



HAL
open science

Y a-t-il un art non engagé? POUR UNE DISTINCTION ENTRE ENGAGEMENT FONDAMENTAL ET ENGAGEMENT APPLIQUÉ

Bruno Trentini

► **To cite this version:**

Bruno Trentini. Y a-t-il un art non engagé? POUR UNE DISTINCTION ENTRE ENGAGEMENT FONDAMENTAL ET ENGAGEMENT APPLIQUÉ. le crachoir de flaubert, 2016, <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2016/05/y-a-t-il-un-art-non-engage-pour-une-distinction-entre-engagement-fondamental-et-engagement-applique/>. hal-02951582

HAL Id: hal-02951582

<https://hal.science/hal-02951582>

Submitted on 28 Sep 2020

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.

Y a-t-il un art non engagé ?

POUR UNE DISTINCTION ENTRE ENGAGEMENT FONDAMENTAL ET ENGAGEMENT APPLIQUÉ

Bruno Trentini, « Y a-t-il un art non engagé ? Pour une distinction entre engagement fondamental et engagement appliqué », *Le Crachoir de Flaubert*, revue en ligne, 2016.

On entend souvent dire que l'art est superflu, qu'il n'a aucune utilité. Pourtant, nombreux sont les artistes qui accusent et dénoncent. Par exemple, lorsque l'artiste israélienne Sigalit Landau fait du Hula Hoop sur une plage au sud de Tel-Aviv en substituant à l'habituel cerceau un cercle de fil barbelé, il est clair qu'elle ancre sa pratique dans un contexte socio-politique. À chaque déhanchement, l'artiste est lacérée par du fil barbelé – le même fil utilisé généralement pour tracer les frontières. Ainsi, la vidéo *Barbed Hula* réalisée en 2000 peut difficilement être considérée indépendamment du conflit israélo-palestinien et d'une critique de la frontière opprimante et blessante. En revanche, lorsque Gerhard Richter élabore en 2004 *II panneaux de verre*, il ne semble pas y avoir de parti pris social : faite de plusieurs couches de verre, l'œuvre reflète l'environnement comme un miroir, mais un miroir au reflet flou et diffus. Cette œuvre semble détachée du monde réel, comme si elle n'avait d'intérêt que dans un cercle inhérent au monde de l'art et, de manière encore plus restrictive, comme si elle n'existait qu'en lien aux peintures de l'artiste également dépourvus de contours nets.

La première de ces deux œuvres seulement semble engagée. Dire d'une œuvre d'art qu'elle est « engagée » est souvent utilisé comme valeur positive méliorative. Alors que de nombreux artistes tentent de prendre position sur des questions politiques, sociales ou économiques, d'autres artistes, ou d'autres œuvres, restent complètement étrangers à toute forme d'engagement. Et s'il est vrai que l'inutilité peut être vue comme un luxe – et en ce sens socialement critiquable –, l'engagement doit-il être vu comme une valeur de l'art ? La distinction entre un art qui serait engagé et un art qui ne le serait pas ne devrait pas être pensée en ces termes. S'il y avait à choisir, il serait en effet tout aussi facile de défendre les premiers, au nom d'une

implication dans le monde, que les seconds, en tant qu'ils ne considèrent pas l'art de manière restrictive comme un moyen de communication. Il y a ainsi deux positions possibles qui opposent des jugements de valeur sur ce qui semble relever de jugements de fait. Les deux positions convoquent paradoxalement des arguments articulant esthétique et éthique. D'un côté, depuis l'abandon de l'autonomie de la sphère de l'art devant la sphère du politique (Vander Gucht, 2005), on peut considérer qu'un art ancré dans une réalité sociale vaut plus qu'un art détaché du monde qui, en ne s'engageant pas, cautionne les injustices. Les puristes qui s'intéressent aux œuvres ignorant totalement la société sont alors éthiquement critiquable. D'un autre côté, on peut regarder avec distance et méfiance les défenseurs d'œuvres profitant d'un drame social pour dénoncer, à la manière de campagne de communication et de sensibilisation, ce qu'une société bien pensante dénonçait déjà avant elles. Même si ce constat est un peu caricatural, il décrit fidèlement une réalité des mondes de l'art et oppose un art « engagé » à un art « pur ». C'est cette opposition et ce sont ces étiquettes qu'il s'agit de dissoudre.

Toute œuvre d'art relève d'un engagement latent : c'est l'enjeu de ce texte. Sans nullement considérer que les œuvres non engagées ne relèvent pas de l'art, l'idée est davantage de soutenir que même les œuvres apparemment non engagées ont un impact social. Il s'agit pour ce faire de repenser la notion d'engagement d'un point de vue plus fondamental et de repenser l'opposition « pureté/engagement » en l'ancrant dans une histoire des idées et en la confrontant aux notions voisines « spéculatif/pratique » et « fondamental/appliqué ».

Être engagé sans savoir dans quoi

L'opposition entre « pureté » et « engagement » ressemble à celle qu'il y a en philosophie classique entre « spéculatif » – tourné vers la recherche théorique – et « pratique » – tourné vers l'application et l'action concrète. Un célèbre texte de Descartes prescrit que la connaissance doit être tournée vers l'action et qu'il faut devenir « comme maître et possesseur de la nature » (1984 : 127), ne serait-ce que pour maintenir la santé qui est garante d'une bonne activité intellectuelle; Hegel prolonge ce propos en écrivant que la raison doit se réaliser dans le réel (1998 : 54-55). Il ressort de ces deux positions qu'une connaissance purement spéculative est un but dont il faut se défaire. Il est toutefois important d'être précis sur les concepts : spéculatif ne signifie pas fondamental. Alors qu'une connaissance spéculative se définit comme étant indépendante de la sphère pratique, la connaissance fondamentale est une connaissance qui est souvent en attente de trouver ses domaines d'application. Ainsi, s'il est vrai que la connaissance fondamentale peut avoir l'apparence de la connaissance spéculative, elle s'en distingue radicalement.

Même si la distinction entre « spéculatif » et « fondamental » n'a pas été approfondie dans le contexte de la création artistique, il semblerait qu'elle soit opérante pour ne pas étiqueter trop hâtivement l'art pur. Contrairement à ce qui a été suggéré préalablement, l'opposition entre « pureté » et « engagement » doit en fait être pensée au regard de l'opposition entre « fondamental » et « appliqué ». Cette paire est généralement utilisée dans le domaine de la recherche : la recherche appliquée s'empare d'un problème de société concret et tente de le résoudre alors que la recherche fondamentale tente de répondre à des questions sans savoir préalablement les applications possibles qui peuvent dériver des avancées.

Ce qui est intéressant en comparant les oppositions « pur/engagé », « spéculatif/pratique » et « fondamental/appliqué » est que le jugement de valeur, qui est socialement lié à ces distinctions de fait, varie. En effet, il ne serait pas surprenant de voir que les mêmes intellectuels peuvent défendre l'art engagé devant l'art pur tout en défendant la recherche fondamentale devant la recherche appli-

quée. La recherche appliquée est certes nécessaire à court terme, mais elle ne saurait se substituer totalement à la première qui serait trop dépendante des aléas de la société qui lui est contemporaine. L'argument principal est que la recherche fondamentale permet des découvertes anticipant leurs utilisations, voire les engendrant. Elle devient utile à long terme, de manière durable. Ainsi, si elle n'a pas été motivée par un combat social, donc si elle n'est pas engagée, elle ne restera pas pour autant bien longtemps détachée du monde. Sa force réside justement dans le fait qu'elle se situe en dehors des contingences sociales de son époque, et qu'elle peut tout de même s'y appliquer. Certes l'art et la philosophie ne sont pas forcément comparables à des investigations scientifiques, mais on retrouve la même structure. Ainsi, par exemple, s'il est vrai qu'Aristote a écrit dans un contexte précis de la Grèce du IV^e siècle avant notre ère, en réponse aux propos de Platon, la puissance de ses concepts reste d'actualité. C'est ce qui fait qu'on lit encore Aristote en dehors des cours d'histoire de la pensée et que certains de ses développements permettent d'aborder des problèmes sociétaux qu'Aristote n'aurait pas imaginés.

La recherche appliquée, tente, au contraire de répondre à des problèmes qui ont déjà été formulés, des problèmes qui ne se poseront sans doute plus de la même manière quelques temps plus tard. La recherche appliquée est donc ancrée dans le temps et dans les contingences de l'époque; c'est justement son application qui la restreint et la limite.

L'engagement fondamental est cognitif

S'il est vrai que l'art engagé est comparable à la recherche appliquée, il est surprenant que les qualités convoquées pour juger l'art engagé deviennent des défauts pour minimiser la recherche appliquées; les valeurs prônées là sont décriées ici. Or, sans l'existence de la recherche fondamentale, personne n'aurait dévalué la recherche appliquée : un jugement de valeur ne peut être formulé que relativement à une valeur contraire. Parallèlement, peut-être que la tendance à surévaluer l'art engagé provient du doute que l'art puisse avoir son versant fondamental. Pourtant, ce n'est pas parce

qu'un artiste ne prend pas personnellement position en dehors de la sphère de l'art que son œuvre est dépourvue d'un quelconque type de responsabilité et d'engagement. Indépendamment de sa signification et de l'éventuel message qu'elle véhicule, une œuvre d'art peut apporter du recul réflexif au public. Sur ce point, une œuvre d'art est comparable à une énigme logique que l'on tente de comprendre et toute confrontation à une énigme participe de la formation intellectuelle quel que soit le domaine de l'énigme : au-delà des références socio-culturelles convoquées, il y a une structure cognitive qui sous-tend la dynamique interprétative.

L'artiste ne maîtrise pas totalement son œuvre et c'est justement ce point qui explique pourquoi, selon le philosophe allemand Adorno, toute œuvre s'inscrit dans le social : l'artiste n'a pas le contrôle absolu du matériau avec lequel il crée puisque celui-ci est façonné par une société dans laquelle il se trouve lui aussi (1962 : 45). Le différentiel entre ce que l'artiste entreprend et ce qui est effectivement réalisé représente justement le contenu de l'œuvre (1995 : 183-187). Puisque toutes les œuvres d'art sont pourvues d'un contenu, elles prennent en compte la réalité sociale – ceci n'implique pas que chaque artiste s'intéresse à ce sujet, mais là n'est pas la question. Ainsi, ce qui semble le plus engageant dans l'art réside justement dans son contenu – dont les enjeux ne peuvent être encore cernés – et non dans l'intention d'un artiste utilisant son œuvre pour véhiculer une position ou une opinion. Pour reprendre l'analogie avec la recherche, le premier engagement serait fondamental alors que le second serait appliqué. Aucun jugement de valeur ne se cache dans cette distinction, d'autant plus qu'une même œuvre puisse évoluer sur les deux tableaux. Par exemple, au-delà de son propos politique, *Barbed Hula* permet en effet de nourrir la réflexion du spectateur à travers un réseau assez complexe de symboles. Occupé à penser aux implications politiques et religieuses, à la souffrance que l'artiste s'inflige lors de sa performance, le spectateur a déjà l'esprit bien occupé. Il comprend alors le cerceau barbelé comme moyen de blessure, de stigmatisation, et peut-être ne voit-il pas d'emblée qu'il s'agit aussi de l'objet délimitant la frontière

entre deux zones. Une fois cette relation perçue, l'œuvre est nourrie d'une nouvelle dynamique. Plus généralement, l'intérêt d'une œuvre d'art est d'amener le spectateur à se formuler une multitude d'hypothèses – qui, bien souvent, ne sont pas conscientes – afin qu'il puisse s'approprier l'œuvre. Si ces impulsions engendrent parallèlement l'expérience esthétique, l'appropriation, elle, advient en testant sur l'œuvre la pertinence des hypothèses jusqu'à parvenir à au moins une conclusion satisfaisante. La dynamique cognitive mise en jeu par cette expérience artistique n'est pas à négliger; il y a fort à parier qu'elle accroisse le recul que le spectateur a sur ses propres facultés en le rendant plus conscient de lui-même et donc du monde perçu. Il sera alors plus apte à réagir devant une situation de la vie courante qu'il faudrait interpréter ou saisir, même si cette situation est totalement indépendante du conflit israélo-palestinien. C'est en ce sens qu'il existe un engagement fondamental qui a le même statut que les concepts d'Aristote ou la recherche en mathématique et qui s'applique au-delà de la contingence. Aussi, parvenir à voir dans *II panneaux de verre* non pas le reflet de soi et de la salle du lieu qui l'expose mais une image semblable à une peinture de Richter transfigurant le reflet demande une faculté de distanciation du monde sans doute bénéfique pour l'individu social. Détaché du pragmatisme du reflet, détaché des contraintes utilitaristes, l'individu est préparé au raisonnement et à la délibération.

Le désintéressement est un pas vers la résistance

Dans un monde emprunt d'utilitarisme, valoriser la notion de détachement est important pour comprendre de manière plus générale l'engagement de toute forme d'art : en permettant un détachement, l'art apparemment non engagé permet d'aller à l'encontre de toute forme d'oppression.

Être détaché n'implique pas forcément ne pas être concerné, être au-dessus, être suffisant ou vaniteux; être détaché, c'est aussi prendre du recul, sortir du moule, ne pas être un pion : le détachement peut être vu comme une forme de résistance. Ce détachement est très proche du désintéressement théorisé par Kant et accolé au

jugement de goût pur (1995 : 182-190). Et c'est dans ce sillon de la pureté kantienne que Clement Greenberg a formulé ses thèses sur l'art pur, mais à une époque où la notion même de pureté a été liée au programme racial de Hitler. Il est bien évidemment devenu inconcevable de défendre l'étiquette de pureté quand on sait l'horreur qu'elle a entraînée. Aussi, les thèses de Kant ont été critiquées notamment par Nietzsche d'un point de vue philosophique (1996 : 118-121) et par Bourdieu d'un point de vue social (1979). Pourtant, la pureté et le désintéressement kantien peuvent très bien être une forme de résistance à l'austérité par la distance et la cohésion. Il est intéressant de comprendre que, pour Kant, le jugement de goût est désintéressé lorsque le plaisir est éprouvé indépendamment de déterminations répondant à des attentes; que le goût est pur lorsqu'il ne comble pas un manque et qu'il est indépendant de toute connaissance. Le plaisir lié à la pureté est alors un plaisir altruiste où l'individu peut se mettre à la place d'autrui non pas parce que les êtres humains sont tous des pions du même échiquier, mais justement parce qu'ils peuvent s'abstraire de ce rôle de pions. La capacité d'éprouver un plaisir libre et désintéressé était justement pour Kant une capacité proprement humaine.

Par cette lecture de Kant, l'enjeu n'est pas de considérer que l'expérience esthétique provoquée par l'art dit pur est nécessairement désintéressée au sens kantien, l'enjeu est d'ancrer le débat sur l'art pur et l'art engagé dans l'histoire et de comprendre, aussi paradoxal que la formule puisse paraître, l'intérêt du désintéressement : Kant écrivait lui-même que ce n'est pas parce que le jugement de goût est désintéressé qu'il ne peut pas devenir intéressant (1995 : 183).

Conclusion

De fait, il n'y a pas d'art qualifiable de « spéculatif ». Tout art est tourné vers la pratique, bien entendu dans le cas de l'artiste, mais aussi dans le cas du spectateur : les expériences artistiques ont des répercussions sur le comportement des individus, y compris en dehors de la sphère de l'art. Ainsi, tout art est, au moins de manière latente, engagé. Il s'agit donc de manier avec précaution l'étiquette

« art engagé » : telle quelle, cette étiquette est pléonastique. En revanche, puisque l'usage confère du sens à cette dénomination, il suffirait de préciser le domaine d'engagement pour réévaluer une appellation souvent galvaudée. Certaines œuvres sont engagées politiquement, d'autres économiquement – pour peu qu'on puisse encore séparer la sphère politique de la sphère économique dans un monde majoritairement capitaliste. Il y a des œuvres engagées sur des questions de cultures, de religion, des questions raciales, mais toute œuvre est engagée cognitivement. Toute œuvre est fondamentalement engagée contre l'austérité parce que toute œuvre, en stimulant des capacités cognitives, encourage et affirme une pensée autonome.

Lorsque l'œuvre d'art ne semble pas s'emparer d'une réalité sociale, lorsque l'art semble continuer malgré l'austérité, il ne faut pas y voir un cautionnement : le désintéressement est un moment de la résistance et une forme d'engagement sur lesquels peuvent se bâtir une réelle action. En aucun cas l'engagement latent de l'art ne prescrit une action à mener, il participe toutefois à déterminer le fondement de toute action en éveillant les consciences. Que cette action ne prenne pas la forme d'une œuvre d'art n'implique pas que l'art n'y ait pas joué un rôle. Il est toutefois difficile de caractériser et de quantifier précisément les bénéfices apportés par l'art, sa réalité étant corrélée à la conception de l'œuvre comme un donné perturbant l'habitude. Comme l'a suggéré Henri Bergson, la rupture de l'habitude coïncide avec le sursaut de la conscience (1919 : 1-29). L'expérience artistique développe et améliore donc aussi bien l'attention au monde que l'attention à ses propres facultés subjectives. C'est tout le mécanisme cognitif qui est convoqué. Toute œuvre d'art est donc engagée dans ce processus fondamental qui n'est ni prosélyte, ni dogmatique. Cet engagement de l'art n'est pas une prise de position. Bien mieux, il permet au spectateur d'adopter ses propres positions avec plus de recul sur lui-même. Ainsi, s'il est vrai que l'artiste est un maître à penser, c'est au sens où il apprend non pas un contenu de pensées, mais une structure permettant la pensée.

Bruno Trentini

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W., Philosophie de la nouvelle musique , Paris, Gallimard, 1962.

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

BERGSON, Henri, *Énergie spirituelle*, Paris, Félix Alcan, 1919.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Vrin, 1984.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Principes de la philosophie du droit*, Paris, Vrin, 1998.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, Paris, GF Flammarion, 1996.

VANDER GUCHT, Daniel, *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Éditions Labor, 2005.

Notice biobibliographique

Bruno Trentini est docteur en esthétique et sciences de l'art et enseigne la philosophie de l'art à l'université Paris I. Ses travaux menés en thèse sur l'autoréférence en art l'ont conduit à réfléchir sur les relations entre l'esthétique et la cognition. Dans ce contexte, ses recherches actuelles portent notamment sur les processus immersifs mis en jeu lors de l'expérience esthétique. S'intéressant de manière critique aux démarches de naturalisation de l'esthétique, il s'inscrit dans une *embodied aesthetics*. Il a publié de nombreux articles sur ces sujets dans des ouvrages collectifs ou dans des revues comme *Cahier ReMix*, la *Nouvelle Revue d'Esthétique*, *Figures de l'art*, *Journal of Aesthetics & Culture*. Il a écrit l'ouvrage *Une Esthétique de l'ellipse – un art sans espace ni temps* paru en 2008 aux éditions de l'Harmattan, collection « L'art en bref ».

Il est également directeur de publication de la revue *Proteus – cahiers des théories de l'art*.