres d'une société qui à de nombreux égards est unique en son genre dans l'histoire de l'humanité, à moins que nous soyons disposés à sortir de nos préconceptions culturelles hautement spécialisées et artificielles pour examiner ces objets ou cette essence supposée d'un point de vue aussi transculturel ou multiculturel, c'est-à-dire bioévolutif, que possible.

I. Principaux postulats d'une conception bioévolutive de l'art

Une conception bioévolutive prétend alors permettre ce que la théorie esthétique néo-kantienne actuelle n'a pas su fournir : une vue d'ensemble de l'art en tant que patrimoine humain universel ne s'appliquant pas seulement à l'art occidental mais aux œuvres artistiques de tous les hommes.

Dans le même temps, cela nécessite d'adopter une vision temporelle large de l'art en tant qu'habileté ou caractéristique humaine fondée sur la biologie ayant évolué, c'est-à-dire s'étant développée à partir des origines les plus simples avec des modifications, des ajouts et des suppressions le

2. J'espère qu'une vision bioévolutive pourra éventuellement contribuer à élucider les raisons biologiques qui poussent à considérer universellement certaines configurations (par exemple, des proportions, des formes, des intervalles de musique, des combinaisons de celles-ci, etc.) comme étant belles, excellentes ou préférées.

Books, 1978, p. 255.

1. Je parle ici uniquement de l'évolution de l'espèce humaine, sans tenir compte de l'évolution des mammifères, de la vie ou du cosmos.

long du chemin. Cette approche tente de suggérer comment l'art est né, comment, historiquement, il a évolué et – ce qui est le plus intéressant, car ceci est une question de valeur – pourquoi il a été conservé. La théorie de l'évolution darwinienne affirme que toute caractéristique structurelle ou comportementale qui se trouve *universellement* dans une espèce aura très probablement une valeur sélective. Cela signifie, schématiquement, que la caractéristique a été « sélectionnée » au fil des générations car ceux qui la possédaient ont survécu avec plus de succès (c'est-à-dire ont laissé plus de descendance) que ceux qui ne l'avaient pas. Par conséquent, dans la mesure où l'art existe manifestement dans toutes les sociétés humaines, on peut présumer qu'il a apporté une contribution vitale aux membres de ces sociétés, sans quoi on ne l'y trouverait pas. Si l'art (comme par exemple la chasse aux têtes ou la circoncision) était un comportement neutre sur le plan de l'évolution ou un produit de l'évolution culturelle qui n'était adaptatif que dans certaines circonstances spécialisées, il pourrait n'exister que dans quelques groupes dispersés ou connexes. S'il était préjudiciable, il disparaîtrait progressivement car ses pratiquants ne survivraient pas aussi bien que ceux qui n'auraient pas adopté cette pratique nuisible.

Examinons de plus près l'hypothèse bioévolutive selon laquelle l'art devrait être fonctionnellement adaptatif¹ à l'être humain. Bien qu'exprimée de cette manière la notion puisse sembler étrange ou en contradiction avec la théorie esthétique occidentale moderne qui soutient que la valeur esthétique d'un objet réside dans autre chose que son utilité pratique, la plupart des gens ne contesteraient probablement pas le fait que l'art contribue d'une manière ou d'une autre à la survie de l'humanité. L'homme ne vit pas seulement d'amour et

d'eau fraîche. Il ne semble pas scandaleux de dire que les gens ont un besoin vital de beauté, d'amusement, de distraction ou d'élévation spirituelle, et que « l'art » les offre souvent. Mais après avoir examiné de près ce que l'art fournit et la manière dont il le fournit, force est de constater que ce n'est pas si simple. Nous autres, exercés à la philosophie et la critique d'art, savons mieux que quiconque que l'art n'est *pas simplement* la beauté, l'amusement, la distraction ou l'élévation. Nous pouvons être amusés, distraits ou exaltés par ce que personne n'appellerait de l'art, et il n'est pas nécessaire que l'art soit toujours beau, distrayant, etc. Ainsi, l'intuition selon laquelle l'être humain a besoin de l'art, bien que ressentie par beaucoup, n'est pas facile à vérifier ni même à élucider.

Certes, tout le monde n'a pas besoin d'art de qualité ou de chef-d'œuvre – un regard autour de nous dissipera toute illusion à ce sujet. Mais dire que les gens « ont besoin » de musique pop, de comédies télévisées ou de décoration intérieure inspirée de magazines, bien que cela puisse intéresser les sociologues, n'est pas une déclaration qui suscite beaucoup d'intérêt ou d'inspiration pour les critiques d'art ou les philosophes. Existe-t-il une perspective intéressante ou pertinente permettant d'accepter l'idée que *l'art contribue (ou a contribué) positivement à l'aptitude évolutive des êtres humains*? La théorie esthétique occidentale moderne, avec ses partis pris élitistes actuels, ne peut en fournir aucune². Mais à partir de la position bioévolutive, nous pouvons hasarder une autre tentative.

2. Un bioévolutionniste examinerait l'avantage sélectif de l'art, tel qu'il pourrait être considéré par la théorie esthétique occidentale moderne, un peu comme suit. Dans notre passé évolutif, au moment de la formation de la nature humaine (c'est-à-dire au cours des cinq millions d'années qui ont précédé les 10 000 ans de la civilisation humaine), l'art, associé au rituel cérémonial et à d'autres aspects vitaux de l'existence, avait une valeur sélective pour ceux qui le pratiquaient en société. Comme l'art s'est détaché de la vie, particulièrement au cours du siècle dernier, ses contributions positives à l'existence humaine sont moins claires. Dans sa forme élitiste actuelle, l'art ne présenterait que peu d'avantages pour l'espèce humaine dans son ensemble et il ne semble pas y avoir de bonne raison pour que les appréciateurs en art (plus que les philistins) transmettent davantage de leurs gènes à la génération suivante. Cependant, voir David MANDEL, *Changing art, changing man*, New York, Horizon Press, 1967, qui propose un rôle sélectif plus positif de l'art au sens occidental moderne.

1. Le mot « fonctionnellement » peut rappeler de manière erronée la prétendue position fonctionnaliste de l'anthropologie culturelle britannique qui cherchait à considérer chaque aspect de la vie d'un groupe en fonction de sa fonction sociale. Cette position a été fortement critiquée et ne me concerne pas ici. En tout état de cause, les interprétations émanant de ceux qui souscrivent à une théorie de la nature ou de l'évolution de la culture ne doivent pas nécessairement entrer en conflit avec un point de vue bioévolutif qui précède et devrait englober d'autres approches explicatives. Voir aussi la note 4 ci-dessus, p. 54.

II. L'art comme comportement

Compte tenu de l'étendue de l'histoire de l'évolution humaine et dans la mesure où les artefacts dits artistiques n'existent que depuis environ 25 000 ans, notre conception de l'art reste limitée si nous l'envisageons simplement, à la manière des historiens d'art, comme une histoire d'objets. Cette démarche est à la fois intéressante et importante, mais une approche évolutive nécessite une perspective plus large. Mais sans considérer les artefacts existants, que pouvons-nous faire ?

Bien que cela aussi puisse sembler étrange, nous pouvons considérer l'art comme un comportement¹. En effet, il s'agit d'une approche prometteuse pour qui s'intéresse à l'évolution grâce au précédent fourni par la science de l'éthologie qui se préoccupe notamment du développement d'un certain nombre de comportements chez d'autres animaux. Il est plus habituel et pour cette raison plus facile pour nous de concevoir l'art comme une essence résidant dans des objets, ou bien comme un ensemble d'objets possédant certaines caractéristiques convenues, ou encore comme une relation entre une œuvre et un récepteur, voire comme une étiquette. Mais ce sont précisément ces conceptions de l'art qui sont si difficiles à universaliser, à appliquer à l'art de tous les temps et de tous les lieux.

Il faut d'abord préciser que je ne parle pas de comportement dans le sens littéral de fabriquer un pot ou une statue en particulier. En éthologie, la notion de comportement a un sens beaucoup plus large et plus général. Un comportement agressif, par exemple, n'est pas simplement un ensemble d'actes menaçants tels que rugir ou frapper. Aujourd'hui, on ne prétend pas non plus que ce soit une pulsion ou un instinct. En termes éthologiques généraux, un comportement agressif désigne un ensemble de réponses différentes pouvant même correspondre à des commandes séparées dans le système nerveux². Ce comportement

englobe des activités aussi disparates que la défense et la conquête de territoires, l'affirmation de la domination au sein de groupes déjà bien organisés, l'agression sexuelle, les actes d'hostilité d'une mère pour mettre fin au sevrage, l'attaque d'une proie, la contre-attaque défensive contre des prédateurs et chez les êtres humains l'agression morale agissant de manière disciplinaire pour faire respecter les règles de la société. Le dénominateur commun dans tous ces domaines est le recours à la force, l'affirmation de soi (ou de ce qui le représente) par la force dans un contexte social.

Peut-on faire une analyse similaire pour l'art ? Le modèle du comportement agressif est utile dans la mesure où il autorise à regrouper des activités divergentes – quand bien même elles proviennent de différentes parties du système nerveux – dans une seule catégorie de comportement, par exemple chanter, danser, peindre, mimer, versifier, décorer, orner, et ainsi de suite. Mais quel est leur dénominateur commun ? En tant que philosophes de l'art, nous sommes parfaitement conscients de la difficulté de trouver une caractéristique commune justifiant la réunion de tout ce que l'on appelle art en un phénomène ou une catégorie unique. Si vous parcourez la liste des caractéristiques de ce genre ayant été proposées pour l'art (par exemple l'ordre ou l'harmonisation, la communication, la formalisation, le jeu, l'exposition, etc.), vous vous rendrez vite compte qu'elles ne sont pas d'un grand secours pour construire une définition comportementale, car les gens peuvent faire toutes ces choses sans qu'il en résulte de l'art. L'art, tel que nous le connaissons, est généralement ordonné, harmonieux, communicatif, innovant, etc., mais tout ordre, harmonie, communication, innovation n'est pas de l'art. Ces caractéristiques ne peuvent donc pas être le dénominateur commun du comportement artistique que nous avons postulé.

A. *La propension à « rendre spécial »*

Je voudrais proposer une catégorie générale du comportement humain qui n'a jusqu'à présent reçu aucune élucidation ou description directe de la part de l'anthropologie ou de l'éthologie humaine. J'affirme cependant qu'elle est aussi caractéristique de notre espèce que l'expertise

1. Pour une discussion plus approfondie de cette notion, voir E. DISSANAYAKE, « Art as a Human Behavior : Toward an Ethological View of Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, n° 4, 1980, p. 402.

2. Edward WILSON, *On human nature*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 104.

dans la fabrication et l'utilisation des outils, que le langage, que la symbolisation complexe et que les autres attributs souvent avancés pour définir l'Humain. Cette aptitude ou cette inclination universelle consiste à reconnaître que certaines choses sont « spéciales » et mieux encore, à *rendre les choses spéciales*, c'est-à-dire à les traiter comme différentes du quotidien. On peut tailler un outil de pierre pour l'utiliser, comme les humains l'ont fait depuis des millénaires. Mais à un moment donné, nos ancêtres ont commencé à décorer son manche, pas simplement pour faire une marque de propriété (car cela pourrait être n'importe quelle marque), mais probablement pour la rendre spéciale.

Bien que beaucoup, y compris moi-même, insistent pour que l'art soit plus que cela, je souhaiterais, pour le moment, suggérer que l'art – tel que nous le connaissons et tel que nous le reconnaissons dans d'autres sociétés humaines, présentes et passées, même chez celles qui n'ont ni concept ni mots pour le dire – est un mode de cette propension ou faculté humaine plus large à rendre spécial. Dans sa forme spécifiquement artistique, il s'agit de façonner et d'embellir la réalité quotidienne ordinaire de manière à ce qu'elle devienne extraordinaire, c'est-à-dire à ce qu'elle accède à un « niveau » différent du cycle quotidien habituel de satisfaction des besoins vitaux en nourriture, repos, interaction sociale, abri, soins, et ainsi de suite.

Tout comme il y a plus dans l'art que ce « rendre spécial », ce point de départ ou dénominateur commun ne se limite pas à ce que nous appelons l'art. Il est toutefois plus restrictif que les autres dénominateurs communs proposés (ordre, communication, etc.) et semble donc être un meilleur point de départ. En effet, je ne peux penser qu'à deux types de comportement humain conscients et normaux qui concernent un monde différent de celui de tous les jours et qui, souvent, rendent les choses spéciales : ce sont les rituels et les jeux. Mais cela ne devrait pas affecter sérieusement notre recherche générale d'une façon de penser l'art en tant que comportement, car, comme je le répéterai plus loin, art et rituel et art et jeu ne sont souvent considérés que de manière arbitraire ou artificielle comme conceptuellement distincts.

Je ne prétends donc pas que l'on puisse *définir* l'art comme un « rendre spécial », comme ce qui reconnaît ou confère une spécificité. Cependant cette capacité ou propension doit être prise en compte dans toute définition comportementale de l'art. J'affirmerai que c'est la tendance fondamentale à l'origine de tout ce que nous appelons art, et qu'elle semble être apparue tôt dans l'évolution des hominidés.

Il existe des cas documentés qui indiquent que les premiers hommes ont réagi à la spécialisation à l'époque acheuléenne moyenne (c'est-à-dire environ 250 000 ans avant J.-C.). Des roches à pigmentation rouge étaient façonnées et rassemblées au même endroit ; des pierres inhabituellement marquées, plutôt que des silex plus abondants et plus faciles à travailler, étaient parfois utilisées pour confectionner des outils ; et des morceaux de corail fossile qui n'avaient pas d'« utilisation » évidente, mais portant un motif frappant, étaient transportés loin de leur lieu d'origine¹.

B. *Les éléments primordiaux de l'art*

Bien que je propose de faire de la capacité à reconnaître le caractère spécial d'une chose la condition *sine qua non* pour concevoir l'art comme un comportement, un récit plus complet nécessite que nous regardions plus loin dans l'histoire de l'évolution humaine. Ma reconstruction hypothétique de l'origine et du développement de l'art exige la connaissance d'un certain nombre de domaines ou d'éléments des facultés humaines – physiologiques, psychologiques, sociales – qui se sont développés séparément ou dans des contextes distincts et associés, et qui pourraient en définitive devenir les composants d'un comportement reconnaissable plus ou moins indépendant.

Imaginons l'évolution du genre *Homo* sur plusieurs millions d'années². Nous savons que l'évo-

1. Voir Kenneth Page OAKLEY, « Emergence of higher thought », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. B : Biological Sciences*, vol. 292, n° 1057, 8 mai 1981, p. 205-211 pour ces exemples et d'autres de la capacité des premiers hominidés à reconnaître les particularités.

2. Les découvertes de fossiles les plus récentes suggèrent que le prédécesseur immédiat d'*Homo* a été ramifié il y a au

lution des hominidés montre une amélioration progressive de certaines tendances et capacités que l'on peut retrouver chez d'autres animaux, par exemple fabriquer et utiliser habilement des outils ; communiquer à l'aide d'un langage oral ; employer mentalement des concepts ou des généralisations ; utiliser des symboles et y répondre ; ordonner le monde au moyen de modèles ou de récits ; percevoir les relations, les récurrences, les similitudes et les différences ; désirer et même rechercher la nouveauté et l'irrégularité ; devenir interdépendants et créer une relation d'intimité avec les autres ; avoir besoin de la mise en place d'une culture dans laquelle puisse s'épanouir des potentialités innées et développer une vie émotionnelle plus riche, plus profonde et plus variée¹.

Progressivement, des manifestations particulières de ces tendances et capacités fondamentales (par exemple la dextérité, la curiosité, la création de motifs, le commandement, l'imitation, la feinte, la communication, la persuasion), bien qu'elles aient toutes été développées et exprimées d'abord dans divers contextes fonctionnels non artistiques, sont devenues disponibles pour être utilisées par un comportement que nous appellerions aujourd'hui art. Perfectionné lentement mais sûrement par l'inventivité humaine, par sa capacité symbolique, etc., ces manifestations au cours de l'évolution humaine seraient devenues de plus en plus raffinées, plus intégrées dans des comportements spécifiques, et pourraient même éventuellement apparaître sous une forme essentiellement autonome.

Cette reconstruction hypothétique de l'évolution d'un comportement artistique général dans l'espèce humaine peut être plus facilement saisie par analogie avec l'ontogenèse de la capacité à

dessiner chez le nourrisson humain. Il a été démontré² que lorsque qu'on leur donne des matériaux de dessin pour la première fois, tous les enfants normaux de deux ans feront la même sorte de traces, et avec le temps effectueront un répertoire de vingt formes-gribouillis de base. Ces gribouillis dérivent en premier lieu des mouvements moteurs généraux qui se manifestent même dans les gesticulations non coordonnées des bras des bébés, c'est-à-dire dans des variations spontanées de tensions musculaires. Mais progressivement, avec la pratique et par le biais de motivations et de capacités simultanément développées (la dextérité, la curiosité, la commande/l'ordonnement), ces gribouillis s'affinent en formes ou schémas délibérément réalisés tels que des cercles ou des croix, puis finalement en agrégats et en de vraies formes picturales.

Je suggère que le comportement artistique dans notre espèce, comme le comportement artistique chez un enfant, ne s'est manifesté et développé qu'après qu'un certain stade de « maturité » ait été atteint. Quand il est apparu, il a utilisé des capacités développées plus tôt dans des contextes fonctionnels, mais, *une fois utilisées pour rendre les choses spéciales*, celles-ci pouvaient acquérir une indépendance et un potentiel d'utilisation dans d'autres contextes et même, si désiré, pour leur intérêt propre.

Il est significatif que les deux autres comportements humains soucieux de rendre spécial, le rituel et le jeu, partagent beaucoup de similitudes avec ce que dans la société occidentale avancée nous considérons comme caractéristique de l'art. Le jeu, par exemple, utilise des capacités comme prendre une chose pour une autre, imiter, expérimenter et improviser³. De même, les comportements ritualisés formalisent et modèlent, soulignent, exagèrent et déforment, ordonnent et façonnent dans le temps ou l'espace, unifient le contradictoire ou le dissemblable et canalisent l'émotion⁴. D'autres éléments artistiques tels

moins cinq à six millions d'années à partir de son parent, le *Ramapithecus*. Richard E. LEAKEY et Roger LEWIN, *Origins*, Londres, Macdonald & J., 1977.

1. Ces aptitudes humaines fondamentales se retrouvent avec des accents variés dans tous les comportements humains et on pourrait objecter qu'elles sont trop générales pour contribuer à une compréhension de l'origine et de l'évolution de l'art. Je les mentionne ici pour indiquer que l'art en tant que comportement complexe a une histoire complexe et ne provient certainement pas d'un unique antécédent, comme le jeu, la fabrication de motifs ou l'ornement corporel, comme certains l'ont proposé.

2. Rhoda KELLOGG, *Analyzing children's art*, Palo Alto, National Press Books, 1969.

3. Ellen DISSANAYAKE, « A Hypothesis of the Evolution of Art from Play », *Leonardo*, The Mit Press, vol. 7, n° 3, 1974, p. 211-217.

4. Ellen DISSANAYAKE, « An Ethological View of Ritual and

qu'embellir, feindre ou métamorphoser sont également importants dans le jeu et le rituel. On pourrait considérer les trois comportements – art, jeu et rituel – en tant que manifestation d'un seul complexe comportemental fondé sur la reconnaissance et la « fabrication » de spécificité. Quoiqu'il en soit, bien que généralement distincts dans l'Occident moderne, ils sont manifestement étroitement liés dans de nombreuses autres sociétés.

III. La relation symbiotique entre cérémonie rituelle et art

J'ai brièvement exposé ce que je considère comme les postulats fondamentaux d'une conception bioévolutive de l'art : il est universel, il a évolué, il s'agit d'un comportement complexe fondé sur un « rendre spécial » qui utilise un certain nombre de tendances et de capacités humaines fondamentales. Je voudrais ensuite préciser le champ de vision permettant de décrire l'un des moyens par lesquels la valeur sélective de l'art peut être expliquée : sa relation symbiotique avec la cérémonie rituelle.

Au cours d'une cérémonie rituelle, les activités que j'ai postulées comme des éléments primordiaux d'un comportement de l'art pourraient fusionner, s'étendre et se multiplier. Les cérémonies fournissent les temps et les lieux pour rendre spécial, pour reconnaître les spécificités et y répondre. Elles ont utilisé des compétences et attributs issus de contextes fonctionnels spécifiques, mais ont encouragé leur coordination, leur raffinement et leur ont donné l'occasion de se diversifier et de s'épanouir¹.

Il n'est pas difficile de voir comment et pourquoi le rituel cérémoniel développe et acquiert une valeur sélective dans l'évolution de l'être humain. Les mystères et les dangers de la vie – la sexualité, la naissance, la mort, la garantie d'une bonne chasse, la protection contre le mal, la guérison d'une maladie – ont été une préoccupation majeure de l'hominidé intelligent conscient de soi,

de l'homme. Déplacer ces sources d'émerveillement et d'anxiété de la réalité quotidienne dans une sphère symbolique et agir sur eux avec délibération, répétition et avec le plus grand soin a été (et reste encore) une façon de les apprivoiser². Unis dans des croyances et des entreprises communes, renforcés dans leur valeurs tribales, les groupes d'hominidés qui effectuaient des cérémonies rituelles étaient probablement plus unifiés et donc mieux équipés pour la survie que les groupes qui ne les pratiquaient pas³.

On peut toutefois se demander pourquoi des préoccupations rituellement exprimées ont donné lieu à de longues cérémonies compliquées nécessitant une préparation et une exécution élaborée quand quelques mots et actions auraient laissés à l'homme primitif plus de temps pour les activités quotidiennes nécessaires à sa survie. Une réponse raisonnable est que la sélection naturelle a favorisé les groupes qui effectuaient de longs rituels complexes non pas parce que de telles cérémonies étaient véritablement plus ludiques ni parce qu'elles détruisaient plus habilement les forces du mal, mais parce qu'elles contribuaient plus efficacement à la cohésion sociale et à la solidarité du groupe que des observances rapides et superficielles. Des cérémonies plus longues, ou du moins plus mémorables enseigneraient, exprimeraient et renforceraient mieux les valeurs et les croyances du groupe tout en perpétuant les connaissances essentielles à son maintien et à sa survie. Or pour réaliser ces objectifs avantageux il fallait trouver un moyen d'encourager les gens à investir beaucoup de temps dans des cérémonies fastidieuses et souvent ardues plutôt que dans d'autres cérémonies plus courtes et moins avantageuses sur le plan social.

Je crois qu'un important facteur de contribution au succès des cérémonies rituelles a été l'inté-

2. Walter BURKERT, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 50.

3. Voir aussi Eugene G. D'AQUILI, Charles D. LAUGHLIN et John McMANUS, *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, New York, Columbia University Press, 1979, dont l'analyse du développement évolutif de la structure cérébrale et de la corticalisation des hominidés amène à postuler que l'*Homo erectus* était déjà à environ 750 000 av. J.-C. « un créateur de mythes complexe et un pratiquant de rituel religieux » (p. 167).

Art in Human Evolutionary History », *Leonardo*, The MIT Press, vol. 12, n° 1, 1979, p. 27-31.

1. John E. PFEIFFER, *Emergence of Society: A Prehistory of the Establishment*, New York, McGraw-Hill Inc., 1977, p. 334.

gration dans ces cérémonies de ce que nous appelons aujourd'hui des éléments *esthétiques*. Dans sa forme la plus élémentaire, l'expérience esthétique humaine est tout simplement la réponse agréable à la nouveauté, à la variété, aux motifs et aux ordres rythmiques, à l'intensité et aux autres stimuli sensoriels étroitement associés à des processus physiologiques et psychologiques communs à tous les êtres vivants. Des réponses initialement distinctes et non coordonnées se sont peu à peu assemblées pour former des successions plus affectives. Quand des phénomènes possédant des effets agréables sont combinés avec le rituel (comme quand ils sont combinés avec d'autres activités essentielles de la vie telles que la reproduction ou l'alimentation), les cérémonies deviennent plus agréables et ce plaisir ou agrément aide à garantir qu'elles soient volontiers répétées.

En plus de procurer du plaisir, les éléments esthétiques contribuent à assurer une performance efficace et précise. Le rythme et l'euphonie facilitent la mémorisation et la récitation du mythe, de l'histoire du groupe et le déroulement de la cérémonie. Le plaisir kinesthésique des mouvements corporels, le rythme des mots et des incantations, l'appropriation du tempo de la totalité de la cérémonie, le plaisir visuel des couleurs et des motifs propres aux objets et aux costumes, le plaisir auditif dans les chansons et les musiques instrumentales rendent les éléments du rituel agréables tant sur le plan physique qu'émotionnel¹.

Ce que je veux souligner ici, ce n'est pas seulement que des éléments et des capacités artistiques spécifiques aient évolué au fur et à mesure de leur mobilisation dans les cérémonies rituelles, mais que la *réponse* à ces éléments a également évolué. Il s'agit d'une sorte de mécanisme de rétroaction : plus les gens aimaient (ou étaient affectés par) ces éléments artistiques, plus ils les utilisaient, plus ils devenaient émouvants. Les éléments moins efficaces et moins émouvants ont progressivement disparu par pression sélective.

IV. L'évolution de l'expérience esthétique

Je ne veux pas suggérer que chez l'homme l'évolution de l'art n'ait pas été en même temps étroitement liée à des activités distinctes de la cérémonie rituelle comme le jeu, le divertissement ou l'exploration. Mais mettre l'accent sur la relation entre art et cérémonie rituelle me permet de souligner le fait que l'*expérience* de l'art est aussi importante pour une vision bioévolutive que la *fabrication* de l'art. Une théorie de l'art en tant que comportement doit intégrer les deux.

Voyons maintenant si la précédente reconstruction hypothétique de l'interdépendance évolutionnaire entre la cérémonie rituelle et l'art contribue à une compréhension de l'expérience esthétique moderne. À première vue, cela semble absurde. Notre réponse moderne à l'art est le plus souvent un sentiment général de plaisir ou de bien-être, une satisfaction liée à une reconnaissance de la « justesse » de l'œuvre. Elle peut contenir de l'« incommunicable », voire même des éléments vaguement physiques ou des sensations, mais il ne semble pas raisonnable de dire qu'elle ressemble au comportement contagieux induit par la foule, souvent extravagant et extraverti que nous associons avec les réactions aux cérémonies rituelles primitives.

La perspective bioévolutive indique cependant un moyen par lequel une expérience esthétique complexe pourrait s'être développée à partir de réponses esthétiques élémentaires. Certains aspects fondamentaux de l'expérience du jeune enfant sont sans doute les mêmes pour tout être humain, qu'il soit primitif (même préhistorique) ou moderne. Ceux-ci peuvent être appelés des prototypes esthétiques universels humains sur lesquels des attentes culturelles ultérieures et donc un répertoire comportemental peuvent être déployés.

Cette affirmation se fonde sur un modèle d'expérience du nourrisson dérivé de Freud via Erik Erikson². Elle propose que les énergies affectives du nourrisson en développement se concentrent

1. J. E. PFEIFFER, *Emergence of Society*, op. cit., p. 473.

2. Howard GARDNER, *The Arts and Human Development : A Psychological Study of the Artistic Process*, New York, Wiley, 1973, p. 98-107.

Zones	Modes caractéristiques	Quelques propriétés vectorielles des modes
Sens oral (bouche/langue)	Incorporation passive (obtenir, prendre) Incorporation active (mordre, saisir, examiner)	Vitesse (rapide vs lent) Régularité temporelle (régulière vs irrégulière) Configuration spatiale (large vs étroite ; courbe vs angulaire)
Orifice anal (sphincter)	Rétention (conserver) Expulsion (lâcher prise, relâcher, pousser)	Facilité (aisée vs contrainte) Réplétion (creux vs plein) Densité (épaisse vs mince)
Organes génitaux (pénis-vagin)	Intrusion (coller, aller dans) Création ou inclusion (prendre, envelopper)	Limite (ouverte vs fermée) Aussi : orientation, force, profondeur, confort, texture

dans les premiers mois de la vie sur les régions buccale, anale et génitale, et suggère que les modes de fonctionnement physique de chaque zone se transforment finalement en modalités psychologiques. Par exemple, en ce qui concerne la zone orale, les modes caractéristiques du fonctionnement physiologique général sont « incorporation passive, entrée ou sortie » ou « incorporation active, morsure, saisie, investigation ».

De plus, chaque mode peut être expérimenté en termes de nombreuses « dimensions » ou « vecteurs » (voir Fig. 1). Comme l'explique Howard Gardner :

pour « assimiler », l'organisme doit soit ouvrir une partie de son anatomie, soit démontrer, sur le plan psychologique, qu'il est prêt à assimiler de nouvelles expériences. Cette « ouverture » ou possibilité de « prise en charge » n'a cependant pas besoin d'assumer une forme unique et fixe ; la prise en charge peut se produire facilement, à contrecœur, largement, étroitement, à intervalles réguliers ou décalés, alternant avec la fermeture, de manière isolée... ou de manière répétée... De même, l'incorporation ou l'injection peut se produire de manière intermittente ou régulière, douce ou brutale, avec hésitation ou enthousiasme. Il est clair que les différents modes sont des abstractions, des attitudes générales envers le monde¹.

Figure 1. Modes et vecteurs²

Selon ce modèle, ce qui s'origine en tant que modes physiologiques devient un ensemble de modalités sociales et culturelles : la manière dont l'enfant expérimente le monde au-delà de sa propre peau. Cette sensibilité aux propriétés modales/vectorielles générales et à leurs associations dans l'expérience est initialement « somatomorphique », c'est-à-dire qu'elle participe de la totalité des sensations corporelles et n'est pas médiatisée par un processus mental complexe. À mesure que le nourrisson se développe, la sensibilité *somatique* vient recouvrir les concepts *cognitifs* d'« ouvert » et de « fermé », de « haut » et de « bas ». Aux sentiments inexprimés, sans étiquettes, sont attribués des noms, des contours et une définition culturellement partagés.

Je voudrais suggérer que l'art (et d'autres types d'expériences, comme le sexe, qui ne sont pas principalement intellectuelles et contiennent une grande part de satisfactions purement physiques) peut en partie court-circuiter ou dépasser les processus habituels d'étiquetage et de classification cognitifs en activant directement ces sensations « modales » et « vectorielles » fondamentalement préverbales et pré-conceptuelles³.

2. *Idem*.

3. Il n'est malheureusement pas le lieu ici de développer ce point ou de discuter d'autres facteurs prédisposants « universels » fondés sur la biologie et influant sur les œuvres d'art comme par exemple la représentation des parties du corps psychologiquement saillantes telles que les yeux, les visages, les organes sexuels ; l'emploi des formes et propor-

1. *Ibid.*, p. 100-101.

Cependant, quand bien même il serait admis que des associations préverbaux fondées sur des facteurs physiques et dérivées de l'enfance puissent aider à expliquer quelque chose de l'incommunicabilité et de l'intensité de certaines expériences esthétiques, il y a évidemment plus que cela dans la réponse à l'art, au moins au sens moderne.

Si un comportement artistique a pu évoluer comme je l'ai décrit dans la section II-B ci-dessus, il semble légitime de supposer qu'il apparaîtrait en temps voulu une *tradition* selon laquelle les manifestations individuelles de ce comportement – les histoires, les vers, les chansons, les danses, les compositions musicales, les masques, les parures, les costumes, etc. – seraient fabriquées (ou jouées) et appréciées. Le conservatisme est un atout important pour tous les animaux, et l'être humain n'échappe pas à cette règle générale.

C'est avec l'apparition de la tradition (qui nécessite un degré relativement élevé de stabilité sociale et environnementale) que parallèlement aux réponses esthétiques de l'ordre du réflexe un autre type de réponse aux phénomènes esthétiques pourrait se développer. Comme ensemble de normes acceptées et acceptables pour l'exercice d'une activité avec ses propres règles autonomes ou son propre « code », la tradition exigerait au moins de certaines personnes la capacité d'apprécier de manière cognitive (tacite, sinon articulée) la façon dont ses exigences ont été satisfaites, en accordant une attention à la réalisation d'objectifs permettant de juger tels que la justesse, la compétence, la dextérité, la beauté – qualités et manifestations que le « code » englobe et valorise¹.

La réponse à l'art peut éventuellement alors être considérée comme une réalisation à deux niveaux. Un peu plus tôt, j'ai suggéré que l'espèce humaine, comme l'individu enfant, avait besoin d'un certain degré de maturité avant de pouvoir utiliser dans l'art les capacités développées dans

des contextes non artistiques. De la même manière, on peut soutenir que tout comme la vie émotionnelle du bébé commence par la prise de conscience des propriétés modales / vectorielles, l'espèce humaine infantile a d'abord manifesté sa sensibilité esthétique naissante en réagissant à des stimuli sensoriels psychophysiologiques élémentaires. Cette capacité – cette réactivité – reste vraisemblablement opérationnelle chez tout le monde. Une réactivité esthétique plus complexe exige que l'on emploie et développe une capacité essentiellement cognitive à apprécier la manière dont ces stimuli sont combinés les uns avec les autres et avec d'autres caractéristiques significatives sur le plan humain, et présentés comme des œuvres d'art. Une telle capacité se manifeste différemment selon les individus et les groupes culturels.

Les deux « niveaux » ne doivent pas être séparés dans l'expérience esthétique réelle, mais la réponse « spontanée » repose davantage sur la couche fondamentale. Une personne qui sait peu de choses sur, disons, la « musique classique » peut néanmoins être exaltée par les contrastes rythmiques et dynamiques d'une symphonie, sa mélodie fluide et ses variations d'intensité. Un auditeur occidental ne connaissant rien de la musique classique indienne peut réagir puissamment à la performance d'un raga, reconnaître quelque chose de la dextérité à couper le souffle des interprètes et ressentir les éléments de rythme et d'intensité manipulés. Ces réponses ne doivent pas être négligées, mais elles ne sont pas identiques à celles de l'auditeur expérimenté qui connaît la tradition ou le « code » dans lequel la performance s'insère².

Plus encore, je suggérerais même que les spécificités de la vie occidentale moderne permettent une sorte d'expérience esthétique qui, bien qu'elle

tions apparaissant comme universellement satisfaisantes (ou dérangement) ; l'utilisation de la lumière et de l'obscurité, le silence et les sons forts, l'équilibre et le déséquilibre, les rythmes et les gestes associés au corps et d'autres stimuli naturellement significatifs.

1. La systématisation de ces critères et de ces qualités est bien sûr une préoccupation majeure de la discipline appelée esthétique.

2. Le style musical a été appelé « a complex internalized probability system », voir LEONARD B. MEYER, « Meaning in music and information theory », *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. 15, 1957, p. 412-424. Cette formulation n'est pas sans rappeler ce que j'entends par « code ». Meyer distingue trois aspects de l'expérience musicale avec lesquels je ne serais pas en désaccord, bien que dans mon schéma à deux axes, ses aspects sensoriels et de caractérisation associative se combinent comme niveau « inférieur » et son aspect syntaxique correspond à mon niveau « supérieur ».

puisse partager certains traits reconnaissables avec celles d'autres cultures, est à certains égards une forme unique et sans précédent d'expérience humaine. Affirmer cela et comprendre les circonstances particulières qui y contribuent pourrait expliquer la raison de la confusion dans laquelle tombe toute tentative d'assimilation des œuvres soigneusement réalisées par l'ensemble de l'humanité à des exemples d'une classe universelle : « l'art ». Ces œuvres appellent en fait une réponse spécifique ou particulière. Je fonde mon affirmation selon laquelle l'expérimentation des arts les plus complexes avec le « niveau supérieur » n'est pas – au moins dans une large mesure – un capital humain universel fondé sur un certain nombre de conclusions indépendantes mais liées.

Nous savons, depuis les travaux de Jean Piaget et de ses collaborateurs sur la psychologie du développement cognitif que pour chaque individu la formulation mentale de la nature de la réalité suit une séquence de développement générale. Sans affirmer la validité de chaque implication revendiquée pour les théories de Piaget, on peut affirmer que le plus haut niveau, celui des opérations formelles, n'est pas du tout atteint dans les sociétés primitives, ni par beaucoup d'individus dans les sociétés modernes¹. L'acquisition des niveaux piagétiens les plus élevés semblent dépendre d'un certain nombre de facteurs environnementaux, impliquant de grandir dans un environnement principalement créé par l'homme et d'expérimenter au moins plusieurs années d'éducation formelle².

L'éducation formelle, bien sûr, est entre autres destinée à conférer la capacité de lire et d'écrire. Et nous réalisons de plus en plus que l'acquisition de l'alphabétisme requiert et favorise certaines habitudes d'esprit qui ont des effets importants sur la perception et la structuration de la réalité³.

Certains de ces effets, essentiels pour mon argument, sont l'amélioration de la capacité à séparer les mots de leurs référents et à séparer les éléments d'une expérience les uns des autres et de soi-même. Le développement de la pensée opérationnelle formelle elle-même dépend de cette capacité à traiter les choses comme des entités abstraites et à se détacher des données immédiates considérées. Le détachement est un critère bien connu de l'appréciation moderne de l'art⁴. Ce n'est pas un hasard, à mon avis, si la pensée opérationnelle formelle et l'appréciation esthétique détachée sont les plus hautement considérées et recherchées dans la culture occidentale moderne, où l'alphabétisation – non seulement la capacité de lire et d'écrire, mais l'emploi habituel de modes de pensée « désincarnés » caractéristiques de la mentalité littéraire hautement scolarisée et alphabète – est une condition préalable essentielle (bien que non naturelle) à la socialisation réussie⁵. Cela n'a pas été et n'est toujours pas le cas dans les sociétés traditionnelles préindustrielles. Il n'est peut-être pas hasardeux que cette faculté soit devenue de plus en plus importante dans la société occidentale au cours des deux derniers siècles, c'est-à-dire au cours de la période pendant laquelle l'élucidation d'une classe appelée « art » et la nature de notre réception esthétique est devenue un problème articulé.

Je pense en outre que ce sont ces objets fabriqués dans l'intention de produire une appréciation de second niveau que nous considérons comme de l'art, mais nous avons tort d'inscrire dans cette catégorie conceptuelle tout ce qui est beau, saisissant ou plaisant. J'admets le fait que de tels objets puissent capter notre sensibilité, mais c'est également le cas de nombreuses créations de la nature.

Comment peut-on alors expliquer le haut niveau de réussite artistique du passé ou des sociétés primitives et non occidentales pré-alphabétisées ? Nous devons tout d'abord reconnaître que la pensée opérationnelle formelle et l'appréciation esthétique détachée hautement discriminante ne sont pas nécessaires (et peuvent même être hos-

1. Voir Christopher R. HALLPIKE, *The Foundations of Primitive Thought*, New York, Oxford University Press, 1980 pour une application récente de la théorie de Piaget à la compréhension de l'intelligence primitive.

2. Andreas FUGLESANG, *Applied Communication in Developing Countries: Ideas and Observations*, Dag Hammarskjold Foundation, 1973.

3. Jack GOODY, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

4. Suzi GABLIK, *Progress in Art*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 1976.

5. Margaret C. DONALDSON, *Children's minds*, New York, Norton, 1978.

tiles) à la création artistique¹. Les œuvres sensibles de l'humanité peuvent être bien expérimentées et appréciées sur de nombreux niveaux : il n'existe pas une « meilleure » méthode, bien que la méthode « contemplative détachée » convienne peut-être mieux à notre tempérament occidental moderne.

Il est également important de reconnaître que même si comme nous les individus des sociétés préindustrielles produisent des jugements esthétiques, cela ne veut pas dire que leurs jugements reposent nécessairement sur le même type d'*expérience* esthétique.

À quelques exceptions près, les sociétés préindustrielles n'ont pas la possibilité et ne sont guère invitées à développer à un haut niveau leur appréciation des variations et des différences qualitatives d'éléments de codes traditionnels pour eux-mêmes. Jusqu'à récemment, dans notre propre culture et dans d'autres, une élite – les producteurs et les mécènes de l'art – pratiquait sa propre « sélectivité ». Les traditions artistiques se sont développées lentement, guidées et maintenues par des personnes ayant des aptitudes et une formation, en association avec des artistes (par exemple, des guildes ou des castes) dirigées par des autorités religieuses et politiques. L'avalanche actuelle de médiocrité et de négligence artistique dans le monde, ainsi que la confusion de notre propre culture quant au statut du concept d'art, sont dans une large mesure imputable au déclin de la tradition et de l'autorité centralisée.

Bien que la plupart des hommes ait à présent et depuis toujours eu peu d'intérêt pour discerner et apprécier les qualités esthétiques autonomes des artefacts qui les entourent, et bien que la justification bioévolutive de l'existence de ces artefacts repose sur leurs aspects utilitaires ou sociaux, non esthétiques, il y a toujours eu quelques êtres humains – en particulier des artistes – naturellement prédisposés à perpétuer la tradition artistique et à se préoccuper, consciemment ou inconsciemment, d'aspects esthétiques non fonctionnels ou de « second niveau » de leur travail².

Vouloir créer une œuvre spéciale, après tout, implique l'intention de faire de son mieux, et le fait de se donner de la peine aboutira généralement à un travail réfléchi incarnant les réalisations et les aspirations les plus intimes de la personne et de sa société.

Il n'est pas étonnant qu'en tant que créatures classifiantes dotées d'une forte sensibilité et de pouvoirs de discrimination très développés, les êtres humains évalueront les choses, en trouvant certaines « meilleures » et d'autres « pires ». La beauté, comme l'amour, est dans l'esprit du spectateur. Comme nous sommes tous de la même espèce, il est probable que nous serons tous d'accord sur la valeur de beaucoup de choses même si – en tant qu'individus – nous continuerons à avoir des préférences idiosyncratiques et à être en désaccord. Essayer avec précision de classer ce qui a de la valeur selon des règles rigides semble être une entreprise vouée à l'échec, tout autant que nos esprits classifiants sont séduits par la possibilité de systèmes complets.

Ellen DISSANAYAKE

(traduit et présenté par Pierre LÉGER)

1. H. GARDNER, *The Arts and Human Development*, *op. cit.*, p. 305-306.

2. Pourquoi serait-ce si curieux ? Le plus que l'on puisse dire, c'est peut-être que tout comme certaines personnes

ont toujours été plus agiles que nécessaire, ont eu besoin de moins de sommeil que leurs compagnons, ou ont eu plus d'imagination et d'intelligence que l'exigeait leur environnement, de même leurs aptitudes et préoccupations esthétiques ont été préservées parmi la myriade de qualités qui confèrent aux hommes les avantages sélectifs de leur grande variabilité et leur adaptabilité.

Le temps de s'en défaire

Dans deux ouvrages récents¹, Jacques Rancière s'est à nouveau expliqué avec les notions de moderne et de modernité, et en a proposé une vision « repensée² ». Celle-ci admet que la « modernité » peut être envisagée en dehors de l'époque qui lui est habituellement assignée. Il s'agirait, comme nous allons le voir immédiatement, de désigner sous le nom de « modernité » une certaine manière de concevoir le temps, dont la singularité – l'intérêt – est de révoquer la hiérarchie des formes de vies. En art, pour Rancière, *L'Homme à la caméra* de Vertov est un cas exemplaire de sa « modernité repensée ». Afin de cerner les enjeux plastiques et politiques qu'elle emporte, nous nous référerons alors aux analyses³, particulièrement éclairantes, qu'il consacre à ce film.

Cela étant, cette conception de la modernité n'est pas la seule que nous ayons à disposition. Loin de là, elle pourrait même être qualifiée de minoritaire, voire de marginale. Elle n'est pas secondaire pour autant. Faisons dès lors l'hypothèse qu'en étudiant les principes permettra de réévaluer des conceptions de la modernité plus anciennes et plus solidement ancrées dans nos esprits. Et, nous concernant directement, partons de la conception de Rancière pour relire un auteur qui le précède et qui, sur cette question, fait autorité : Baudelaire.

Certes, Baudelaire a introduit, avec la notion de modernité, une idée de l'art qui, en son temps, se distingua d'une autre plus traditionnelle. Mais reste à savoir si, aujourd'hui et aussi paradoxal que cela puisse paraître, ses formules ne nous retiennent pas d'être « moderne » – en gardant ici à l'esprit ce que nous avons lu chez Rancière. En ce sens, critiquant Baudelaire, il ne s'agira pas de venir soutenir Ingres ou Winckelmann – peintre

et théoricien dont Baudelaire entend s'écarter –, mais de voir comment, au contraire, il est plus proche d'eux qu'on ne voudrait le croire.

Ainsi verrons-nous que pour soutenir l'idée du moderne en art, à laquelle nous associons le nom de Rancière, il faudra se défaire de Baudelaire, c'est-à-dire se défaire de cette figure fondatrice de toute une théorie de la modernité. Il n'est là rien d'illicite. Cela nous permet, au contraire, de clarifier une situation et de mettre en évidence des qualités autrement inaperçues. Rancière voyait donc dans un film de Vertov l'expression d'un temps moderne. Il n'est pas nécessaire de chercher dans le passé pour trouver ces qualités exercées. Plus proches de nous, des œuvres comme celles de Jean-Luc Moulène satisfont, et nous finirons sur ce point, à cette même exigence d'être à la hauteur de son temps.

Rancière

La « modernité », telle que Rancière en soutient la notion dans *Les Bords de la fiction* et *Les Temps modernes*, est d'abord une *disposition* du temps. Il ne s'agirait plus de l'envisager dans les termes d'une progression rationalisée tendue vers une fin nécessaire, mais comme une multiplicité de phénomènes hétérogènes échappant à toute distribution hiérarchique. Autrement dit, serait « moderne », pour Rancière, ce qui est en mesure de *se défaire*, ou, dans un vocable plus proche de lui, de s'« émanciper » de la croyance en une « justice du temps⁴ ».

Pour comprendre ce que cette expression signifie, il faut remonter le cours du raisonnement développé dans ces deux ouvrages et en évoquer quelques étapes. Au fondement de son raisonnement, Rancière, lisant la *Poétique*, rappelle l'existence d'une distinction, chez Aristote, entre deux manières de raconter une succession d'événements

1. JACQUES RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017 ; et J. RANCIÈRE, *Les Temps modernes : Art, temps, politique*, Paris, La fabrique, 2018.

2. La deuxième section de *Les Temps modernes* est titrée « La Modernité repensée ».

3. J. RANCIÈRE, *Les Temps modernes*, *op. cit.*

4. *Idem.*

ments. Il y a d'une part l'*historia*¹, qui dit comment les faits sont arrivés, les uns à la suite des autres, par hasard d'une certaine manière, et d'autre part la *fiction*, c'est-à-dire la poésie qui, quant à elle, raconte comment les choses *peuvent* – Rancière souligne ce verbe – arriver, comment elles s'ordonnent – nécessairement *ou* vraisemblablement – selon une logique de causes et d'effets². Ainsi, dans le temps de la fiction, les renversements de la condition du héros tragique se produisent-ils en conséquence de ses actions ; l'enchaînement des événements répond d'un ordre causal, il réalise une fin – supposément – immanente. Cette seconde manière de raconter établit, de ce fait, un rapport entre temps et « justice³ ». Elle répond d'une structure de rationalité, et elle aura, c'est la thèse de Rancière – et c'est ce qui nous intéresse –, finalement dépassé le seul champ de la *fiction* (poétique).

Ce modèle de rationalité fictionnelle [...] peut être étendu partout où il s'agit de montrer l'enchaînement de causes et d'effets qui, à leur insu, conduit des êtres du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur. Nos contemporains n'écrivent plus guère de tragédies en vers. Mais on vérifiera aisément que les principes aristotéliens de la rationalité fictionnelle forment aujourd'hui encore la matrice stable du savoir que nos sociétés produisent sur elles-mêmes⁴.

Poursuivant et précisant son analyse, dans *Les Temps modernes*, Rancière ne se contentera pas de souligner l'étendue des principes de la rationalité fictionnelle ou causale ; il en démontrera le règne. Pour lui,

l'Histoire – avec un grand H – est devenue une forme de rationalité et une promesse de justice. Les

réécrits du progrès historique et le récit marxiste de l'Histoire ont appliqué à la succession des faits historiques le modèle de la causalité qu'Aristote avait réservé à l'invention fictionnelle⁵.

Donc, si les « grands récits⁶ » ont effectivement vidé de sa substance l'opposition classique entre l'invention fictionnelle et la simple succession des événements, il n'en demeure pas moins que leur structure est fondée sur un ordre causal. Et de la même manière, dans les temps d'après, c'est-à-dire dans les temps de la dite fin des « grands récits », les mêmes principes de causalité peuvent être repérés. Au sein des discours actuels sur la prétendue *domination* du présent perdure, selon Rancière, le principe de la fiction ; à savoir qu'il y a une nécessité, sauf que cette nécessité n'est plus celle d'une rupture ou d'un retournement – d'un renversement – mais celle de l'« optimisation de l'ordre existant⁷ », et du « triomphe du libre marché global⁸ ».

Dans tout cela, l'enjeu des remarques de Rancière – ce qui, d'une certaine manière, fonde leur nécessité – c'est le constat que la rationalité fictionnelle, et à travers elle la croyance en une « justice du temps », ne se séparent jamais d'une hiérarchie des temporalités, c'est-à-dire, comme nous allons le voir, d'une hiérarchie des modes de vie. Cette hiérarchie s'est reconfigurée de l'une à l'autre des *fictions* historiques, mais elle n'en est pas moins demeurée une condition. Chez Aristote, comme le rappelle Rancière, la hiérarchie des temps, distinguant la *fiction* de l'*historia*, était elle-même supportée par l'opposition entre deux mondes, entre deux catégories d'humains ; les uns vivaient dans le temps de l'action et étaient en capacité d'agir, les autres demeuraient dans le temps des événements successifs et n'étaient nullement intéressés aux fins de leurs actions. Dans le temps des « grands récits » – toujours selon Rancière –, cette hiérarchie des temporalités fut

1. *Ibid.*, p. 18. Dans cet article, nous conserverons le vocabulaire de Rancière. Ce dernier désigne par le terme *historia*, ou *chronique*, le type de récit qu'Aristote associe, dans le neuvième chapitre de la *Poétique*, à Hérodote.

2. Sur cette question il faudrait détailler davantage, et rappeler que la vraisemblance et la nécessité sont liées. Voir J. RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, p. 7-8 ; et *Les Temps modernes*, p. 18-20.

3. Nous faisons ici référence à l'expression « justice du temps ».

4. J. RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 8.

5. J. RANCIÈRE, *Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 22.

6. Cette expression se trouve chez Rancière. Pour une définition plus précise, se référer également à Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

7. *Ibid.*, p. 25.

8. *Idem.*

reconduite tout en transformant sa distribution. Elle n'était alors plus fondée sur la séparation de deux mondes, mais sur la distinction entre deux manières d'habiter ou d'occuper un même monde.

Le même processus historique était vécu de deux manières. Il y avait ceux – la minorité – qui vivaient dans le temps de la science, qui est celui de la nécessité connue et transformée en instrument d'action. Et il y avait ceux – la majorité – qui vivaient dans le temps de l'ignorance, le temps de la succession et de la résignation à un présent toujours identique, la nostalgie d'un passé révolu et l'impatience d'un futur dont les conditions n'étaient pas encore prêtes¹.

Et enfin, dans les temps de « crise » qui caractérisent l'état du monde actuel, cette dernière hiérarchie des temporalités fut reconduite, renouvelée, de telle sorte qu'il y a maintenant

ceux et celles qui vivent dans le temps maladif de la succession où « crise » veut dire baisse de salaire, perte d'emploi et d'avantages sociaux et impossibilité de payer leurs dettes et ceux et celles qui vivent dans le temps de la science où « crise » définit à la fois la pathologie des malades à traiter et la capacité de la science, non point à la guérir, mais à la gérer².

Suivons Rancière à partir de cette analyse : la « rationalité fictionnelle » porte avec elle une hiérarchie des temporalités. Donc, si ce qui est *moderne* s'accorde aux formes de l'émancipation, alors ce moderne ne peut s'*arranger* d'une « justice du temps », tout comme il ne peut soutenir le modèle d'un enchaînement nécessaire des événements. Ce qu'il pourrait être, en revanche, c'est une autre manière d'*habiter* le temps – l'expression est de Rancière –, une autre manière de concevoir l'articulation des événements, ou des gestes – en dehors d'un ordre causal d'enchaînements, s'entend. Ainsi Rancière écrit-il, en prenant *L'Homme à la caméra* de Vertov en exemple :

ce qui est moderne, ce n'est pas l'homme ou la femme épousant, sur l'axe horizontal du temps, le rythme accéléré des machines, c'est l'abolition, sur

son axe vertical, de la hiérarchie séparant les hommes mécaniques et les hommes libres. C'est la redistribution non hiérarchique des formes fondamentales de l'existence sensible³.

C'est pourquoi le moderne en art n'est pas – ne peut pas être – ce qu'en propose la vision moderniste, qui, quant à elle, se satisfait, *simplement*⁴, d'être une adaptation des récits aux nouvelles conditions d'existence. En d'autres termes, le moderne n'est pas *innovant* – littéralement *in-novare*, mettre du neuf dans l'ordre existant – comme l'est le modernisme. Plutôt que de *renouveler* un certain type de représentation, il donne forme à de l'informe, il *découvre* un « nouveau sens commun⁵ ».

Reprenons. La question ne serait donc pas de savoir quelle fin se proposer, ou comment faire entrer dans la rationalité fictionnelle – que nous tenons d'Aristote – des activités humaines qui en étaient jusque-là exclues, mais d'avoir de la considération pour l'« axe vertical » du temps. D'abolir le temps dominant – la « temps de la domination⁶ » –, au profit du temps de la coexistence, du temps d'une multiplicité de phénomènes. Car dans ce temps de la coexistence, dans l'attention au moment quelconque, il n'est nul ordre hiérarchique des temporalités. Lorsque Rancière commente le montage de *L'homme à la caméra*, c'est bien ce qu'il souligne. Ce montage « associe des fragments de mouvements qui ne sont nullement complémentaires mais simplement équivalents⁷ » ; il lie des instants hétérogènes, révèle des équivalences entre les gestes, enchaîne ses plans sans *nécessité*. Ainsi cette modalité du montage s'oppose-t-elle au « partage du sensible » – tel que Rancière l'a défini dans d'autres ouvrages plus

3. Rancière évoque ici *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov. *Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 77.

4. La distinction *modernisme* – *modernité* ne figure pas à proprement parler dans le texte de Rancière. Mais la critique d'une version dite simpliste du modernisme, associée notamment au nom de Clément Greenberg, oui. Sur la distinction entre moderne, modernité, modernisme, se référer à Pierre-Damien HUYGHE, *Modernes sans modernité*, Paris, Lignes, 2009.

5. J. RANCIÈRE, *Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 61.

6. *Ibid.*, p. 47.

7. *Ibid.*, p. 68.

1. J. RANCIÈRE, *Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 24.

2. *Ibid.*, p. 32.

anciens¹ – qui caractérise le « régime représentatif des arts », et ainsi peut-elle répondre du « régime esthétique de l'art ».

Baudelaire

Afin de soutenir sa conception de la « modernité », Rancière se sera, dans le deuxième chapitre des *Temps modernes*, référé à Greenberg et à Emerson – la lecture d'Emerson justifiant la critique de Greenberg. En revanche, rien n'est dit au sujet de Baudelaire. En soulignant cette absence, nous n'entendons pas désigner un manque – à vrai dire quel principe viendrait justifier un tel propos ? – mais faire de la publication de ces textes de Rancière une occasion pour remonter à Baudelaire, et pour le *relire* (encore). C'est avec *Le Peintre de la vie moderne* que Baudelaire a introduit, en art, l'idée de modernité². Mais faisons l'hypothèse que cela ne soit pas un motif suffisant pour obliger quiconque entend soutenir l'idée du moderne en art à se tenir à cette conception inaugurale. Les textes de Rancière à l'esprit, reprenons alors la lecture de Baudelaire, afin d'examiner l'idée de l'art qu'il range sous le nom de « modernité ».

Dans son *Peintre de la vie moderne*, pour introduire la notion de *modernité*, Baudelaire commence par distinguer deux *modalités* de la beauté. L'une est alors dite « générale » et l'autre « particulière », ou de « circonstance ». Dès les premières lignes de son écrit, on comprend que c'est cette beauté de « circonstance » dont Baudelaire entend soutenir la valeur. Pour lui, l'art n'est pas que l'affaire des « artistes classiques » formés et habitués à représenter des motifs installés, de longue date, dans la culture. Il y a aussi des peintres qui savent exprimer « la morale et l'esthétique du temps ». Et, d'après Baudelaire, on aurait tort de considérer ces artistes ou ces pratiques comme secondaires.

Cette distinction établie, Baudelaire installe la « modernité » du côté de la beauté « passagère », et, comme le titre de son texte le laisse penser, défend l'idée d'un art qui semble faire de l'inscription dans son temps sa condition. Faisant de Constantin Guys un peintre exemplaire, Baudelaire soulignera, chez lui, cette singulière implication. Guys est décrit comme un homme « dirigé par la nature, tyrannisé par la circonstance³ » ; il est un « homme des foules », attentif aux costumes, à la coupe de la jupe, à la tenue des corps, aux ports, aux gestes et aux manières⁴... Bref, Baudelaire reconnaît en lui une attention à tout ce qui, dans l'époque, peut contenir cette « beauté mystérieuse », qu'il associe donc – mais non sans prudence – au « caractère de [...] la *modernité*⁵ ».

Que la tâche de l'art soit de « chercher et d'expliquer la beauté dans la *modernité*⁶ », et que, pour ce faire, une attention particulière doive être portée aux gestes *a priori* insignifiants, aux tenues, ou encore aux singularités des physionomies – donc à la mode pour Baudelaire –, cela ne semble pas immédiatement incompatible avec la conception du *moderne* qui se trouve chez Rancière ; ce dernier laisse entendre en effet que le rôle du poète est de donner une expression spirituelle à la singularité du moment présent⁷. De la même manière, « épouser la foule » et « représente[r] la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie⁸ » pourrait convenir à la considération, celle de Rancière, des gestes et des activités en tant que fin et non plus comme moyen. Mais Baudelaire ne dit pas uniquement cela ; s'en tenir à cette apparente correspondance, ce serait faire une lecture simpliste et, en

1. Notamment : *Le Partage du sensible*, *Le Destin des images*, *La Méésentente*...

2. Le terme *modernité* apparaît pour la première fois chez Balzac, mais c'est Baudelaire qui en fait la notion que nous connaissons aujourd'hui. Sur cette question, voir le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, ainsi que les commentaires de Claude Pichois dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1976.

3. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 697.

4. Baudelaire répète à différentes occasions que « chaque époque a son port, son regard et son sourire ». Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 695 et suivantes.

5. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 724.

6. Rappelons que l'étymologie d'expliquer renvoie à déployer. Il s'agit donc de déployer la beauté, et pas n'importe laquelle, celle du présent. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 718.

7. J. RANCIÈRE, *Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 58-59.

8. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 692.

dernière analyse, assez contradictoire de son *Peintre de la vie moderne*. Pour s'en rendre compte, il faut commencer par préciser que les deux *modes* de beauté qui viennent d'être évoqués ne sont pas les deux membres d'une opposition, mais ceux d'une dualité. Et pour bien entendre ce que cela signifie, il faut relire l'auteur :

Le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirmes en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments¹.

Il y aurait donc, en la beauté, une part d'éternel, de permanent, d'abstrait, et une autre, qui se lie au présent, à la circonstance, aux mœurs. Et c'est par, ou à travers l'élément « relatif », par, ou à travers le « circonstanciel », que l'abstrait, l'« invariable », pourrait être aperçu. Sans lui, « la portion éternelle de la beauté » ne se donnerait, ne s'exprimerait pas. D'où la nécessité, pour les peintres, de faire droit à la beauté « passagère » ; et d'où la critique que Baudelaire adresse à Ingres, dont le grand défaut serait d'« imposer à chaque type qui pose sous son œil un perfectionnement plus ou moins despotique, emprunté au répertoire des idées classiques² ».

Tout ce long passage du *Peintre de la vie moderne* doit nous rendre attentif au fait que la *beauté présente*, celle de la modernité donc, n'est pas *suffisante* à elle seule, ou du moins pas en ces termes. Baudelaire ne sacrifie pas la *beauté abstraite* au profit de *l'élément relatif* ; ni ne se fait défenseur du simple « plaisir fugitif de la circonstance ». Loin de là, pour lui, *l'élément relatif* doit servir à *faire passer* la

beauté invariable. L'un est « enveloppe amusante », l'autre est un élément éternel. Ainsi, Baudelaire soutient le principe d'un art, d'une peinture en l'occurrence, s'appliquant à « extraire » l'éternel du transitoire, l'abstrait du circonstanciel. Et ainsi pouvons-nous comprendre, au cours de la lecture de son texte, que cette extraction sera l'occasion de révéler la valeur du transitoire, afin, en quelque sorte, de le *sauver*. La recherche et l'explication de la beauté par la modernité serait donc aussi, pour Baudelaire, une opération de *sauvegarde* ; la beauté par la modernité pouvant être désignée comme ce qui *mérite* de résister au passage du temps. Ce dernier point a déjà été mis en évidence par Pierre-Damien Huyghe qui, dans un texte récemment publié, explique que la beauté, chez Baudelaire, renvoie à une qualité qui peut être associée, non pas à la notion de *sauvegarde* – le mot n'est pas chez lui –, mais – ce qui revient au même – à celle d'*archive*³.

Cette dimension de *mérite*, dans la beauté présente, est singulièrement énoncée dans un autre passage du *Peintre de la vie moderne*. Au cœur du quatrième chapitre, lui-même intitulé « modernité », Baudelaire écrit, avec l'assurance dont témoigne sa locution introductive : « En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. », et complète immédiatement : « C'est à cette tâche que s'applique particulièrement M. G[uy] ». D'une certaine manière, tout le propos de Baudelaire se retrouve ici rassemblé ; tout est là : la modernité, l'antique, la dignité, la beauté mystérieuse, la volonté, l'extraction, l'application...

La lecture préalable de Rancière doit nous rendre attentif au fait que cette phrase engage immédiatement, et à elle seule, l'idée d'une certaine « justice du temps ». La modernité, écrit Baudelaire, ça peut, ça doit, être *digne* de devenir antiquité ; ou, pour le dire plus précisément, dès lors que la *beauté mystérieuse* en aura convenablement été extraite, la modernité deviendrait à ce

1. *Ibid.*, p. 685.

2. *Ibid.*, p. 696.

3. Pierre-Damien HUYGHE, « Le Grain de la reproduction », dans Sophie Fetro, Anne Ritz-Guilbert (dir.), *Collecta : des pratiques antiquaires aux humanités numériques*, Actes de colloque, Paris, École du Louvre, 2016, p. 93.

point *estimable et respectable*¹ qu'elle *méritera* de devenir antiquité. C'est sur la possibilité de ce *renversement* qu'il faut raisonner. Car elle laisse d'abord entendre que la modernité se trouve ainsi « tendue vers une fin à atteindre² » ; et car elle permet ensuite de relever, dans la manière qu'a Baudelaire de penser ou de raconter l'*histoire* de l'art, le modèle de la *rationalité fictionnelle*. En définitive, le temps de l'*histoire* de l'art serait, pour lui, un temps dans lequel une œuvre moderne – si elle en est digne – deviendrait antiquité. Il s'agirait d'un temps qui sanctionnerait la bonne extraction de la beauté mystérieuse, par le *renversement* de la modernité en antiquité. Adoptant un autre cheminement de pensée, Benjamin avait déjà remarqué cette disposition historiographique chez Baudelaire lorsqu'il écrivait : « La correspondance entre l'Antiquité et la modernité est la seule conception constructive de l'Histoire chez Baudelaire. Elle exclut une construction dialectique plus qu'elle ne l'inclut³ ». Autrement dit, le temps de l'Histoire, dans la théorie baudelairienne, serait un temps qui exclut les divergences⁴ plus qu'il ne les inclut ; et c'est dans ce temps dominant que l'œuvre devrait être en capacité de s'inscrire.

Le devenir antiquité

Gardant à l'esprit cette manière qu'a Baudelaire de raconter l'*histoire*, ou le devenir, d'une œuvre, reprenons sa phrase citée plus avant. Qu'implique, au juste, ce « devenir antiquité » ? Et avant de répondre à cette question, il faut en poser une autre : quelle est la place, ou la fonction, que la théorie baudelairienne alloue à l'antiquité ? Une

chose est sûre, chez Baudelaire, l'antiquité ne doit pas fournir au peintre des motifs de référence. L'antiquité n'est pas, comme elle peut l'être pour Winckelmann – dont Baudelaire dit *n'avoir que faire*⁵ –, une sorte de réservoir dans lequel l'artiste viendrait « puiser le bon goût à sa source même⁶ ». De cette manière, l'idée de l'art soutenue par Baudelaire s'oppose à une autre, plus classique, faisant de l'étude et de l'imitation des œuvres de l'antiquité la voie la plus sûre pour connaître et atteindre la beauté idéale. Or s'il est possible, grâce à Rancière, de se demander ce qu'il en est de la modernité qu'aura introduite Baudelaire, il ne fait aucun doute que cette dernière va à l'encontre de la conception classique de l'art que nous tenons de Winckelmann. C'est ce qui apparaît distinctement, dans les premières lignes du *Peintre de la vie moderne*, lorsque Baudelaire écrit « que pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'en a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs⁷ » ; ou lorsqu'il critique Ingres, qui, comme nous l'avons rapporté plus haut, contraint de manière abusive les *formes de la nature* aux modèles classiques. En définitive, ce que Winckelmann demandait d'aller chercher dans l'antiquité – les « matériaux » dont est composée l'œuvre, s'entend –, Baudelaire nous dit de le trouver dans le présent.

Cela dit, l'antiquité n'est pas, pour Baudelaire, exempte d'enseignement. Certes elle ne doit pas être étudiée pour ses figures, ni considérée comme un *répertoire d'idées*, mais Baudelaire ne semble pas pour autant vouloir en évacuer tout principe. Dans la section, de son texte, nommée « modernité », il écrit :

Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du

1. Dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey rapporte que « dignité » avait au XIX^e siècle une valeur morale qui le rend synonyme d'« estimable » et « respectable ».

2. Je reprends une phrase de Rancière : « Ce modèle de progrès est aussi le modèle de la fiction classique toujours tendue vers une fin à atteindre ». *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 131.

3. Walter BENJAMIN, « Zentralpark », *Charles Baudelaire*, Jean Lacoste (trad.), Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 236.

4. Ce point peut être complété par le propos de Rancière : *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 37.

5. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 713.

6. Johann J. WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et sculpture*, Marianne Charrière (trad.), Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 16.

7. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 683.

présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'*estampille* que le temps imprime à nos sensations¹.

Donc, de l'étude de l'antiquité, Baudelaire entendrait *seulement* exclure la part spécifique qui concerne l'étude des figures ou des motifs. Autrement dit, le peintre de la vie moderne n'aurait pas à se défaire *entièrement* de l'antiquité. Resterait la logique, la méthode. Cela doit alors nous rendre attentif à une chose. Si ce peintre, selon la description qu'en fait Baudelaire, paraît échapper à la qualification de classique, différents passages de cet écrit indiquent cependant que son art n'est pas étranger à tout processus de classes ou de classement. Évoquant le moment où Guys se met à peindre, Baudelaire fait valoir – entre autres choses – « l'esprit analytique² » du peintre et sa capacité de classement des éléments de la représentation. « Tous les matériaux dont [s]a mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité³ ! » Et plus loin, dans le chapitre consacré à « L'art mnémonique », Baudelaire justifie sa préférence pour les artistes travaillant de mémoire – comme c'est le cas de Guys ou de Daumier –, à défaut de ceux qui dessinent ou peignent d'après modèle, en expliquant que dans ce second cas « toute justice se trouve forcément violée », « toute hiérarchie et toute subordination disparaissent⁴ » ; pour lui, « plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente⁵ ». L'idée baudelairienne de l'art fait donc de l'ordonnement de la représentation, du classement des matériaux, une faculté de l'esprit

préliminaire à toute « exécution » – chez Guys, l'« exécution » ne vient qu'après que son œuvre a été « virtuellement composée⁶ ». Le peintre ne devrait pas travailler d'après la nature ou d'après un modèle, mais traduire l'image – synthétique et ordonnée – que lui livre sa mémoire. Tout cela renvoie à la question de la place de l'antiquité. Benjamin écrivait que chez Baudelaire, l'antiquité fournissait un modèle pour la construction de l'œuvre⁷. Est-ce donc par l'étude de l'antiquité que le peintre cultiverait la faculté d'ordonnement indispensable à la réalisation de son art ? C'est en tout cas ce que nous pouvons envisager à partir du texte de Baudelaire.

Mais alors, de quoi s'agit-il dans cette « modernité [...] digne de devenir antiquité » ? Nous avons déjà donné quelques éléments de réponse à cette question. Reprenons et tentons maintenant d'y répondre plus précisément. Benjamin, expliquant Baudelaire, écrivait que le devenir antiquité de la modernité devait être le moment où cette dernière verrait « ses droits reconnus⁸ ». Pour lui, ce *renversement* devait être vu comme l'issue d'un examen, et le devenir antiquité, être lui-même envisagé comme « la tâche de l'art en général » – Benjamin reprend le propos de Baudelaire cité plus haut. Expliquant ainsi la théorie baudelairienne, il écrit : « Quand [la modernité] sera morte, on pourra voir si elle-même est capable de devenir antiquité⁹ ». Autrement dit, on pourra voir si elle est capable de résister au passage du temps ; si elle *mérite* – c'est ce que nous écrivions plus haut – d'être *sauvegardée*, ou *archivée*. Concentrons-nous maintenant sur cette dernière notion. Littéralement, l'archive renvoie à l'*arkheion* grec, qui, lui-même, dérive du terme *arkhê*. L'*arkheion* désignait le « lieu où l'on conserve des documents officiels¹⁰ ». Il s'agissait de la maison, ou de la résidence de l'*archonte* ; c'est-à-dire, du magistrat supé-

1. C'est nous qui soulignons. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 696.

2. « [L]e génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. » Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 690.

3. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 694.

4. *Ibid.*, p. 699.

5. *Idem.*

6. *Ibid.*, p. 693.

7. W. BENJAMIN, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *Charles Baudelaire*, Jean Lacoste (trad.), Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 120.

8. L'expression est chez Benjamin. W. BENJAMIN, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *op. cit.*, p. 119.

9. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 119.

10. A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

rieur ; ou pour le dire encore autrement, de « celui qui commande ». Le mot *arkhè*, quant à lui, renvoie directement à un double principe. Il rassemble sous son nom, un principe de *commencement* et un principe de *commandement*. Dans les travaux qu'il a menés sur la notion de commandement, Giorgio Agamben a montré que ces deux principes ne devraient pas être envisagés dans les termes d'une alternative, mais qu'il s'agissait bien, sous le nom *arkhè*, de leur « coordination ».

Pour ce qui concerne notre terme *archè*, il n'est assurément pas difficile de comprendre que de l'idée d'une origine découle celle d'un commandement, que du fait d'être le premier à faire quelque chose résulte le fait d'être le chef ; et, à l'inverse, que celui qui commande soit aussi le premier, qu'à l'origine il y ait un commandement¹.

Ce qu'Agamben complète en écrivant quelques lignes après :

Dans notre culture, le prestige de l'origine découle de cette homonymie structurelle : l'origine est ce qui commande et gouverne non seulement la naissance, mais aussi la croissance, le développement, la circulation ou la transmission – en un mot l'histoire – de ce à quoi elle a donné origine. Qu'il s'agisse d'un être, d'une idée, d'un savoir ou d'une pratique, dans tous les cas, le début n'est pas un simple exorde qui disparaît dans ce qui suit ; au contraire, l'origine ne cesse jamais de commencer c'est-à-dire de commander et de gouverner ce qu'elle a fait venir à l'être².

Dans cette perspective, retenons que l'archive renverrait à un *avoir lieu*, ou à un *prendre place* de l'*arkhè*. Ce qui, si nous revenons à notre sujet initial, conduit à penser que la modernité, chez Baudelaire, serait ce qui doit *prendre place*. Autrement dit, que l'opportunité, ou le désir d'archiver la modernité, serait aussi la volonté de l'assurance, ou de l'institution d'un *ordre*. Sans doute ces questions résonnent-elles dans la prétention à l'immortalité que Benjamin identifiait chez Baudelaire, cette

prétention héroïque – le mot apparaît à différentes reprises chez Benjamin – d'être « un jour lu comme un auteur antique³ ». Dans un tout autre genre de discours, dans celui des énoncés économiques, cela pourrait se traduire ainsi : une fois qu'elle en sera digne, la modernité pourra entrer au capital. Elle rejoindra alors ce qui déjà se trouve consigné sous le nom d'antiquité, et elle en partagera la valeur – ou le commandement.

Résumons. S'il est possible d'écrire que l'antiquité, dans la théorie de Winckelmann, est une *arkhè*, le propos de Baudelaire résiste, sans toutefois rejeter pareille analyse. Le peintre de Baudelaire ne doit pas *imiter* l'antiquité. S'il est moderne, c'est justement parce qu'il s'applique à *extraire* du présent sa « beauté mystérieuse » ; et à manifester ainsi l'écart entre l'autrefois et le présent. Mais l'antiquité lui fournit, malgré tout, un modèle – un *ordre* – de construction. Et lorsque la modernité verra ses droits reconnus, c'est-à-dire lorsque l'*extraction* de sa beauté permettra de percevoir ce qui, en elle, est « éternel, invariable », alors la modernité pourra *elle aussi* devenir antiquité.

Les temps de la composition

Nous l'aurons donc compris, dans la théorie baudelairienne, ce que l'artiste chercherait dans la vivacité de son temps – dans *la vie moderne* –, ce serait une valeur éternelle ou invariable, une valeur refuge en somme. Le *mérite* d'une œuvre serait envisagé à la hauteur de son institution en *référence*. Sur ce point, la « tâche⁴ » du poète, telle qu'elle est décrite par Rancière⁵, s'écarte résolument de celle du peintre de Baudelaire. Alors que ce dernier affirme : « pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite », Rancière écrit : « [c]'est de la dysharmonie bruyante du présent qu'on peut extraire le rythme encore sauvage d'une vie nouvelle qui sera

1. GIORGIO AGAMBEN, « Qu'est ce qu'un commandement ? », *Création et Anarchie*, Joël Gayraud (trad.), Paris, Payot et Rivages, 2019, p. 90-92.

2. *Idem*.

3. W. BENJAMIN, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *op. cit.*, p. 119.

4. Le mot est présent chez les deux auteurs.

5. Nous faisons référence à un passage des *Temps modernes*, où Rancière se réfère à la conférence « le Poète » de Ralph Waldo Emerson. p. 56-82.

l'harmonie du futur¹ ». Il y a là, d'un auteur à l'autre, une conception opposée de la manière dont l'art se pose dans le temps. Si Rancière envisage donc, comme Baudelaire avant lui, l'opération de l'art en terme d'*extraction*, celle-ci ne tend pas à s'inscrire dans la même instance du temps. Dans la perspective de Rancière, il s'agit de faire venir, d'inaugurer, dans le présent, des nouvelles formes de vie collective, et non d'en faire sortir une référence éternelle. Rancière envisage l'art dans sa dynamique de découverte, Baudelaire dans sa volonté de stabilisation.

Formulons maintenant l'hypothèse que faire venir de nouvelles formes de vie, ou extraire le « rythme encore sauvage de la vie nouvelle », comme l'écrit Rancière, est davantage une question de modèle de construction ou de méthode, que de motif ou de sujet. Et formulons cette hypothèse, d'une certaine manière, contre Baudelaire. Car justement, la méthode, ou le modèle de construction, c'est ce que la théorie baudelairienne dit retenir de l'antiquité. Sur la même question, un passage des *Bords de la fiction* doit pouvoir nous intéresser. Alors qu'il examine le modèle de rationalité propre aux romans policiers, en prenant – de fait – Poe et son *Double assassinat dans la rue Morgue* comme premier cas d'étude, Rancière fait référence à la « philosophie de la composition » de Poe. Il nous dit que cette *philosophie* explique les principes de la fiction policière, puis il rappelle qu'elle aura servi « d'emblème à une certaine idée de la modernité littéraire² », et qu'avant cela, elle aura – c'est ce qui doit nous intéresser – « séduit Baudelaire³ ». Or que dit Poe dans sa « Philosophie de la composition » ? Et bien justement, que l'écrivain doit avoir pensé, élaboré, prévu toute intrigue jusqu'à son dénouement

avant de se mettre à l'écriture ; que tous les éléments doivent se combiner pour produire l'effet désiré ; et que tout incident doit concourir à la réalisation de l'intention. Soit, il décrit une *méthode* – Baudelaire traduit « Philosophy of composition » par « méthode de composition » – qui assume, d'après les mots de Rancière, une version renouvelée de la rationalité fictionnelle d'Aristote ; une *méthode* qui doit mettre « de l'ordre dans cette anarchie des détails où les connexions de la rationalité fictionnelle risquaient de se perdre⁴ ».

Malgré les apparences, pareil passage des *Bords de la fiction* – déterminant pour comprendre ce qui sépare Rancière de la théorie baudelairienne – est moins éloigné du *Peintre de la vie moderne* – donc de la question de la modernité baudelairienne – qu'il n'y paraît. D'abord, car s'il ne s'agit pas ici de la peinture de Guys, mais de la littérature de Poe, il faut tout de même noter que Poe, sans être directement nommé, est néanmoins bien présent dans *Le Peintre de la vie moderne*. C'est lui l'auteur de *L'Homme des foules* dont Baudelaire fait mention dans le troisième chapitre de son écrit. Et ensuite, car, parmi d'autres traits de correspondances, l'attention de Poe à « mettre de l'ordre dans l'anarchie des détails » – comme l'écrit Rancière –, n'est pas sans rappeler ce qu'écrit Baudelaire dans la section « L'art mnémonique » de son *Peintre de la vie moderne*, alors qu'il associe, lui aussi, au *trop* de détails la montée de l'« anarchie » – rappelons alors qu'*an-archie* c'est littéralement : privé d'*arkhé*. Baudelaire, comme Poe, aura donc ce souci d'une mise en ordre des détails ou des choses quelconques, de sorte que tout puisse concourir à une fonction définie ou – car Baudelaire utilise ce mot lui aussi – à une « justice⁵ ».

Si être moderne, c'est se défaire de la « justice des temps », c'est-à-dire, d'un ordre hiérarchisant ou d'une unification totalisante, alors la question

1. J. RANCIÈRE, *Les Temps modernes*, op. cit., p. 62.

2. C'est nous qui soulignons. J. RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, op. cit., p. 91.

3. J. RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, op. cit., p. 91.

Notons également que Baudelaire qualifie cette méthode d'« admirable » (« La genèse d'un poème », p. 343). À partir de cette question, il y aurait toute une étude à faire sur le lien entre Poe et Baudelaire, et la question de la *modernité*. Ainsi faudrait-il notamment étudier l'utilité que Baudelaire donne à la notion de vraisemblance (« Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », p. 316), et analyser ce qui est porté par ses remarques sur la nécessaire présence d'une aristocratie (« Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », p. 299).

4. Cette « anarchie de détails » à laquelle Rancière fait référence est celle du roman réaliste du XIX^e. La fiction policière *se distingue* ainsi du roman réaliste, qui, quant à lui, se « perd » dans l'univers des choses et des êtres quelconques. Elle oppose à son anarchie, une unité de l'action ; elle n'interdit pas les détails prosaïques mais justifie leur présence en leur assignant une fonction. J. RANCIÈRE, *Les Bords de la fiction*, op. cit., p. 94.

5. Ch. BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », op. cit., p. 699.

du mode de composition – qu'elle soit littéraire ou picturale ne change pas ses principes essentiels – devrait être au cœur de cette idée de l'art. Et partant de ce point, la mise en ordre, telle qu'elle vient d'être évoquée avec la *méthode de composition*, formulée par Poe, et reprise par Baudelaire, conduit, de fait, à une conception de la composition incompatible avec l'idée que Rancière se fait du moderne en art. Est-ce à dire que Baudelaire soutiendrait une conception classique – aristotélicienne – de la composition ? C'est du moins ce que nous pouvons conclure à la lumière de Rancière.

De là, prenant de la distance avec la théorie de Baudelaire, doit-on en déduire qu'une composition *moderne* devrait être désordonnée ? D'une certaine manière, c'est ce qu'il s'agit de penser. Ou, si cette façon de dire est trop simpliste, on peut préciser qu'elle ne sera pas *ordonnée* selon une même économie. Ce serait une question à examiner davantage. Pour l'instant, disons, en restant près de la terminologie de Rancière, que deux de ses mots peuvent être utiles pour décrire les qualités d'une modalité *moderne* de la composition. Le premier est celui de « parataxe ». Une composition *moderne* ferait droit à la *parataxe* plutôt qu'à la *syntaxe*. Et le second mot, auquel Rancière ne prête pourtant pas une attention particulière, est celui de rythme. Ce qui serait moderne, c'est de passer de l'*ordre* au *rythme*. De l'*ordre* unifiant les parties, les détails, les sujets, au *rythme* liant une succession d'éléments – autant dire : de temps – équivalents¹.

Dernière remarque : contemporain de Baudelaire, Manet était moderne ; et contemporain de Rancière, Moulène l'est aujourd'hui. Si la qualification de Manet en moderne est convenue², celle de

Moulène ne répond pas à la même évidence. Quelque chose dans le mot *moderne* ne semble plus passer pour assez actuel. Mais en retenant sous le nom de moderne ce qui a été exposé jusque-là, les principes de cette modalité de l'art devraient encore pouvoir nous concerner, et nombre de productions de Moulène satisfont pleinement à cette identification. La modernité, telle que nous en avons soutenu la notion, n'est pas une affaire passée. Prenons en exemple *More or Less Bone*³ que Moulène a récemment exposé au SculptureCenter de Long Island. Cette sculpture est le résultat d'une optimisation formelle, obtenue par logiciel informatique, *imprimée* en 3D, de la liaison entre trois objets hétérogènes : une sphère, un os, un escalier. Dans l'aspect général de la pièce, ces trois objets demeurent en creux, aux trois extrémités de cette sculpture aux allures d'un Y, de telle sorte qu'il *ne* reste physiquement *que* la forme de leur jonction. Au regard des principes de sa composition, cette pièce peut être dite moderne ; et cette qualification se trouve d'autant plus assurée que ce que Rancière écrit au sujet de Vertov pourrait servir à son analyse. *More or Less Bone* réalise, à son tour, une *nouvelle forme* de sens commun⁴. Une nouvelle forme qui, et c'est sur quoi il faudrait maintenant réfléchir, tire son caractère de nouveauté du fait qu'elle ait été *générée* – c'est le mot d'usage – par des techniques ou des technologies de son époque.

Cédric MAZET ZACCARDELLI

1. C'est aussi ce qu'écrit Rancière dans *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 55.

2. S'il fallait justifier le fait que Manet est moderne au sens où nous l'entendons à présent, alors nous pourrions rappeler que Bataille soulignait déjà le « rassemblement accidentel », ou l'« unité profonde de l'insignifiance », de la composition chez Manet (Georges BATAILLE, *Manet*) ; qu'Ishaghpour écrivait que Manet, incapable de composer une scène d'action, se contentait d'un « groupement désordonné » (Youssef ISHAGHPUR, *Aux origines de l'art moderne*) ; ou encore que Fried, quand à lui, évoquait le sentiment d'une « temporalité séparée » face à la peinture de Manet (Michael FRIED, *Le Modernisme de Manet*).

3. Jean-Luc Moulène, *More or Less Bone (Formal Topological Optimization)*, 2018-2019, fibre de verre et époxy, 160 x 850 x 450 cm.

4. Je reprends l'expression de Rancière dans *Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 62.

Comité scientifique

Karin Badt (Université Paris VIII)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)†
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Raffaële Milani (Université de Bologne)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierck (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Nicolas Boutan
Gary Dejean
Vincent Granata
Anaïs Goudmand
Aurélie Journée-Duez
Cécile Mahiou
Judith Michalet
Benjamin Riado
Diego Scalco
Bruno Trentini
Perin Emel Yavuz

Coordination du numéro

Benjamin Riado

Relecture et mise en page

Sarah Coulaud et Minh-Khanh Dinh

Illustration de couverture

Marine Provost, *Le Chant des Sirènes*, 2018, peinture minérale dorée, accropode de la digue. Installation à Cerbère sur une invitation des Shandynamiques (Karine Vonna Zürcher et George K. Zenove).

Siège social

2, rue de Châteaudun – 94200 Ivry-sur-Seine

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 16 – décembre 2020

Proteus 2020 © tous droits réservés

ISSN 2110-557X