

L'ART DE LA FONDATION SANS FONDEMENT

*« ...l'art pose en plus une qualité qui lui est particulière,
celle de deviner, aujourd'hui, l'avenir –
une force créatrice et prophétique »
(W. Kandinsky, 1955)*

Pour parler actuellement de l'art, il faudrait tenir compte non seulement des différents courants esthétiques mais aussi de l'apport des *poétiques* ainsi que des œuvres et des productions artistiques.¹ La production d'œuvres, l'invention de styles singuliers, la proposition sur un plan critique de nouvelles manières de lire certaines œuvres du passé ne concernent pas seulement l'histoire de l'art et la critique mais bien directement la structure, l'essence de l'art.² Il s'agit donc de penser le phénomène de l'art dans son intégralité. Pour cela, il faudrait peut-être tenter une lecture philosophique, et faire une expérience de la philosophie de l'art.

Les différents courants de pensée de l'esthétique contemporaine sont encore attachés d'une manière ou d'une autre à une conception du savoir en général, et philosophique en particulier, sur le modèle du fondement ou de l'explicitation. Cet idéal du savoir a été défini par Aristote au moment même de la naissance de la civilisation occidentale. Pour lui, savoir signifie connaître la cause. Cette tendance à l'explication marque les différents courants de pensées de la philosophie occidentale au cours des siècles jusqu'à la philosophie contemporaine, y compris dans sa conception de l'esthétique.

TROIS TENDANCES PHILOSOPHIQUES MAJEURES DANS L'ART CONTEMPORAIN

On peut distinguer trois tendances dans la culture commune, les orientations critiques et l'esthétique philosophique :

1. Une approche hégélienne, autour d'une interprétation de la dialectique et de l'idée de totalité. Dans cette perspective, la rationalité consiste en la compréhension de chaque aspect particulier de la réalité en référence à la/une totalité. Ainsi s'exprime un idéal pour la pensée et la raison. On voit très concrètement un exemple de cette approche dans la tentative d'articuler une compréhension du phénomène de l'art, dans ses divers aspects et dans ses déterminations historiques, par rapport à la totalité du processus historique. Mais aussi dans l'idéal d'un savoir compris comme explicitation et « démythification » qui persiste dans la culture commune, la critique et le journalisme, même quand la référence explicite à une totalité du processus historique propre à une dialectique est mise en discussion.³

Selon cette perspective, l'esthétique se présente comme une dialectisation de l'art, c'est-à-dire qu'elle se propose de comprendre et d'expliquer l'art à partir de la structure générale de l'esprit, de l'histoire, de la société, de l'évolution des styles, de la langue, etc. Il s'agit d'une pensée marquée fortement par une sorte de « structuralisme », car le savoir est conçu comme la mise en place des structures particulières dans des structures plus vastes, dans des organismes totaux. La dialectisation est explicitation car ce qui compte est d'avoir accès à la conscience des relations. A la fin du processus explicatif et dialectique, on retrouvera toujours la conscience de soi, une spiritualité, ou le contenu d'une pensée.

2. Une approche néokantienne. Ce terme ne fait pas référence à son mouvement historique mais plutôt à une direction générale de la pensée : on peut parler de néokantisme dès qu'on conçoit la culture comme systématisation des activités de l'homme reconduites en direction de la conscience. Les néokantiens considèrent que l'esprit produit son propre objet de connaissance. Selon cette vision des choses, l'esthétique se transforme en une description transcendantale de la structure de l'expérience de la beauté et de l'art.⁴ L'art est « possible » dans la mesure où la conscience se réalise dans l'art.

Dans ces deux cas succinctement mentionnés, penser et, plus particulièrement, penser le phénomène de l'art suppose la connaissance du fonctionnement de l'esprit, en définitive, la connaissance de soi. Il n'y a donc ici aucune possibilité d'ouverture ou de rencontre avec quelque chose de distinct de l'esprit humain qui ne peut que rester conservé dans son altérité. Le véritable fondement de toute recherche esthétique de

1 Le mot de « poétiques » indique les mouvements artistiques d'avant-garde nés à la fin du XIX et début de XX.

2 Le mot essence est ici compris comme *Wesen* dans son sens éventuel ou verbal.

3 On fait référence ici aux philosophes marxistes qui se déclarent expressément hégéliens (par rapport notamment à la dialectique et l'idée de totalité) comme c'est le cas de Karl Korsch ou G. Lukács par exemple. Mais aussi en dehors des courants reconnaissant explicitement l'influence d'Hegel comme la pensée de Sartre ou la psychanalyse en général.

4 Transcendantale chez Kant veut dire : condition de possibilité.

5 Le « caractère éventuel » fait référence à ce dont « il s'agit », ce que donne proprement lieu à l'« il y a ».

6 Deux termes antithétiques ont parcouru toute l'histoire de l'esthétique occidentale : la forme et le contenu. Le formalisme considère l'art comme pure construction formelle d'objets qui s'imposent comme valables dans la mesure où ils ont une structure que nous procure une expérience de plaisir, une fois qu'on arrive à la connaître.

ce type est le sujet lui-même : dans l'activité de l'explicitation ou de la « fondation » le sujet ne retrouve rien d'autre que lui-même.

3. Une approche herméneutique. On appellera la troisième orientation *esthétique ontologique* ou peut-être même *herméneutique*. Cette perspective essaie de ne pas tomber dans la fascination pour un type de pensée qui tend à trouver les fondements ou l'explicitation ultime, comme c'est clairement le cas dans les premières approches. Dans cette perspective, on tentera d'identifier les différents modes de l'avènement artistique. L'œuvre d'art, l'artiste, le spectateur et tous les composants qui concernent le phénomène de l'art acquièrent ici un caractère éventuel.⁵ L'art questionné tantôt dans ses structures « transcendantales », dans les poétiques, dans les programmes et dans les méthodes critiques, tantôt dans les significations ou résultats des œuvres, permet et requiert une interprétation ontologique qui mette en évidence les ouvertures de l'art vers l'altérité.

NOUVEAUTÉ ET LÉGALITÉ DANS L'ART

Au milieu du siècle passé, tous les efforts qui tendaient à trouver un canon définitif de beauté échouaient comme en témoigne l'histoire entière de l'esthétique. Entre toutes les significations qu'on peut lui attribuer, cet échec suppose que l'œuvre d'art existe dans la mesure où elle ne se laisse pas réduire à des lois qui la précèdent et qui la transcendent ; des lois qui permettraient une véritable valorisation, justification ou condamnation de l'œuvre. Cependant, bien que radicalement nouvelle, l'œuvre d'art n'est pas un fait arbitraire. Dans l'expérience artistique nous retrouvons, à côté de la nouveauté, une légalité rigoureuse. Ce qui nous lie à l'œuvre d'art n'est pas principalement le fait qu'elle soit originale et unique mais plutôt et peut-être plus radicalement le fait qu'il s'agisse d'un tout rigoureusement dominé par une loi. On considère s'être approprié une œuvre une fois que l'on a saisi la loi qui gouverne sa structure : chacune de ses parties apparaît dans son union nécessaire avec le tout, et le tout se révèle dans chacune de ses parties. Ce caractère de l'expérience esthétique a été et continue aujourd'hui d'être souligné avec insistance par le formalisme, si présent dans l'esthétique contemporaine.⁶

Mais comment comprendre la nouveauté et la légalité de l'œuvre en tenant compte des exigences présentes dans l'art aujourd'hui ? La question de l'œuvre d'art doit-elle ou peut-elle être comprise comme un fait énigmatique ?

On doit nécessairement considérer l'union de la nouveauté et la non déductibilité de l'œuvre avec son caractère de rigoureuse légalité. Puisque radicalement nouvelle et en même temps répondant rigoureusement à une loi intime constitutive, l'œuvre se montre comme un véritable processus de formation. En se formant l'œuvre invente sa façon de se former. L'invention artistique possède un sens radical puisque l'œuvre n'invente pas seulement le mode particulier d'application d'une loi générale préexistante, elle invente aussi en se formant la loi elle-même ; mieux : la loi n'est pas autre chose que la règle individuelle de l'opération par laquelle elle se forme. Autrement dit, l'œuvre est certainement quelque chose de nouveau, et elle ne répond à aucune loi préétablie, et cependant l'œuvre répond à une exigence instituée par l'œuvre elle-même.

Comment la nouveauté radicale de l'œuvre d'art est-elle possible ? La plupart des esthétiques ont choisi soit la voie de la justification transcendantale qui se reflète nettement dans la réduction de l'art à une dimension esthétique de la conscience, soit la voie néo-hégélienne que nous pouvons appeler la voie de la démystification, c'est-à-dire la voie qui admet finalement que la nouveauté de l'œuvre n'est pas si absolue qu'on le croit, qu'on peut et même qu'on doit l'expliquer à partir des conditions historiques, des structures psychologiques, de l'histoire interne de certains langages, etc.

Il y a néanmoins une troisième voie qui tente d'approfondir la notion de nouveauté de l'œuvre. La nouveauté est ici la force avec laquelle l'œuvre suspend nos relations habituelles avec le monde. L'œuvre ne se laisse pas assigner une place à côté des autres

objets de notre expérience mais met aussi en crise notre monde. Par le fait même de ne pas se laisser insérer dans le monde, elle révèle son inconsistance et exige son renouvellement.⁷ Dans cette perspective, la rencontre avec l'œuvre n'est pas la rencontre avec autre chose que le monde, par le biais d'un dialogue entre une autre perspective sur le monde et la nôtre. Mikel Dufrenne disait que l'œuvre est un « quasi-sujet »⁸. Effectivement, en tant que perspective sur le monde, l'œuvre a un caractère proprement personnel, elle est une véritable et authentique personnalité.

7 Le monde n'est pas une totalité objective d'étants, un contenant propre à recevoir des étants, mais la manière d'être qui est celle de l'être humain. Dans la dimension du monde de la œuvre réside le caractère inaugural de l'œuvre. L'exposition d'un monde par l'œuvre d'art est un lieu d'exhibition, d'appartenance à un groupe et le contexte de messages articulés comme langage.

8 Mikel Dufrenne (1910-1995) est un philosophe français qui a donné une orientation phénoménologique à la discipline esthétique. Il est influencé principalement par la phénoménologie de Husserl et l'idéalisme de Schelling.

QUELQUES ASPECTS QUI SUPPOSENT LA RÉDUCTION DE L'ART À LA CONSCIENCE

Bien que vidés de la notion de beauté, maints courants esthétiques au long du XX^{ème} siècle ont partagé la tentative de définir la spécificité de l'art en la réduisant à une dimension de la conscience autonome. La question du caractère plutôt ontologique de la vérité et de l'action dans l'art restait écartée : ces mouvements reprenaient plus ou moins directement la *Critique de la faculté de juger* de Kant contre la pensée de Hegel. En ce sens, il faut citer sans doute une forme de néokantisme qui s'est développée à partir des différentes formes possibles de la conscience vers une « philosophie de la culture ». Cette approche considère que l'art est une dimension de la culture, conçue ici comme la totalité des formes symboliques produites par la conscience. En dernière instance, le fondement de l'art se trouve dans un constat de fait : il y a expérience esthétique donc celle-ci doit nécessairement s'insérer dans une philosophie de la culture. Ces types de mouvements esthétiques néokantiens ont exercé plus d'influence que ce que l'on pense, notamment sur l'esthétique américaine contemporaine, la pensée académique, la critique et même sur les institutions culturelles, depuis plusieurs décennies déjà. Cette esthétique est, dans ses diverses formes, une résultante de la pensée philosophique analytique anglo-saxonne, elle-même héritière d'une lecture de la philosophie de Wittgenstein.

Dans la perspective de la conscience esthétique, ce qui compte en définitive dans l'expérience de l'art, ce qui est essentiel, n'est donc rien d'autre que la conscience. Tout ce qui peut rentrer dans le champ de l'expérience esthétique est déterminé uniquement à partir d'une certaine attitude du sujet. Les choses ne produisent rien d'autre que ce que le sujet a pu objectiver. Autrement dit, n'importe quelle chose peut être objet d'une considération esthétique dans la mesure où la conscience arrive à exécuter l'acte esthétique en isolant « l'objet esthétique » de ses relations habituelles et en le transformant en objet d'une contemplation pure. Effectivement Kant considérait ce désintéressement comme un caractère spécifique et nécessaire dans l'art en général. Ce désintéressement est étroitement lié à l'idée de l'art conçu comme jeu et à l'attitude sentimentale. Le jeu, l'attitude sentimentale et le désintéressement sont des idées centrales de cette approche selon laquelle l'œuvre d'art est l'inessentiel. G. Gadamer, au milieu des années soixante, avait déjà critiqué cette « conscience esthétique » en montrant que celle-ci, en constituant elle-même la qualité esthétique de ses objets avec un attitude contemplative, ne retrouve dans l'expérience de l'art réellement rien d'autre qu'elle-même.

Le musée représente la concrétisation la plus significative de cette conscience puisque les objets y sont présentés dans un type d'abstraction absolue, d'esthétisme pur, sans les rapports historiques qui sont les leurs (sans l'usage religieux, social, politique ou sans ses fonctions d'utilité quotidienne). Dans le musée, les œuvres d'art sont installées les unes à côté des autres, isolées de leur monde, nivelées face à l'expérience esthétique qui prétend les saisir dans leur éternité. Mais, puisque éternelle, cette expérience reste en dehors de la finitude temporelle constitutive de l'œuvre et de l'expérience elle-même. Cette « négligence » empêche complètement la réception de l'œuvre, en raison d'un acte qui place tous les objets exposés au même niveau, en tant que des objets d'un « goût ». Force est de constater malgré tout que cette manière de penser a souvent produit des développements historiques importants au sein des différents courants artistiques.

L'importation de l'art « noir » en Europe au début du XX^{ème} siècle en est un bon exemple. Des objets d'usage religieux et social sortis de leur contexte dans les musées devenaient des objets de « pure » contemplation esthétique. Cet art « noir » a exercé une force stimulante sur la culture figurative européenne autour des premières décennies du XX^{ème} siècle. L'isolement de certains produits, hors de leur contexte originel, et leur placement dans un autre monde avec une fonction complètement nouvelle, peut être le commencement d'une nouvelle histoire et non pas nécessairement un phénomène de « momification » comme l'avait prôné ceux qui critiquaient la « conscience esthétique ».

L'exemple de la fonction propulsive que la découverte de l'art « noir » a eu sur l'art européen du XX^{ème} siècle - un exemple parmi tant d'autres - ne prouve pas la légitimité de la « conscience esthétique » mais peut nous mettre en garde contre une possible équivoque de la signification de la critique qui se dirige contre cette « conscience esthétique ». Les peintres européens, producteurs d'un style nouveau, ont reçu et développé les suggestions de l'art « noir » au début du XX^{ème} siècle, de manière très différente de ceux qui portaient cette « conscience esthétique » tels les collectionneurs qui donnaient à l'objet une attention toute culturelle.

RÉACTION S'OPPOSANT À LA CONCEPTION ESTHÉTIQUE DE LA CONSCIENCE : LES POÉTIQUES (FIN DU XIX – DÉBUT DU XX^{ème})

Les poétiques récupèrent en quelque sorte le caractère ontologique de l'art en s'opposant aux conceptions modernes du jeu et du sentiment, inscrites dans la conscience esthétique, pour lesquelles l'art est quelque chose de gratuit et inessentiel. Les poétiques considèrent au contraire que l'art est quelque chose de sérieux, les questions qui sont en jeu dans l'art étant d'une extrême gravité et d'importance. Elles refusent de concevoir l'art et de le pratiquer comme une activité désintéressée, comme un divertissement ou un jeu libre de nos facultés internes, à la façon kantienne.

On retrouve ce caractère ontologique de l'art, de « chose sérieuse », dans toutes les poétiques du XX^{ème}. On peut citer en premier lieu trois poétiques marquées par le mimétisme, pour lesquelles l'art est une forme de connaissance de la réalité, de transcription de l'expérience. Dans le courant impressionniste, par exemple, il s'agit d'assumer et représenter l'expérience dans sa phase embryonnaire et constitutive. L'objectif du cubisme est de trouver un langage capable de transmettre l'expérience sans s'en tenir à des formes stéréotypées ou conventionnelles, des formes qui restent dans la surface des choses au lieu de se concentrer sur leur intime et élémentaire figure géométrique. Le futurisme, lui, cherche un langage qui puisse décrire et fixer la réalité de la technique et du monde de la machine.

Ces trois poétiques n'ont pas remis fondamentalement en question la fonction de l'artiste dans le monde, ni la signification générale de l'art, ni la position du spectateur ou du lecteur devant l'œuvre. Elles nous disent néanmoins chacune à leur manière que l'artiste doit représenter la réalité. L'œuvre redevient donc un instrument cognitif de la réalité. Ainsi l'expérience artistique ne pourra plus être conçue comme pure, comme contemplation désintéressée de la beauté ou comme libre jeu des facultés. Dans ces courants on arrive au plus près de ce qu' Aristote avait déjà avancé : il y a toujours une réalité présupposée à l'œuvre à propos de laquelle l'œuvre est qualifiée et mesurée, valorisée et appréciée.

Il faut en tout cas souligner que ces trois poétiques revendiquent l'originalité et la primauté de la connaissance esthétique de la réalité face à la connaissance d'ordre intellectuel et discursif. Pour elles, la seule manière dont l'art peut sortir de la tutelle de la réflexion consciente, et par conséquent de l'inessentialité et du jeu, est de revendiquer une hiérarchie sur la connaissance rationnelle et réflexive.

Cette tendance va encore s'accroître avec le symbolisme et le surréalisme. Ces deux approches possèdent néanmoins des éléments nouveaux qui peuvent les séparer d'autres poétiques encore largement traditionnelles. Dans le cas du symbolisme il faut relever deux aspects : en premier lieu, l'importance de l'aspect physique, sonore et même visuel que suppose un poids techniciste non négligeable et, en second lieu, l'ampleur mystique de cette matérialité de l'œuvre, de la parole et des images. Ainsi la logique de la poésie, et de l'art en général, se sépare de plus en plus de la logique du discours commun. Le symbolisme se centre sur la structure de l'œuvre. Elle n'est pas considérée en tant que moyen de connaissance d'une réalité donnée d'une autre manière, ailleurs, mais elle est considérée comme pure construction au-delà de problèmes d'origine gnoséologiques évoqués. D'ailleurs, toutes les poétiques formalistes dans la mesure où elles ont souligné l'œuvre en tant que telle, ont ouvert le chemin vers la possibilité de penser l'art non comme un simple moyen d'accès à la réalité des choses, mais comme fondation de la réalité.

L'élément important à relever, en rapport à la contribution de la poétique surréaliste, est l'irruption de l'objet commun, la quotidienneté banale, le mot vulgaire et le ready made dans l'œuvre d'art. Le dadaïsme et le surréalisme en général ont contribué de manière décisive à mettre en crise un aspect central de la conscience esthétique encore vivant au début du XX^{ème} siècle : la supposition que la seule façon de s'approcher de l'œuvre d'art était la complaisance esthétique de la perfection et de l'harmonie ainsi que le « libre jeu » des facultés cognitives.

C'est cependant le mouvement expressionniste, de par son caractère d'engagement révolutionnaire où la rénovation de l'art est considérée comme un aspect de la rénovation de la vie et de la société, qui nous indique encore plus clairement comment penser ce lien entre nouveauté et loi. En ce sens on peut citer d'autres aspects propres à ce mouvement, comme la polémique contre le sentimentalisme ou l'égoïsme de la poésie et de l'art traditionnel. Mais surtout il faudrait évoquer la cosmicité de la poésie, comprise très concrètement comme construction de mondes que le poète expressionniste assume comme tâche en substitution de l'autobiographie sentimentale et de l'expression des émotions. L'art concret « renonce aux objets et se crée lui-même ses propres moyens d'expression, et met à côté du monde « réel » un monde nouveau, qui n'a rien à voir avec la réalité »⁹. L'art acquiert ainsi un caractère prophétique.

EN GUISE DE CONCLUSION : L'ART COMME PROMESSE D'UN MONDE FUTUR

La réalité que représente l'œuvre d'art abstraite est celle d'un monde futur, pas encore présent ni donné. L'art est appelé à fonder l'environnement dans lequel vit l'homme, à fonder le monde de l'expérience humaine. Dans la mesure où l'art reste fidèle à sa vocation prophétique, il reste orienté vers le futur ; c'est peut-être l'élément le plus précieux que l'esthétique peut souligner dans la réflexion autour des poétiques du XX^{ème} siècle.

Le caractère eschatologique ou prophétique et prospectif de l'œuvre d'art se résout dans le fait d'être la fondation d'un langage et par conséquent d'un monde. L'œuvre fonde une légalité totalement nouvelle dont elle est elle-même la première réalisation exemplaire ; elle ne répond pas à des règles préfixées, elle les instaure. Ce caractère originaire ne doit pas être compris comme pure découverte d'une nouveauté, comme simple « originalité » dans le sens banal du terme, mais comme un fait de portée ontologique : l'œuvre, en exigeant un monde, ne s'y insère pas, elle le fonde.

L'expérience de l'art aujourd'hui, et particulièrement la théorie esthétique et la critique, considère-t-elle la possible signification de l'essence prospective et fondatrice de l'œuvre ? Il est primordial de se pencher sur cette question car c'est probablement par là que passe la ligne de démarcation entre l'esthétisme et une vision plus humaine, plus radicale, de l'art.