

JEAN-MARIE SCHAEFFER

L'ART DE L'ÂGE MODERNE

L'esthétique et la philosophie
de l'art du xviii^e siècle à nos jours

nrf essais

GALLIMARD

À Kyoto,

donc pour

Yasusuke et Motoko Oura

Takao et Kiko Saijo

Pierre Devaux

Shigeki et Keiko Tominaga

Naomi Fujimoto

Hiroko Maruyama

John et Christine Roe

ainsi que Mai, Mika, Miyuki, Momoyo, Yu, Rei

et toutes les autres enchanteresses.

INTRODUCTION

Dans le domaine de la réflexion sur les arts on peut constater depuis quelques années la montée conjointe de deux phénomènes apparemment contradictoires. Le premier est une singulière aggravation de la crise de légitimation — voire d'identité — de l'art contemporain. Elle trouve son expression notamment dans la multiplicité toujours croissante d'essais et de pamphlets qui s'en prennent à l'état présent de l'art et se demandent « comment on a pu en arriver là ». Les réponses à cette dernière question sont diverses, mais presque toutes passent par une remise en cause de l'art dit « moderniste », et nombreuses sont celles qui prônent un retour au classicisme ou chantent les louanges d'un éclectisme tempéré. Particulièrement répandue dans le domaine des arts plastiques, cette réaction peut aussi s'observer en musique, où commencent à se faire jour des bilans désabusés du sérialisme, ou encore en littérature, où de toute part on réclame le retour (ou ce qu'on croit être tel) à la « grande tradition ». Comme il se doit, certains parmi ceux qui se découvrent soudain des goûts si sages furent autrefois les porteurs d'encensoir les plus enthousiastes des avant-gardes « révolutionnaires ». D'autres, plus apocalyptiques, clament que les remèdes proposés (classicisme, éclectisme) ne sont que des placebos : le patient est à l'agonie, et sa mort — la fin de l'art, si souvent annoncée — ne saurait tarder.

Le deuxième phénomène, apparemment en contradiction avec ce spleen généralisé, est un intérêt renouvelé pour l'esthétique, ou du moins pour l'esthétique kantienne. Qui s'en plaindrait ? L'esthétique kantienne n'a été que trop longtemps éclipsée par les diverses herméneutiques de l'art occupant le devant de la scène depuis le romantisme. Mais sa renaissance suit souvent d'étranges

voies. Jean-François Lyotard par exemple, postmoderne et néanmoins défenseur des avant-gardes, en retient surtout la théorie du sublime. Réinterprétée dans une vision qui combine Adorno^{1*} (l'art comme force subversive) et Heidegger (l'art comme *Ereignis*, événement ou « occurrence »), elle lui permet de légitimer l'art révolutionnaire : « L'avant-gardisme est [...] en germe dans l'esthétique kantienne du sublime². » Pourtant dans la *Critique de la faculté de juger* la théorie du sublime n'est qu'une pièce rapportée, difficilement intégrable à l'analyse d'ensemble du jugement esthétique³; par ailleurs, Lyotard le concède lui-même, Kant applique le prédicat « sublime » non pas aux œuvres d'art, mais aux sujets représentés : le sublime relève d'une esthétique de la nature et non pas d'une théorie de l'art⁴. Pourquoi alors vouloir chercher une légitimation de l'art avant-gardiste chez Kant, sinon parce que, tout en insistant sur la faillite du modèle évolutif d'inspiration hégélienne (le « grand récit » qui sous une forme ou une autre a toujours commandé l'historicisme « moderniste »), Lyotard continue à penser que l'art ne saurait se passer d'une justification philosophique? Or, c'est ce présupposé qui mériterait réflexion. Quant à la relecture de l'esthétique kantienne proposée par Luc Ferry⁵, elle vise surtout à développer une théorie de l'individualité politique et une éthique — au nom desquelles les avant-gardes se voient critiquées : dans cette approche l'esthétique et l'art sont donc subordonnés à la philosophie sociale. Certes, Kant lui-même conçoit l'esthétique dans la visée d'un idéal communicationnel transcendantal : mais je tenterai de montrer que cette utopie d'une transparence esthétique ne saurait fonder une théorie de l'art, et surtout pas — à moins de tomber dans un angélisme transcendantaliste — une théorie *sociale* de l'art — comme semble le penser Ferry. Il est d'ailleurs révélateur — on l'oublie trop souvent — que pour Kant le paradigme du beau soit le beau naturel et non pas le beau artificiel, l'art.

Que le même texte puisse être utilisé pour exalter les avant-gardes ou pour les critiquer est peut-être tout simplement le signe que l'esthétique kantienne ne saurait nous livrer une théorie de l'art moderne. Son importance historique, et encore actuelle, ne réside pas dans ce qu'elle nous dit sur l'art — qui n'est pas grand-chose —, ni dans le « sauvetage » de l'esthétique par l'éthique esquissé dans la théorie du sublime, mais dans ce qu'elle peut

* Les notes sont regroupées en fin de volume, p. 389.

nous apprendre sur le statut du *discours sur l'art*. L'art quant à lui, j'en suis persuadé, arrivera fort bien à se débrouiller tout seul.

C'est que la supposée crise des arts est en effet avant tout une crise du discours de légitimation des arts, ce qui n'est pas du tout pareil. Qu'il y ait crise du discours, il suffit de feuilleter les revues d'art ou les suppléments littéraires pour s'en persuader. C'est sans doute dans le domaine des arts plastiques que la situation est la plus caricaturale : le charabia abscons et creux, l'absence de tout critère évaluatif cohérent, y sont de règle. Nous payons ainsi le privilège exorbitant que nous accordons à l'« interprétation profonde » (symptomale, psychanalytique, déconstructionniste, etc.) — irreproductible et autolégitimatrice — aux dépens de l'« interprétation de surface⁶ », c'est-à-dire de la description analytique des œuvres — reproductible et accessible à une vérification intersubjective de bonne foi. Pourtant le lecteur est en droit d'attendre du critique d'art, d'abord, qu'il décrive l'œuvre qu'il lui propose d'aller voir, ensuite, qu'il l'évalue en se fondant sur des critères explicites (que les lecteurs, comme l'artiste, peuvent bien sûr récuser) : quant à l'interprétation, si l'œuvre d'art doit rester une expérience, elle devrait être avant tout affaire de réception individuelle⁷. Certes, l'art plastique moderne est majoritairement un art descriptif (tel l'art hollandais classique), plutôt que narratif (tel l'art italien)⁸ : or, décrire un tableau descriptif est paradoxalement chose moins aisée que fournir une *ekphrasis* d'un tableau narratif, et tout comme l'historien de l'art qui aborde la peinture hollandaise se rabat sur la lecture allégorique des tableaux qui autrement lui apparaîtraient muets, le critique d'art contemporain se réfugie dans l'interprétation pour échapper au travail de la description formelle. Mais cette raison de « commodité » est singulièrement renforcée par la domination générale du modèle herméneutique dans le discours sur les arts.

Dans le domaine littéraire, la situation n'est sans doute pas aussi catastrophique : mais rares sont les critiques capables de justifier leur appréciation d'un livre par une analyse de son dessein, de sa construction, de sa langue — on préfère se contenter d'un vague résumé et de formules incantatoires concernant le mystère de l'écriture ou du style (qu'on se garde cependant bien de décrire). Aux États-Unis, la situation me paraît plus grave : des pans entiers de la critique universitaire s'en vont à vau-l'eau au gré de la dérive déconstructionniste dont les initiateurs sont entre-temps sans doute les premiers à regretter le caractère épigonal et la platitude

effrayante. Comme souvent, la lutte contre le « scientisme positiviste » ou l'« idéologie répressive » a abouti à un mépris des tâches analytiques et descriptives (et, de là, à une ignorance de leurs outils), remplacées par des « interprétations profondes » mâtinées de philosophie mal digérée.

Il ne faudrait pas pousser l'angélisme au point de croire en une cloison étanche entre le destin des arts et les discours qu'on tient à leur propos. Ainsi la conception historiciste de l'évolution artistique qui a été celle du discours critique accompagnant l'art moderne a-t-elle sa part de responsabilité dans le cul-de-sac minimaliste auquel ont abouti certains secteurs des arts plastiques. Mais ce discours, les avant-gardes ne l'ont pas inventé, tout au plus adapté à leurs besoins. Aussi est-il illusoire d'opposer une « bonne » modernité, qui serait, par exemple, celle de Baudelaire, à une « mauvaise », qui serait celle des avant-gardes⁹ : les deux s'appuient, au-delà de leurs différences (concernant par exemple la question du « progrès »), sur une conception identique de l'art. Il est sans doute plus sage d'admettre que les œuvres ne sauraient se réduire aux projets, ni a fortiori aux théories, aux mouvements ou aux écoles. Ici, comme ailleurs, il faut faire la part des choses : tout comme la poésie de Hölderlin a survécu à la mort de la philosophie idéaliste, ou celle de Baudelaire à l'esthétique du « nouveau », la peinture de Kandinsky survivra à la mystique avant-gardiste. Une œuvre ne peut se juger que sur pièces : un jugement porté sur la théorie ou la vision du monde dont elle se réclame ne suffit jamais, ni à la sauver, ni à la condamner. Croire le contraire — croire par exemple que sa valeur peut être déterminée d'avance par son projet, voire par sa position eu égard à telle ou telle « évolution » historique postulée — c'est être victime de ce discours sur les arts qui se meurt sous nos yeux et qui a toujours méconnu — entre autres — l'irréductibilité de l'acte artistique (mais aussi bien : de tout acte !) à ses procédures de légitimation sociales, philosophiques, religieuses ou autres.

Quel est ce discours ? D'une certaine manière, son illusion constitutive s'illustre dans la question qu'il prétend fondamentale et qu'il ne cesse de se poser : « Qu'est-ce que l'Art ? » Depuis deux cents ans environ, cette question, jusque-là marginale dans la conscience artistique et philosophique, comme dans la conscience humaine tout court, n'a cessé de prendre de l'importance, au point que dans le domaine des arts plastiques certains en sont venus à

considérer que la finalité même de leur pratique résidait dans la recherche de sa réponse. Kandinsky dira ainsi à propos de l'art moderne : « Son " quoi " ne sera plus le " quoi " matériel, orienté vers l'objet, de la période précédente, mais *un élément intérieur artistique*, l'âme de l'art¹⁰... » Et de nos jours, le minimalisme et l'art conceptuel ne sont que les aboutissements extrêmes de ce mouvement — sous la forme, soit d'une réduction de l'œuvre à son noyau objectal supposé irréductible (minimalisme), soit de son évaporation dans une construction théorique dont l'objet phénoménal n'est plus que le chiffre obscur (art conceptuel). Deux attitudes qui ont parfois permis de poser des questions intéressantes sur l'art — à défaut de donner toujours lieu à des œuvres intéressantes. Mais fondamentalement, la quête essentialiste est dépourvue de sens : l'art n'est pas un objet doté d'une essence interne¹¹ ; comme tout objet intentionnel il est (devient) ce que les hommes en font — et ils en font les choses les plus diverses. Son évolution ne nous mène pas de l'accessoire vers l'essentiel : on ne fait jamais que changer de grammaire ou d'idéal, et le minimalisme est une forme d'art plastique ni plus ni moins essentielle que l'expressionnisme abstrait et le cubisme, l'art des icônes et la sculpture bouddhiste japonaise — ou tout autre style. Que toutes les formes d'art, que toutes les œuvres, ne retiennent pas pareillement notre attention (mais ce qui retient l'attention est éminemment variable selon les époques, les cultures, les pays, les milieux sociaux, les individus et l'humeur du moment), que nous ne les dotions pas toutes de la même valeur, ne rend pas les unes plus proches de l'« essence » de l'art que les autres.

La recherche des constituants fondamentaux ou ultimes de l'art n'est cependant qu'un aspect — d'ailleurs actif surtout dans les arts plastiques — de la réponse à la question : « Qu'est-ce que l'art ? » De manière plus fondamentale on a pensé trouver son essence dans un statut cognitif qui, non seulement lui serait spécifique, mais surtout en ferait à la fois le savoir fondamental et le savoir des fondements¹² : l'art, nous dit-on, est une connaissance extatique, la révélation de vérités ultimes, inaccessibles aux activités cognitives profanes ; ou : il est une expérience transcendante qui fonde l'être-au-monde de l'homme ; ou encore : il est la présentation de l'irreprésentable, de l'événement de l'être ; — et ainsi de suite. La thèse, sous toutes ses formes et formulations, des plus profondes aux plus triviales, implique une sacralisation de l'art, opposé, en tant que savoir d'ordre ontologique, aux autres

activités humaines considérées comme aliénées, déficientes ou inauthentiques. Ce qu'ignorent, ou feignent d'ignorer, certains de ses exposants actuels les plus enthousiastes, c'est qu'elle présuppose aussi une théorie de l'être : si l'art est un savoir extatique, c'est qu'il existe deux sortes de réalité, celle, apparente, à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur, et celle, cachée, qui ne s'ouvre qu'à l'art (et éventuellement, à la philosophie). Enfin, elle s'accompagne d'une conception spécifique du discours sur les arts : il lui incombe de fournir une légitimation philosophique de la fonction cognitive ontologique de l'art. Ce qui signifie en fait que les arts et les œuvres doivent se légitimer philosophiquement¹³. Or, cela ils ne le peuvent que lorsqu'ils sont conformes à leur « essence » philosophique postulée : d'où justement la nécessité pour les artistes d'envisager leurs œuvres comme des réponses à la question : « Qu'est-ce que l'art? », entendue comme question de sa légitimité. La boucle est ainsi bouclée : la recherche de l'essence est en fait celle d'une légitimité philosophique.

La théorie spéculative de l'Art — c'est le nom qu'on peut donner à cette conception — combine donc une thèse objectale (« L'art [...] accomplit une tâche ontologique¹⁴.. ») avec une thèse méthodologique (pour étudier l'art, il faut mettre au jour son essence, c'est-à-dire sa fonction ontologique). Théorie *spéculative*, parce que dans les formes diverses qu'elle revêt au fil du temps elle est toujours déduite d'une métaphysique générale — qu'elle soit systématique comme celle de Hegel, généalogique comme celle de Nietzsche ou existentielle comme celle de Heidegger — qui lui fournit sa légitimation. Il va de soi que les définitions de l'art ainsi proposées ne sont pas ce pour quoi elles se donnent : elles se présentent sous une forme grammaticale *descriptive*, celle d'une définition d'essence ; mais puisque l'art n'a pas d'essence (au sens d'une identité substantielle) et n'est jamais que ce que les hommes en font, elles sont en fait des définitions *évaluatives* (les œuvres sont identifiées *comme* œuvres pour autant qu'elles sont conformes à un idéal artistique spécifique — celui de la prétendue définition d'essence). Théorie de l'Art, avec une majuscule, parce qu'au-delà des œuvres et des genres, elle projette une entité transcendante censée *fonder* la diversité des pratiques artistiques et ayant ontologiquement priorité sur elles : seule cette priorité postulée de l'essence comme entité transcendante permet au discours apodictique d'énoncer

ce qu'est l'art « comme tel », c'est-à-dire de faire passer sa définition évaluative pour une définition analytique.

Depuis pratiquement deux cents ans cette théorie spéculative de l'Art est la *doxa* de la réflexion sur les arts. On la trouve ainsi — déjà comme lieu commun — chez Hegel, selon qui l'art révèle « le Divin, les intérêts les plus élevés de l'homme, les vérités les plus fondamentales de l'Esprit¹⁵ ». Lorsqu'il expose cette thèse, dans les années vingt du XIX^e siècle, il ne se sent guère obligé de la légitimer : en l'avançant il se sait (déjà) en accord avec la plupart de ses contemporains cultivés. Et lorsque Martin Heidegger écrit en 1935 : « Toujours, quand l'entier de l'étant en tant que lui-même requiert la fondation dans l'ouvert, l'art parvient à son essence historique en tant qu'instauration. Elle [l'ouverture de l'étant] s'impose dans l'œuvre ; cette imposition est accomplie par l'art¹⁶ », il ne dit pas autre chose que Hegel plus d'un siècle auparavant, aux différences de vocabulaire près. Lui non plus ne se sent pas obligé de fournir une légitimation circonstanciée ; il se sait en accord, non seulement avec beaucoup de ses contemporains, mais surtout avec des prédécesseurs prestigieux : Hegel bien entendu, mais aussi déjà Hölderlin, Novalis ou le jeune Schelling, et plus tard, Schopenhauer ou le jeune Nietzsche. Autant de noms de philosophes et de poètes-philosophes : c'est qu'à l'origine la thèse fait partie d'une stratégie *philosophique* — mais qui s'est ensuite imposée au monde de l'art ; autant de noms allemands aussi : c'est que par son origine et par ses formulations théoriques les plus prestigieuses (et les plus influentes), il s'agit bien d'une tradition allemande — mais qui a très vite essaimé dans toute l'Europe.

La théorie spéculative de l'Art a joué un rôle de légitimation pour toute une époque de l'art occidental, celle qu'on désigne en général sous le nom de « modernisme ». La qualité de certaines des œuvres qui ont vu le jour dans son cadre la justifiera sans doute amplement aux yeux de nos descendants lointains (s'il y en a). Mais il en va autrement pour nous : c'est que nous nous y sommes empêtrés, souvent avec délices, parfois avec mauvaise conscience, rarement avec lucidité — chaque génération croyant innover alors qu'elle ne faisait que répéter la génération précédente en variant quelque peu son vocabulaire. Par ailleurs, la crise actuelle du discours sur les arts est un signe qui ne trompe pas : la théorie spéculative est usée jusqu'à la trame. Il est temps de sortir du confinement dans lequel elle a tenu le discours sur les

arts, et pour y réussir il importe avant tout de comprendre à quoi elle nous a engagés et ce qu'elle nous a amenés à méconnaître.

La question est en somme celle de la fonction historique de la sacralisation de l'Art. Où et comment son destin historique s'est-il noué ? À quel besoin correspondait-elle — et quelle fonction continue-t-elle de remplir ?

Quelques phrases de Valéry nous mettront sur le chemin. Le 19 novembre 1937, il donne une conférence intitulée « Nécessité de la poésie ». Il y évoque ses débuts de poète à la fin du XIX^e siècle : « J'ai vécu dans un milieu de jeunes gens pour lesquels l'art et la poésie étaient une sorte de nourriture essentielle dont il fût impossible de se passer ; et même quelque chose de plus : un aliment surnaturel. À cette époque, nous avons eu [...] la sensation immédiate qu'il s'en fallait de fort peu qu'une sorte de culte, de religion d'espèce nouvelle, naquît et donnât forme à tel état d'esprit, quasi mystique, qui régnait alors et qui nous était inspiré ou communiqué par notre sentiment très intense de la valeur universelle des émotions de l'Art. Quand on se reporte à la jeunesse de l'époque, à ce temps plus chargé d'esprit que le présent et à la manière dont nous avons abordé la vie et la connaissance de la vie, on observe que toutes les conditions d'une formation, d'une création presque religieuse, étaient alors absolument réunies. En effet, à ce moment-là régnait une sorte de désenchantement des théories philosophiques, un dédain des promesses de la science, qui avaient été fort mal interprétées par nos prédécesseurs et aînés, qui étaient des écrivains réalistes et naturalistes. Les religions avaient subi les assauts de la critique philologique et philosophique. La métaphysique semblait exterminée par les analyses de Kant¹⁷. »

Valéry décrit le XIX^e siècle finissant, mais sa référence à Kant pointe vers la fin d'un autre siècle, le XVIII^e. Ce n'est pas un hasard : comme le feront plus tard les avant-gardes, le symbolisme du XIX^e siècle finissant, loin d'innover, ne fait que reprendre un drame vieux d'un siècle, celui de la révolution romantique et de sa réaction à la philosophie kantienne. La description donnée par Valéry résonne comme un écho attardé de la voix de Friedrich Schlegel où de quelque autre romantique allemand : mêmes protagonistes (la religion, la philosophie, les sciences, l'Art — ou son paradigme idéal : la poésie), même action (crise des fondements philosophiques et plus largement spirituels), même conclusion (l'Art — ou la poésie — comme issue à la crise).

Car c'est bien à la fin du XVIII^e siècle qu'il faut situer la naissance de la théorie spéculative de l'Art. Sa genèse, c'est-à-dire celle de la « révolution romantique », est d'abord et avant tout la réponse à une double crise spirituelle, celle des fondements religieux de la réalité humaine et celle des fondements transcendants de la philosophie. Les deux crises sont liées aux Lumières et elles atteignent leur apogée — intellectuelle — en Allemagne avec le criticisme kantien. Le terme de « révolution » ne doit pas nous induire en erreur : la révolution romantique a été fondamentalement *conservatrice* puisqu'elle a consisté pour l'essentiel dans la tentative d'inverser le mouvement des Lumières vers une laïcisation de la pensée philosophique et culturelle. Certes, sa naissance résulte de la conjugaison de multiples facteurs sociaux, politiques et intellectuels (parmi lesquels certainement la Révolution française, mais aussi l'émancipation sociale des artistes, c'est-à-dire l'importance croissante du marché comme régulateur institutionnel). Mais fondamentalement le syndrome romantique est double : d'une part, l'expérience d'une désorientation liée à la différenciation de plus en plus poussée des diverses sphères de la vie sociale, d'autre part, la nostalgie irrépressible d'une (ré)intégration harmonieuse et organique de tous les aspects de cette réalité vécue comme discordante et dispersée. Le monde présent est un monde désenchanté (Hegel, Lukács et d'innombrables autres penseurs reprendront ce *topos*), son Unité n'est donc pas donnée, elle est à (re)construire. Obsession profondément *philosophique et théologique* — et c'est bien primordialement ainsi qu'elle est vécue par Friedrich Schlegel, Novalis, Hölderlin, Schelling ou Hegel.

La philosophie kantienne est le point névralgique de cette crise, puisque le criticisme est tenu pour responsable du démantèlement de l'ontologie philosophique et de la théologie rationnelle, désormais frappées d'un interdit spéculatif. Dans une certaine mesure les romantiques acceptent le verdict kantien : leur thèse philosophique centrale affirme en effet l'impossibilité pour la discursivité philosophique d'accéder à l'Absolu. Mais ils proposent une solution de rechange, qui n'est autre que la théorie spéculative de l'Art : la poésie — et plus généralement l'Art — remplacera le discours philosophique défaillant. On le voit : la sacralisation de l'Art dote les arts d'une fonction de *compensation*. Il faut noter que son instauration comme révélation ontologique ne naît pas d'une défaillance de la philosophie comme *impetus* métaphysique, mais de l'incompatibilité entre sa forme discursive (déductive et apodicti-

que) et son contenu (ou sa référence) ontologique : l'œuvre d'art reprendra donc l'*impetus* métaphysique et réalisera la présentation du contenu de la philosophie. Novalis, par exemple, s'inspirant largement de théories néoplatoniciennes, affirmera que la réalité fondamentale est accessible uniquement à travers l'extase poétique qui échappe à la discursivité rationnelle incapable de dépasser la dualité entre un sujet qui énonce et un objet sur lequel porte l'énonciation : seul le poète est à la fois sujet et objet, moi et monde, donc lui seul a accès à l'Absolu.

La sacralisation de la poésie — sinon de l'Art — n'est assurément pas une *invention* romantique : la figure du poète comme interprète de la voix mantique, comme prophète ou *vates*, remonte à l'Antiquité. Elle sera d'ailleurs reprise par le christianisme naissant, sous la forme d'une invocation à Dieu, appelé à seconder la voix du poète chrétien. La thèse resurgira de temps en temps au Moyen Âge, et encore à la Renaissance, mais elle restera toujours marginale. Surtout, il existe une différence fondamentale entre la révolution romantique et ces sacralisations antérieures de la poésie : l'exaltation romantique de la poésie remplit une fonction compensatrice face à la crise du *Weltbild* traditionnel, ce qui n'était pas le cas chez les défenseurs antérieurs de la fonction « divine » de la poésie.

La tradition de la théorie spéculative de l'Art ne peut cependant être purement et simplement identifiée au romantisme. La spécificité de ce dernier par rapport aux développements philosophiques ultérieurs de la théorie réside dans un double agencement : non seulement l'Art est doté d'une fonction ontologique, mais encore il est l'*unique* présentation possible de l'ontologie, de la métaphysique spéculative. Sur ce point précis, les *philosophes* succédant aux romantiques se sépareront en général des inventeurs de la théorie. Ainsi Schelling et Hegel, après avoir partagé dans leur jeunesse la conception romantique d'un dépassement de la philosophie par l'Art, réinstaureront la philosophie dans ses droits spéculatifs. Dans l'*Esthétique* de Hegel l'Art est dépassé par la philosophie, figure ultime de l'Esprit. Il n'en continuera pas moins à être investi d'une fonction de révélation ontologique, simplement son rapport au discours philosophique sera pensé différemment. Cette solution idéaliste sera d'ailleurs à son tour remise en question, notamment par Schopenhauer, Nietzsche ou Heidegger qui reprendront à nouveaux frais le problème de la relation hiérarchique entre l'Art

et la philosophie. Le jeune Nietzsche par exemple retrouvera en gros les positions romantiques, c'est-à-dire qu'il réservera la révélation ontologique ultime à l'Art (dans sa forme dionysiaque), alors que Heidegger postulera un dialogue entre les deux activités.

Mais, s'il est vrai qu'avec l'idéalisme objectif la philosophie reprend le flambeau de l'Absolu en sorte que l'Art ne doit plus la remplacer, le discours endoxique (notamment la science) et la réalité commune continueront à être des figures du désenchantement et de l'aliénation : autrement dit, la motivation profonde ayant donné naissance à la théorie spéculative de l'Art — sa fonction compensatrice — continuera à être agissante. L'Art est toujours censé contrebalancer l'invasion de la culture moderne par les savoirs scientifiques : l'idéalisme objectif, le pessimisme gnoséologique de Schopenhauer, le vitalisme du jeune Nietzsche ou l'existentialisme heideggerien s'opposent tous explicitement au discours scientifique et tentent de le dévaloriser. Et la compensation s'exerce aussi à l'égard de la réalité quotidienne, sociale, historique : si pour Novalis la poésie devait « romantiser » la vie, Hegel soutiendra que l'Art réalise la relève de l'étantité empirique dans l'idéal ; pour le jeune Nietzsche, lecteur de Schopenhauer, l'art dionysiaque déchire le voile de la *maya* et nous délivre de la tyrannie de la Volonté ; chez Heidegger la poésie nous pousse hors de notre être-là inauthentique vers une écoute du « dict » de l'être. On voit bien que ce qui unifie toutes ces figures, c'est la même nostalgie d'une vie « authentique », non désacralisée et non aliénée. Et nous aurons l'occasion de voir dans le détail comment Hegel, Schopenhauer, Nietzsche ou Heidegger adaptent la théorie spéculative de l'Art à leur propre ontologie, comment ils essaient de trouver un accord entre la thèse de la nature extatique de l'art et leur prétention, en tant que philosophes, d'être eux-mêmes les dépositaires d'un savoir extatique, comment, enfin, tous ont besoin de l'Art comme contrepoids à une vision polémique de la réalité commune.

À la différence des philosophes, les artistes — comme en témoigne le texte de Valéry — auront évidemment tendance à reprendre la position romantique, c'est-à-dire à élever l'art aux dépens de la philosophie et à réactiver ainsi la « vieille querelle » de la philosophie et de la poésie à laquelle Platon déjà avait fait référence. Matthew Arnold écrira par exemple dans « The Study of Poetry » (1880) : « De plus en plus les hommes découvriront que c'est vers la poésie que nous devons nous tourner pour chercher

JEAN-MARIE SCHAEFFER

L'ART DE L'ÂGE MODERNE

L'esthétique et la philosophie de l'art
du XVIII^e siècle à nos jours

L'esthétique est à la mode. Travaux et analyses se multiplient. Tous prétendent renouveler le sujet alors que la plupart puisent à la même source : la tradition spéculative de l'Art. Forcée en Occident en réaction aux Lumières, illustrée par des philosophes et des poètes aussi différents que Novalis, Schlegel et Hölderlin, Hegel et Schopenhauer, Nietzsche et Heidegger, cette tradition affirme que l'Art est un savoir extatique. Celui-ci révélerait des vérités transcendantes, inaccessibles aux activités intellectuelles profanes. En cela, il occuperait aujourd'hui la place qui incomrait autrefois à la religion.

La tradition implique donc que les arts soient sacratisés, mais aussi, par le même mouvement, opposés aux autres activités humaines — à l'exception fort évidemment de la philosophie. Il revient, en effet, à cette dernière de dévoiler ce qu'est la nature ultime de l'Art : une théorie de l'Être, cependant qu'il revient à l'esthétique de convaincre chacun qu'il existe une réalité suprasensible singulière qui ne se révèle que par le truchement de la spéculation métaphysique. Prisonniers volontaires de ce véritable Système, les artistes eux-mêmes, de Gauguin à Kandinsky, de Malevitch à l'art conceptuel, ont nourri leur pratique des considérations les plus abstraites en réaction au prosaïsme du marché.

Jean-Marie Schaeffer, après une lecture critique et généalogique de ce système spéculatif dont nous vivons actuellement la crise profonde, définit ce que pourrait être une expérience esthétique alternative, qui permette de vivre ce que la tradition nous fait manquer : comment voir un tableau si l'on refuse de croire à l'existence d'un arrière-monde ? Comment oublier l'Art afin de redécouvrir les arts dans leur richesse particulière et multiforme ? Comment, enfin, fonder une expérience esthétique commune dès lors que l'on renonce à la conformité des œuvres aux essences et au Beau ?

Jean-Marie Schaeffer, philosophe, chercheur au C.N.R.S., a publié notamment Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes (Éditions Gallimard).

