



HAL
open science

Une esthétique du ” désart ” ?

Vincent Charbonnier

► **To cite this version:**

Vincent Charbonnier. Une esthétique du ” désart ” ?. *Actuel Marx*, 2003, n°33, pp.189-202. hal-00741517

HAL Id: hal-00741517

<https://hal.science/hal-00741517>

Submitted on 13 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une esthétique du « désart » ? *

Vincent Charbonnier (Nantes)

*Il existe des œuvres d'art –
comment sont-elles possibles ?*
Lukács¹

En un poème, justement intitulé « Une puissance », André Pieyre de Mandiargues d'une strophe l'achève, signifiant l'objet d'art en le congédiant comme « forme d'inexistence jetée à la nuit du temps ». Nous voici donc reconduits à cet énigmatique « désart » qui suspend l'esthétique à son interrogation. Si je me ressaisis de ce terme, que j'emprunte à Philippe Lacoue-Labarthe² sans, je crois, lui être infidèle, c'est qu'il exprime, en sa concision, une tentation qui me paraît *paradigmatique* de la réflexion philosophique sur l'art depuis ces dernières années, une tentation, qui ne se nomme d'ailleurs pas ainsi, de recouvrement de l'art par l'esthétique ou, plus subtilement, de substitution de la seconde en lieu et place du premier, qui se et que l'on présente généralement sur le registre d'une autonomie réciproquée. Ce singulier partage des voix est le point de départ interrogatif des réflexions qui suivent et qui, naturellement, n'ont aucune prétention à épuiser toutes les facettes de la question. Aussi mon propos, inévitablement succinct, s'envisagera moins comme une réflexion achevée que comme une présentation, *affirmativement* problématique, *dissensuelle*.

La dernière décennie du XX^e siècle a connu une intense floraison de travaux, en particulier philosophiques, consacrés à l'art et à l'esthétique, floraison que l'on peut sans nul doute apprécier comme le signe de la vitalité retrouvée d'une sphère de la réflexion philosophique, après sa relative déshérence durant les années 1980, ce creux de la vague désormais, qui semble devoir recouvrir, comme dans d'autres champs de la philosophie et de la pensée, la politique par l'esthétique. Mais plus qu'une revitalisation, c'est de renouveau qu'il faut parler si, de surcroît, on tient compte de l'irruption de la tradition « analytique » anglo-saxonne, munie de travaux philosophiques largement inédits, qui, en leurs méthodes comme en leurs objets³, ont quelque peu bousculé les « manières de faire » continentales.

Ce renouveau des débats, outre le fait signalé par Jean-Marie Schaeffer, qu'il a trouvé « au moins momentanément – un écho public au-delà de la sphère philosophique professionnelle, notamment dans ce qu'il est convenu d'appeler le monde de l'art (en fait, le monde des arts plastiques) », s'est, de manière remarquable, délivré *sub specie æstheticae* et sous celle-ci uniquement⁴, car « ce sont bien les questions *esthétiques* qui ont été au centre de ces débats et

* Version remaniée d'une présentation d'« orientations d'enseignement en Philosophie de l'art & esthétique » soumise à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg en septembre 2000, ce texte a d'abord paru en postface d'un recueil de textes philosophiques sur l'art et l'esthétique composé par nos soins (*L'ivraie : textes philosophiques sur l'art et l'esthétique*. Nantes : université de Nantes : LESTAMP, 2001, p. 47-59). Une seconde version, raccourcie, a paru dans *Actuel Marx*, 2003, n° 33, p. 189-202.

1. *Philosophie de l'art (1912-1914) : premiers écrits sur l'esthétique*. Paris : Klincksieck, 1981, p. 3.

2. « Remarque sur Adorno et le jazz (*D'un désart obscur*) ». *Rue Descartes*, 1994, n° 10, p. 131-141 ; *passim*.

3. Cf. Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*. Paris : Méridiens-Klincksieck, 1988 et Gérard Genette (éd.), *Esthétique et poétique*. Paris : Seuil, 1992, qui reprend certains textes traduits dans le recueil de D. Lories. Voir aussi le livre, désormais fameux, de Nelson Goodman, *Langages de l'art* (1968). Nîmes : J. Chambon, 1990.

4. Il est assez révélateur de constater que la plupart des ouvrages consacrés à cette question renvoient une image renversée de la situation puisque, de manière générale, le terme *art* figure dans le titre principal et le terme *esthétique* dans le titre secondaire, lequel est donné pour synonyme du premier.

non pas, comme cela avait été le cas durant les décennies précédentes, des problèmes appartenant à la *philosophie de l'art*. »⁵ Il est manifeste en effet que ce regain de la réflexion s'est très massivement et unanimement reconduit à la problématisation kantienne, dont la singularité théorique (et historique) réside, on le sait, dans le rôle central accordé au « jugement », comme cadre de référence catégoriel. Au-delà donc des nuances nécessaires entre auteurs, la problématique kantienne de l'esthétique est finalement demeurée le fondement, la matrice, et même le refuge philosophique communs à l'ensemble des recherches menées ces dernières années en esthétique puisque l'art paraît ne plus pouvoir *philosophiquement* exister⁶.

Il ne s'agit certes pas d'une « simple » translation, restaurant *tale quale* la problématique kantienne du jugement esthétique, mais plutôt d'une réappropriation critique qui, préservant le cadre catégoriel d'une théorie du jugement, s'efforce de vouloir en dépasser les ambiguïtés et les limitations, notamment la question du plaisir (non sensible) et celles, afférentes, du désintéressement ou du caractère non-cognitif de ce jugement de goût⁷. La novation sinon la nouveauté réside en ce que cette réappropriation se prolonge d'une réflexion « positive » qui insiste *a contrario* sur la dimension du plaisir – la « dis-satisfaction » – et qui, à l'encontre de la leçon kantienne, revendique une dimension cognitive de la conduite esthétique, sur un mode naturellement différent de la cognition conceptuelle, seule habileté comme connaissance⁸. Dans un article qu'il consacre précisément à la question de la conduite esthétique, J.-M. Schaeffer formule trois hypothèses fondamentales « pour une vision cohérente de la problématique esthétique : a) les faits qu'indexe le terme “esthétique” relèvent d'une conduite humaine intentionnelle⁹ ; b) cette conduite est un fait anthropologique, donc transculturel et transhistorique ; c) elle se décompose en un nombre restreint d'éléments fondamentaux qui tous peuvent être décrits dans les termes la psychologie humaine commune, en sorte que son analyse ne nécessite pas qu'on postule l'existence d'une faculté mentale spécifique (le “goût”). »¹⁰ Cette redéfinition, on le voit, est d'une évolution mesurée à l'égard de la leçon kantienne, qu'elle reformule plutôt dans un langage contemporain en l'élargissant conceptuellement à d'autres champs du savoir.

L'esthétique « analytique » anglo-saxonne, à l'exception relative d'Arthur Danto¹¹, se rapporte elle aussi au cadre catégoriel kantien, récusant non moins expressément toute approche « essentialiste » de l'art, inconsistante (indécidable) au profit d'une approche fonctionnaliste à caractère *esthétique* et donc judiciaire. Une telle assertion se vérifie de manière exemplaire dans les travaux de l'un de ses plus illustres représentants, N. Goodman, dont il n'est pas illicite de résumer l'intention théorique générale par la volonté, *cardinale*, de substituer à une question d'essence (ontologique) – « *Qu'est-ce que l'art ?* » – une question,

5. J.-M. Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*. Paris : PUF, 2000, p. 1 ; souligné par Schaeffer.

6. Cf. Rainer Rochlitz, « L'esthétique et l'artistique ». *Revue internationale de philosophie*, 1998, n° 198, p. 651-667 ; p. 651 : « Entre l'esthétique psychologique du XVIII^e siècle et la revendication romantique d'un rôle privilégié de l'art, l'esthétique kantienne a défini un certain nombre d'aiguillages conceptuels qui, pour le meilleur comme pour le pire, sont encore déterminants pour les débats actuels. »

7. C'est pour partie la voie que suit J.-M. Schaeffer, qui en fournit le thème général dans *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVII^e siècle à nos jours*. Paris : Gallimard, 1992 et qu'il développe dans ses travaux ultérieurs. Notons que l'idée même d'une esthétique kantienne fait problème comme le souligne Alain Roger : « De la possibilité d'une révolution copernicienne en esthétique ». In Régine Pietra (dir.), *Esthétique : des goûts et des couleurs*. Grenoble : Université Pierre Mendès-France, 1998, p. 35-46. J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 73, parle quant à lui de « méta-esthétique ».

8. Cf. J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*. Paris : Gallimard, 1996 et G. Genette, *L'œuvre de l'art : 1. Immanence et transcendance ; 2. La relation esthétique*. Paris : Seuil, 1994-1997, 2 vol.

9. Voir J. Searle, *L'intentionnalité : essai d'une philosophie des états mentaux* (1983). Paris : Minuit, 1985 et *La construction sociale de la réalité*. Paris : Gallimard, 1995.

10. « Qu'est-ce qu'une conduite esthétique ? ». *Revue internationale de philosophie*, 1996, n° 198, p. 669-680 ; p. 669. Il en reprend et corrige le propos dans *Adieu à l'esthétique*, p. 26 sq.

11. Exception remarquable et problématique en ce qu'il reconnaît une valeur à la théorie « essentialiste » rapportée à la philosophie hégélienne, dont il y a cependant tout lieu de penser, qu'elle est filtrée à travers une *habitus* philosophique « analytique », appréciant l'ontologie historiciste hégélienne à la faveur d'un atomisme logico-ontologique. Voir A. Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (1981) & *L'art contemporain et la clôture de l'histoire* (1997). Paris : Seuil, 1989 & 2000.

disons plus pragmatique – fonctionnaliste ? – « *Quand y a-t-il art ?* »¹². Toutes choses inégales par ailleurs, une telle proposition fait favorablement écho à la fameuse remarque kantienne selon laquelle il n'y a point de « représentation de belles choses » mais seulement de « belles représentations de choses ».

Singularité ne vaut pas insularité. Car au-delà des nuances, réelles quoique surtout géographiques, se dessine une constellation théorique tout à fait structurée, bâtie sur l'exigence, fort bien résumée par Nathalie Heinich, de « passer d'une ontologie des objets à une pragmatique des usages. »¹³ Mais alors, pourquoi substituer de la sorte, les usages (pragmatique) aux objets (ontologie) ? Pourquoi l'approche « essentialiste » de l'art est-elle ainsi vouée aux gémonies de l'enfer philosophique ? Pourquoi donc cette néo-esthétique se paye-t-elle de la récusation de toute philosophie de l'art ? Sans pouvoir ici développer une discussion systématique, il nous en faut brièvement indiquer le motif.

Dans *L'Art de l'âge moderne*, J.-M. Schaeffer s'est attaché, non sans pertinence, ni, aussi, jugements très discutables¹⁴, à montrer ce qu'il estime être les errements et les apories de la philosophie de l'art, en tant qu'elle serait l'annexe d'une systématité (philosophique) présumée radicalement extrinsèque à l'art. Cette conception, la « Théorie spéculative de l'Art », dont il assigne l'origine dans le Romantisme allemand et l'accomplissement dans la pensée de Heidegger, stipule que l'art serait le lieu de révélation d'une vérité *extatique*. Le grief essentiel adressé à cette *theoria* réside en ce qu'elle récuserait toute véritable autonomie du/au *fait esthétique*, lequel ne serait qu'une excroissance phénoménologique d'une philosophie métaphysique de l'art. Et c'est précisément au nom du maintien de cette intégrité de la sphère esthétique, que l'approche « essentialiste » de l'art est sévèrement récusée, en son nom et contre toute hétéronomisation, contre tout « réductionnisme » dans le pluriel de ses variantes (historiciste, existential, vitaliste, etc.).

Mais cette autonomie, si hautement revendiquée, fait problème en ce qu'elle *encourt* le risque de *confiner* le jugement esthétique à sa propre idiosyncrasie subjective¹⁵, laquelle se résout assez facilement en un solipsisme esthétique, judiciaire et/ou sensible, pas moins spéculatif que, par exemple, le caractère extatique de l'art chez Heidegger. Il faut ensuite observer que cette autonomie, ou sa variante, l'irréductibilité réciproque de la sphère esthétique et de la sphère artistique¹⁶, restaure, sous la belle apparence d'une mutuelle reconnaissance à l'égale dignité, un « grand partage » métaphysique entre l'artistique et l'esthétique, visant l'autonomie de chacune des deux sphères et les supposant implicitement isomorphes. Cela n'est ni irrecevable ni impertinent. On en discerne du reste clairement la fonction polémique, notamment envers l'ontologisation de l'art, qui peut effectivement caractériser certaines philosophies, du Romantisme allemand à Heidegger, Hegel occupant toutefois une position dont la singularité est insuffisamment soulignée. Mais l'exigence du bon sens, qui en est aussi la commodité, tend à laisser dans l'ombre de toute réflexion le statut et la raison de cette différence.

Car cette différence est profondément ambivalente. Si, en apparence, elle défend l'égale dignité « ontologique » de chacune des deux sphères, elle porte néanmoins l'accent sur l'une

12. N. Goodman, *op. cit.* Pour une présentation synthétique, voir, entre autres, Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot & Roger Pouivet, *Questions d'esthétique*. Paris : PUF, 2000.

13. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*. Paris : Minuit, 1998, p. 68, n. 18. Plus précisément, au travail de J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, elle reconnaît le mérite d'avoir « illustré la possibilité philosophique [...] de passer d'une ontologie des objets à une pragmatique des usages. »

14. Pour ne s'en tenir qu'à un seul exemple, emblématique, lorsque dans *L'art de l'âge moderne* (p. 17), il réduit *injustement* la théorie hégélienne de l'art à une métaphysique existentielle de l'art avant la lettre. Risquons d'abord cet élémentaire et inélégant truisme : Hegel n'est pas Heidegger. Disons ensuite que « l'absence de légitimation » reproché au propos hégélien, d'ailleurs très général, se révèle très malhonnête puisque l'extrait cité est issu des toutes premières pages de l'Introduction à *l'Esthétique*, où il eut été difficile de ne pas y tenir un propos généraliste. Quant à Heidegger, le caractère volontairement ésotérique de son verbe, relève d'une configuration philosophique totalement différente et à bien des égards opposée à Hegel. Que Schaeffer ressente une même incompréhension envers leurs propos respectifs, qu'il y discerne une négligence analogue de légitimation concrète de leurs affirmations, ne suffit certainement pas à en faire un argument convenable, ni même un argument.

15. R. Rochlitz, « L'esthétique et l'artistique », *op. cit.* et *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*. Paris : Gallimard, 1998.

16. Cf. notamment J.-M. Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, p. 2 et 43 sq.

plutôt que l'autre. Ainsi, et alors même que J.-M. Schaeffer déclare s'en tenir à la seule question de l'esthétique, alors même qu'il ne cesse de militer en faveur d'une conception élargie de la conduite esthétique, qui ne se limite(ra)it pas aux seuls artefacts (humains) à fonction esthétique, il ne parvient pas, malgré tous ses efforts, à se déprendre de toute exigence de définition, fût-elle décevante (humienne ?), de la sphère artistique par la sphère esthétique. Qui pis est, il se révèle finalement que la sphère artistique est non seulement envisagée *du point de vue* de l'esthétique mais encore qu'elle se trouve définie *selon sa souveraineté*, ce qui revient à *catégorialement* déduire l'artistique de l'esthétique. D'une taxinomie des œuvres, socio-culturellement constituée et historiquement sédimentée, est déduite une ontologie des objets artistiques – des artefacts à *fonction* esthétique –, laquelle consiste moins à caractériser *ce qu'est* une œuvre d'art, son essence¹⁷ qu'à déterminer *sa fonction esthétique, quand* tel ou tel objet est, ou sera une œuvre (de l'art ?)¹⁸.

On pourra être surpris de notre surprise. J.-M. Schaeffer ne défend t-il pas, mieux que Hegel, l'inscription historique de l'œuvre d'art sans toutefois l'y épuiser ? Telle est la première apparence. Mais cette défense se fonde sur une absorption, mieux, un recouvrement de l'art par l'esthétique. D'une part, il déduit *ontologiquement* l'artistique de l'esthétique, et de l'autre, il épuise l'œuvre dans la pragmatique, non tant des usages sociaux, ce qui serait, après tout un moindre mal, mais dans un subjectivisme esthétique judicatoire, vaguement sociologique, une « critériologie » esthétique en somme. Il raffine certes le formalisme du jugement esthétique kantien, qui est garantie uniquement logique (abstraite) de son universalité en une pragmatique universelle (transcendantale) fondée le langage et la discussion, laquelle doit peut-être beaucoup plus – qu'elle ne dit d'ailleurs pas – à Habermas.

Ce dont nous instruit le propos de J.-M. Schaeffer, c'est de la nouvelle tonalité de la réflexion philosophique sur l'art et l'esthétique, qui porte désormais l'accent sur la question de la *réception*. Mais il ne s'agit pas tant de défendre, immédiatement en tout cas, une « esthétique de la réception » (Jauss), que promouvoir un renversement de point de vue, délaissant une métaphysique de l'œuvre (objet autant que création artistique) au profit d'une pragmatique de la « réception esthétique ». Et ce renversement de perspective se renforce de ce qu'il fait corps avec la critique du modèle intransitif de la communication aujourd'hui dominant, lequel est enté sur la profonde certitude d'une connivence culturelle entre émetteurs et récepteurs, entre la constellation des artistes, des critiques et des théoriciens (philosophes, sociologues, historiens) d'un côté et les destinataires de l'autre. Or, l'évolution socio-historique a considérablement élargi le cercle du public cultivé, dont la relative indétermination, au sens descriptif et non-dépréciatif du terme, est beaucoup plus importante que naguère. « Le goût à l'âge démocratique » comme on a pu dire, est chose beaucoup trop volatile pour être corsetée en une conceptualité univoque. Autrement dit et conformément à ce qu'avance J.-M. Schaeffer dans *L'art de l'âge moderne*, la connivence culturelle qui, par exemple, put exister entre Hegel, et les artistes, les critiques et le public cultivé de son temps est aujourd'hui devenue chimérique et sa défense intenable.

Si nous nous accordons à ce constat, nous ne souscrivons cependant pas au renversement de perspective qui en est déduit, lequel nous paraît être une inversion, un simple changement de signe, qui fait la bascule d'une position à l'autre. À une intransitivité de l'Art vers l'esthétique est substituée une autre, qui la réciproque en sens inverse. Il n'est ni souhaitable ni satisfaisant,

17. Précisons tout de même qu'une définition peut rester ouverte, sans être faible ni décevante pour autant...

18. Ceci me paraît particulièrement prégnant dans *Les cèlibataires de l'art*, p. 29-35 notamment. On trouve un propos de tonalité identique chez Genette, dont la polémique civile avec les thèses de Goodman ne doit surtout pas égarer ainsi qu'en instruit fermement son introduction au second volume de son diptyque *L'œuvre de l'art* : « Il apparaîtra assez clairement que cette sélectivité favorise des contributions de type analytique, au sens kantien ou au sens moderne, qui ont pour moi le mérite d'articuler des propositions, acceptables ou non, mais au moins intelligibles, au détriment de l'encombrante tradition de ce que Schopenhauer appelait une "métaphysique du beau", et que Jean-Marie Schaeffer a justement qualifié de "théorie spéculative de l'art" – de Novalis à Heidegger ou Adorno, et donc un peu au-delà – où je ne trouve le plus souvent que proclamations invérifiables et passablement connotés d'idéologie antimoderniste, et glorifications exaltées de la puissance de révélation ontologique ou de subversion révolutionnaire des œuvres. » Significativement, il s'oblige à légèrement nuancer la charge, pour mieux donner l'estocade, ouvrant une note qui commence ainsi : « Il y aurait quelque injustice à réduire Hegel à de telles formules qu'il déborde de toute son envergure ; mais... » (*La relation esthétique*, p. 10-11 et n. 9).

de laisser dans le crépuscule de la raison, philosophique de surcroît, les questions relatives à l'Art au profit de celles relatives à l'Esthétique, au motif qu'elles échapperaient où qu'elles seraient mieux à même d'échapper à tout risque spéculatif, qu'elles sont finalement en phase avec la demande culturelle esthétique de nos « sociétés démocratiques »¹⁹.

Au lieu de quitter les rivages « aventureux » d'une métaphysique de l'art, on s'est simplement contenté d'une légère rotation mentale, substituant à la spéculativité du contenu (de l'essence), un scepticisme modéré, ou, pour reprendre un vocable en vogue, une rationalité limitée. D'une ontologie *forte*, nous avons basculé dans une ontologie *faible*, pragmatiste, pas moins essentialiste cependant, quoique la question de l'essence même de l'art soit rejetée comme philosophiquement indécidable. Cette bascule témoigne surtout d'une conception finalement traditionnelle, *fixiste*, de l'ontologie philosophique encore conçue comme détermination catégoriale occultant sa genèse réelle, le fait que les catégories expriment « des formes d'existence, des déterminations existentielles »²⁰. À rebours de cette néo-métaphysique, dont nous retenons, pour notre part, la problématique de l'Intentionnalité empruntée à Searle, nous proposons d'explorer une voie différente, assurément négligée et peu pratiquée par la réflexion philosophique contemporaine, en tentant de développer brièvement, les implications de l'interrogation lukácsienne exposée en épigraphe.

Il y a des œuvres d'art – pourquoi existent-elles ? Telle est l'interrogation qui ouvre la première réflexion systématique de Lukács en matière de philosophie de l'art et d'esthétique, et qui constitue le cardinal de l'ensemble de sa recherche, y compris naturellement sa grande œuvre de la maturité : *La particularité de l'esthétique*²¹. Une telle interrogation paraîtra peut-être naïve, voire dangereuse puisque inépuisable. De notre point de vue elle est tout simplement élémentaire, car cette dérive vers l'esthétique signalée plus haut, néglige cette question au motif d'un risque spéculatif, dont les périls restent à apprécier. Oserions nous rappeler que l'on voit mal comment une esthétique serait possible sans préalable – ontologique – artistique ? Nous semble ainsi subsister dans le cours de l'évolution de la pensée de Lukács, cette question centrale qui reformule la relation problématique entre l'art et l'*aisthesis*, selon une perspective dont on a supposé et incriminé, assez violemment parfois, quoique sans trop d'instruction, le réductionnisme.

Il convient d'abord de souligner la singularité de l'esthétique de Lukács, qui se rapporte de manière explicite et revendiquée à ses thèses finales touchant aux « problèmes fondamentaux de la philosophie (causalité-téléologie, nécessité-liberté, réalité-valeur) »²², thèses qu'il présente dans *l'Ontologie de l'être social* et plus particulièrement dans le chapitre sur le travail²³. Dans le processus de travail en effet, se constitue, pour la première fois, une véritable relation sujet-objet, non seulement un objet *face* à un sujet, mais également un sujet *autonome* devant l'objet. De sorte que le procès d'autoconstitution de la subjectivité, le développement progressif des aptitudes et capacités humaines est en rapport étroit avec les actes de manipulation et de domination de la réalité objective. On peut dès lors considérer « que la subjectivité esthétique

19. C'est, nous semble-t-il, la tonalité fondamentale du propos de Schaeffer que Genette fait explicitement sien.

20. Marx, *Manuscrits de 1857-1858* (« *Grundrisse* »). Paris : Éd. Sociales, 1980, 2 vol. ; t. 1, p. 41.

21. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Neuwied : Luchterhand, 1963, 2 vol. On peut regretter, le mot est pauvre, qu'elle n'ait pas encore été traduite en français, cette faveur ayant été déjà accordée par deux fois à Adorno, dont la *Théorie esthétique*, publiée à titre posthume en 1970, fut récemment rééditée en un volume plus organique (Paris : Klincksieck, 1995) en y intégrant notamment les paralipomènes, un ouvrage qui est aussi une discussion passionnée avec Lukács. Pour une présentation complète et rigoureuse de l'esthétique lukácsienne, voir Nicolas Tertulian, *Georges Lukács. Étapes de sa pensée esthétique*. Paris : Le Sycomore, 1980, p. 107-156 et p. 179-278, dont je m'inspire ici largement.

22. N. Tertulian, *op. cit.*, p. 188.

23. Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (1964-1971). Darmstadt-Neuwied : Luchterhand, 1984-1986, 2 vol. ; t. 2, p. 7-116.

ne représente qu'un cas limite de la relation sujet-objet, une forme évoluée et spécifiquement modifiée de la relation primaire sujet-objet. »²⁴

Ce faisant, Lukács renverse radicalement la problématique esthétique kantienne et sa méthode, en promouvant une démarche génético-ontologique, historiciste en somme, qui ne dément pas ce qu'elle doit à Hegel et à Marx. S'attachant à analyser et à établir les stades de l'émergence *progressive* quoique non linéaire, du fait esthétique, de la multiplicité des activités spirituelles humaines, il s'agit d'une démarche qui s'oppose à la division de l'esprit en ses facultés chère à Kant et à ses si nombreux exégètes contemporains.

En dépit ou à cause de son raffinement, on pourrait lui objecter qu'elle demeure entachée du vice rédhibitoire d'un réductionnisme latent, historique et/ou socio-économique, variante marxiste sinon marxisante de la « Théorie spéculative de l'Art », qui aurait la fatuité de délivrer, « en dernière instance » par cette *reductio*, l'intention profonde de l'œuvre d'art et corrélativement sa signification esthétique, toutes deux réduites à une *mutique univocité*. On s'en doute, mais il convient de le répéter, la thèse lukacsienne est infiniment plus subtile et nuancée. Elle n'établit jamais une stricte homologation, de stricte correspondance entre conditions socio-historiques de la genèse d'une œuvre et la projection de celles-ci dans l'œuvre d'art, fût-ce au titre de structure profonde ou symptomale. Pour Lukács, l'œuvre est toujours le fait d'une *individualité subjective*, qui filtre ces données socio-historiques, les réélabore et ne se contente pas de « simplement » les objectiver, inconsciemment ou non²⁵.

Le mérite de Lukács est donc d'appeler à une reformulation de la relation problématique entre autonomie et hétéronomie de l'art, qu'un Croce par exemple, sépare de manière tranchée. Comme le souligne avec intérêt N. Tertulian, les qualités esthétiques de l'œuvre pourraient fort bien être, « non pas le produit de la pure intériorité autotélique, mais le résultat d'une interaction compliquée entre la conscience de l'artiste et les tensions sociales de son temps, selon lequel aussi la "socialité" de l'œuvre ne saurait être par conséquent tout simplement localisée dans la zone des intentions et des tendances manifestes (elle demeure là vraiment hétérogène), mais dans la dialectique même de l'œuvre, là où l'artiste, afin de se réaliser, lutte, solitaire, avec les difficultés de l'invention et de la création. »²⁶ De manière plus développée c'est aussi, nous semble-t-il, la thèse de Lukács dans *La particularité de l'esthétique*, quand il caractérise la mission de l'art comme « anthropomorphisante » et « défétichisante », et dont la *mimésis*, cette « emphase de la subjectivité », associée à la *catharsis* et la catégorie rénovée de « reflet », sont les instruments privilégiés²⁷.

L'art n'est pas un savoir dans la mesure où sa fonction, à l'inverse de la science, n'est pas « désanthropomorphisante ». Réciproquement, il n'est pas non plus le lieu d'une obscure indétermination, un désert aride de toute conceptualité. En lien avec sa conception de la subjectivité esthétique, la mission fondamentale de l'art consiste d'abord, selon Lukács, à ébranler les représentations habituelles de la subjectivité, à dépasser sa fragmentation, prise

24. N. Tertulian, *op. cit.*, p. 189. Je me permets également de renvoyer à *L'ivraie*, *op. cit.*, dans lequel je propose quelques références à ce propos (p. 15 sq.)

25. S'ils possèdent une indéniable puissance de suggestion, les travaux de L. Goldmann qui se réclame d'un certain Lukács, nous semblent par trop verser dans un sociologisme réducteur, avec également cette réserve que, sans que les raisons en soient clairement établies, il s'appuie exclusivement sur ses premières œuvres, en particulier *L'Âme et les formes* ou *La théorie du roman* négligeant délibérément celles de la maturité.

26. N. Tertulian, « Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art ». *Revue d'esthétique*, 1976, n° 2-3, p. 110-140 ; p. 116. Cf. aussi p. 118, *in fine*, p. 123 et p. 128, en particulier la remarque à propos de L.-F. Céline.

27. S'ouvre peut-être, enfin, la possibilité d'une véritable discussion, sans préventions ni préjugés, du « réalisme critique » lukácsien, si obstinément mécompris et si opiniâtrement confondu avec une défense *stylisée* du pseudo réalisme socialiste, un naturalisme en fait. Au fond, c'est son féroce anti-modernisme en matière artistique, sans qu'il soit du reste apprécié autrement que comme une nostalgie forcément passéiste, qui est attaqué. Voir l'article de N. Tertulian, « Distanciation ou catharsis ? », *Europe*, 2000, n° 856-857, p. 63-79, qui revient sur le débat avec Brecht. De Lukács, il faut lire sa magistrale étude « Raconter ou décrire ? » (1936). In *Problèmes du réalisme*. Paris : L'Arche, 1975, p. 130-175. Voir aussi, le livre précis et argumenté de Michel Aucouturier, *Le réalisme socialiste*. Paris : PUF, 1998. Quant au modernisme artistique, observons qu'il se soutient souvent de sa propre décision à exister, identifié qu'il est au progressisme et aux avant-gardes, et, de ce fait, peu interrogé critiquement.

qu'elle est dans le cours de la vie quotidienne – la vie « ordinaire » aurait-il écrit dans *L'Âme et les formes* : c'est sa fonction *défétichisante*. Car l'art révèle à chacun sa substantialité *générique*, éminemment *concrète*, achevée mais pas nécessairement close, autrement dit, son appartenance à un universel concret : le genre humain (*Gattungsmäßigkeit*). Ce que vise l'art, comme finalité (position téléologique) et comme horizon d'attente, n'est pas l'excellence de telle ou telle faculté, mais bien *l'humain* en sa totale plénitude (*der Mensch ganz*), dans l'épanouissement de sa singularité concrète, dans sa *fraternité*.

La création artistique relève toujours plus ou moins d'une *catharsis*, d'un effort de *transfiguration* de la réalité vécue objective, avec l'ambition, non de la copier, comme une compréhension vulgaire de la *mimèsis* peut encore (volontairement ?) le laisser accroire, mais de l'élever au Genre, de dépasser la particularité infrangible de la subjectivité sans l'y dissoudre. L'art est le lieu d'une *dialectique ouverte*, d'un mouvement de *totalisation* de ces deux pôles que sont la réalité objective et la subjectivité du sujet, laquelle ne peut totalement se déprendre de son inscription socio-historique, ni, non plus, s'y abolir complètement. Où plutôt, et c'est ce qui les distingue, les hommes sont aussi le produit de leur propre histoire, c'est-à-dire de leur interaction dialectique avec leur milieu, indissociablement naturel *et* social.

Mais l'art n'est pas pour autant une *trans-figuration* de la déité dans le monde profane, ni de la vérité de l'Être dans la facticité du langage, pas plus qu'il n'est l'unique vecteur de toute émancipation de l'humanité. Lukács s'oppose donc fermement à toute politisation outrancière de l'art qui, dans sa forme par exemple, exercerait une critique immanente de la société bourgeoise et du capitalisme moderne (Brecht) ou bien qui réfléchirait, fût-ce de manière critique, la décomposition d'un monde en crise, assorti(e) d'une promesse eschatologique (Bloch), ou bien encore la sécheresse d'un monde administré (Adorno). Il s'oppose donc à une politisation qui seule déterminerait la capacité subversive de l'art, cette inquiétude négative au cœur de la société bourgeoise²⁸.

La perspective de Lukács ne consiste donc pas à réciproquer dans l'autre sens une quelconque absorption de l'esthétique par l'artistique, mais de penser leur dialectique immanente, dont l'origine n'est pas rejetée dans quelque monde séparé mais entée, selon un mode historico-génétique, dans l'humanité concrète. Nous tenons pour acquis, comme les réflexions de Schaeffer nous en ont convaincu, que la jouissance esthétique d'une œuvre d'art ne présuppose pas nécessairement l'artistique, au sens d'une création humaine pensée et élaborée comme telle, et qu'il est certainement possible d'estimer tel ou tel paysage, source de dis-satisfaction esthétique puisque, finalement, il est aussi et d'une certaine manière le produit de l'agir humain²⁹. Inversement, toute activité artistique, s'inscrit dans une intention esthétique et il s'agit alors d'une visée téléologique, propre à toutes les actions humaines ou d'un horizon d'attente : la création s'effectue dans la perspective d'une délectation esthétique potentielle, laquelle, ne saurait être entièrement déterminée *a priori*, ni, au demeurant, être réduite à l'*aisthesis*...

Précisément, cet élargissement de la sphère artistique à d'autres objets que ceux jusqu'à présent consacrés par la tradition des siècles passés est caractéristique de notre modernité, déjà bien ancienne du point de vue de la création. C'est, en particulier, la question posée par l'évolution de l'art contemporain, lequel a suscité ces dernières années, quantité de débats qu'une littérature pléthorique et quelque peu redondante est venue couronner. Mon intention n'est pas d'ajouter un nouveau chapitre aussi inutile qu'incertain, à cette histoire récente déjà saturée, que de proposer quelques pistes de réflexion à propos de cette évolution³⁰.

28. C'est l'un des ressorts du débat sur l'expressionnisme et le réalisme qui l'opposa à Brecht et Bloch puis, plus tard, des débats à propos de l'art d'avant-garde et de la littérature du XX^e siècle, avec Adorno. Outre l'article de N. Tertulian déjà cité, voir Jean-Marc Lachaud, *Questions sur le réalisme : G. Lukács et B. Brecht*. Paris : Anthropos, 1989 ; Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, 1999 ainsi que Marc Jimenez, *Adorno et la modernité : vers une esthétique négative*. Paris : Klincksieck, 1986.

29. A. Roger, *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.

30. Pour apprécier ce débat : Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*. Paris : Seuil, 1996 et Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie* (1997). Paris : PUF, 1998

À l'évidence, et de manière beaucoup plus affirmée que par le passé, l'art ne fait plus uniquement appel à la seule vision. Il a considérablement élargi le spectre de la sensibilité à la pluralité de ses vecteurs : l'auditif, le tangible et, pourquoi pas, l'olfactif³¹. Cet élargissement n'est-il pas le signe que l'art s'adresse *in fine* à la subjectivité esthétique en *sa totalité*, qu'il s'adresse à ce qui, en chacun de nous, est humain, au genre ? À cette interrogation, s'en conjoint une autre qui concerne les relations et les interactions de la faculté (physiologique) à la *perceptualité*, soit, par exemple, de la vue à la vision – problématique de la *mimèsis*. Dans le même ordre d'idée et de manière concomitante, on a assisté à un phénomène d'élargissement et de démultiplication des supports et matériaux de la création artistique, dont « *Fountain* » de Duchamp marque à la fois le commencement et l'assomption.

La césure qu'opère Duchamp en proposant ce fameux urinoir à une exposition est aujourd'hui particulièrement encombrée par une vulgate « métaphysique », qui a dissous cette création en prétexte et l'a fossilisé en geste emblématique : le geste a littéralement occulté la geste, la pragmatique a recouvert l'ontologie. Trop souvent en effet, ce *ready-made*, cet énigmatique « déjà-fait » est réduit à une plaisante usurpation satirique, occultant l'objet réel (l'urinoir) comme résultat d'une activité artistique au sens classique de ce terme au profit de la seule intention symbolique qu'il sou-tient. Même si, comme cela est sûr, Duchamp n'a pas fabriqué cet urinoir, demeure le fait qu'il l'a aménagé et lui a donné ce nom « *Fountain* » – une dénomination sur laquelle on ne s'arrête du reste que trop rarement et qui n'est pas totalement incongrue à l'objet qu'elle dénomme. Il fit ainsi œuvre de création, lui accordant une valeur artistique et le disposant à la possibilité d'une appréciation et d'un jugement esthétiques ; dès lors, savoir si c'est de l'art ou non (du cochon ?) nous paraît être une question oiseuse et sans grand intérêt. Tout en ne mésestimant pas le geste cristallisé par cette création, qui ne peut oblitérer son contexte, celui-ci et celle-là, semblent mettre en question la catégorie artistique de beau, ou, plus exactement, la *cardinalité de la catégorie du beau* dans la création artistique. Or cette question centrale, est plus effleurée que réellement thématifiée.

Le geste duchampien peut également être mis en relation avec la toute nouvelle possibilité à l'époque, de la reproductibilité des objets artistiques, sinon des œuvres qui fait signe vers l'émergence progressive de l'industrie culturelle³² à partir des années 30 du XX^e siècle, dont le cinéma sera le vecteur. Se recourent ici les réflexions de Benjamin dans son texte fameux « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » dont le nombre de reprises par son auteur³³ est sans nul doute le signe d'une nouveauté à re-penser.

On peut d'abord s'interroger sur le fait de savoir si ce geste n'inaugure pas un processus d'*artialisation généralisée* de la réalité³⁴, qui scellerait cette fin de l'art si souvent annoncée, par calcul ou par conviction, ou bien s'il s'agit, plus simplement, d'une évolution somme toute « normale » des coordonnées de la création qui, sans remettre en cause ses fondamentaux n'en opère pas moins des déplacements significatifs, requérant de ce fait un renouvellement et un redéploiement de la réflexion. Observons également que l'art a constamment puisé dans le réel de nouvelles possibilités d'expression, qu'il a toujours su, sinon inventer du moins se ressaisir de nouveaux supports et de nouveaux médias. C'est aujourd'hui le cas avec le développement

31. Cf. Edmond Roudnitska, *L'Esthétique en question : introduction à une esthétique de l'odorat*. Paris : PUF, 1977.

32. Sur ce point, Adorno & Horkheimer, *Dialectique de la Raison : fragments philosophiques* (1947). Paris : Gallimard, 1974, p. 129-176 : « La production industrielle de biens culturels : Raison et mystification des masses » ainsi que l'article d'Adorno, « L'industrie culturelle ». *Communications*, 1963, n° 3, p. 12-18. Voir aussi les précieuses remarques méconnues sinon négligées de Gramsci sur la culture et la littérature dans les *Cahiers de prison*. Sur ce dernier point, voir André Tosel, « Littérarité, littérature, jugement esthétique dans *Les Cahiers de Prison* d'Antonio Gramsci ». *La Pensée*, 2000, n° 324, p. 83-102. Pour un état des lieux plus contemporain : J.-M. Lachaud (dir.), *Art, culture et politique*. Paris : PUF, 1999.

33. Des quatre versions de ce texte trois sont disponibles en français. La première, écrite en 1935, (*Œuvres*. Paris : Gallimard, 2000, 3 vol. ; t. 3, p. 67-113), la troisième, traduction française de la seconde version de 1936, remaniée à cette occasion (*Œuvres français*. Textes édités par J.-M. Monnoyer. Paris : Gallimard, 1991, p. 117-192) et la quatrième – et dernière – version de 1939 (*Œuvres* ; t. 3, p. 269-316).

34. C'est le propos d'A. Roger dans *Nus et paysages : essai sur la fonction de l'art*. Paris : Aubier, 1978. Voir aussi ses autres travaux sur le paysage.

des outils informatiques, qu'ils soient ou non spécifiquement orientés vers la création artistique. Il s'agit de ce que l'on nomme, fort improprement du reste, le « multimédia », auquel nous préférons le terme plus adéquat d'*hypermédia*.

Ces outils ont pour caractéristique fondamentale de permettre l'intégration, sur un même support (numérique), de différents médias (l'image, le texte, le son), autorisant leur combinaison simultanée, par l'intermédiaire d'un programme informatique défini (logiciel), sous la forme d'un document unitaire. Ils sont artistiquement créateurs en ce qu'ils autorisent l'usage et la sollicitation des différents registres de la sensibilité de manière simultanément unitaire et différenciée et esthétiquement intéressants en ce qu'ils permettent une diffusion plus aisée et plus large du fait de la standardisation des supports informationnels ³⁵.

Ces tous récents développements techniques, qui ne relèvent pas moins de l'art, ainsi que Francastel le rappelait opportunément dans *Art et technique au XIX^e et XX^e siècle*, exigent voire requièrent de relire et de repenser les réflexions de Benjamin et les remarques critiques de Adorno ³⁶, à l'aune d'une modernité, la notre, qui s'enorgueillit de sa réticularité, mondiale en particulier, sans trop de mesure (ethnocentrisme), reproduisant à plus grande échelle cette intransitivité, véritablement *unidimensionnelle*, de la communication. Que l'œil sache aussi écouter et ne pas trop écraser de son regard. Qu'il sache modérer son ivresse.

*Une puissance considère un œuf
Sculpté dans une pierre blanche
Et poli par la main d'un homme*

*La puissance considère et sourit
La puissance se réjouit de savoir
Que nulle vie ne pourra sortir
De ce qui n'est qu'un objet d'art,*

*Une forme d'inexistence
Jetée à la nuit du temps* ³⁷

Résumé : Le regain de la réflexion philosophique contemporaine sur l'art se caractérise par une polarisation exclusive sur la seule dimension esthétique (jugement de goût, réception), ce qui a pour conséquence de subordonner l'art à l'esthétique et de ne pouvoir le penser que par elle. Contre cette réduction, nous rappelons la question de Lukács – *il existe des œuvres d'art, comment sont-elles possibles ?* Nous en esquissons brièvement quelques développements possibles, en particulier la dialectique immanente et réciproque de l'esthétique et de l'artistique, y reliant également les profondes transformations de l'art et de ses pratiques – l'esthétique incluse –, du XX^e siècle.

35. Voir Jean-Claude Chirollet, *Mémoires de l'art*. Paris : PUF, 1998 et Michael Rush, *Les nouveaux médias dans l'art*. Paris : Thames & Hudson, 2000.

36. Autant à l'égard des réflexions de Benjamin sur *L'Œuvre d'art* qu'à propos de l'Industrie culturelle. Voir Adorno, *Prismes*. Paris : Payot, 1983, *Sur Walter Benjamin*. Paris : Allia, 1999 et leur précieuse correspondance récemment parue (Paris : La Fabrique, 2002).

37. A. Pieyre de Mandiargues, *L'ivre œil* suivi de *Croiseur noir* et de *Passage de l'Égyptienne*. Paris : Gallimard, 1979 ; « Une puissance », p. 42.