

HISTOIRE PHILO- SOPHIQUE DES ARTS

Carole Talon-Hugon

puf

Histoire philosophique des arts

DU MÊME AUTEUR

L'Artiste en habits de chercheur, Paris, Puf, 2021.

L'Art sous contrôle. Nouvel agenda sociétal et censures militantes, Paris, Puf, 2019.

Les Théoriciens de l'art (dir.), Paris, Puf, 2017.

L'Art victime de l'esthétique, Paris, Hermann, 2014.

Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes, Paris, Puf, 2011.

Morales de l'art, Paris, Puf, 2009.

Le Conflit des héritages, Paris, Actes Sud, 2006 ; rééd. 2017.

L'Esthétique, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 2004, 4^e éd. 2015.

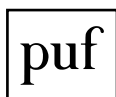
Les Passions, Paris, Armand Colin, 2004.

Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer ?, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

Carole Talon-Hugon

Histoire philosophique des arts

Œuvres, concepts, théories



ISBN : 978-2-13-085971-0

Dépôt légal – 1^{re} édition : 2023, octobre

© Presses universitaires de France/Humensis, 2023
170 bis, boulevard du Montparnasse, 75014 Paris

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'art n'est pas réductible à des tableaux, des romans, des édifices ou des partitions musicales : c'est aussi des mots pour nommer ces objets, des catégories pour les penser, des valeurs pour les apprécier. Aussi le devenir historique de l'art n'est-il pas seulement fait de la succession des œuvres, des artistes, des mouvements et des styles, mais aussi, indissolublement, des *métamorphoses de l'idée d'art*. Il suffira pour s'en convaincre de constater qu'un même objet a pu relever de l'art à une certaine époque et pas à une autre. Au Moyen Âge un ciboire était un produit de l'orfèvrerie, donc de l'un des *arts mécaniques*, mais il n'est plus de l'art pour l'Âge moderne qui pense l'art sous la catégorie des *beaux-arts* qui, selon la déduction hégélienne de l'essence de l'art, n'inclut que la peinture, la sculpture, l'architecture, la littérature et la musique. Il était impensable pour le XIX^e siècle qu'une roue de bicyclette soit une œuvre d'art, mais c'est devenu possible après qu'au milieu du siècle suivant, Duchamp eut inventé le genre artistique nouveau du *ready made*. Bien que, d'une époque à l'autre, ces objets le ciboire, la roue de bicyclette, soient demeurés ce qu'ils sont dans leur matérialité et leur apparence sensible, leur *qualification* a changé, et le qualificatif d'art qui leur a été, selon les moments, accordé ou non accordé, a lui-même changé de sens selon les époques.

Ainsi, appréhender un objet comme étant *de l'art* suppose d'avoir fait siennes certaines conventions ou idées sur ce que l'art est, peut

ou doit être. Inversement, leur refuser le label « art », c'est encore se référer de manière plus ou moins consciente à une autre manière de penser ce que l'art est, peut ou doit être. En somme, il n'y a pas d'œuvre *en soi* qui pourrait être identifiée et appréciée comme telle sans l'interposition d'une nébuleuse théorique. Un objet n'est jamais une œuvre d'art par ses seules propriétés sensibles ; il le devient par le biais de catégories mentales qui commandent son appréhension, sa compréhension et son appréciation. Entre l'objet sensible offert à nos sens et l'appréhension que nous en avons, s'intercalent des médiations. Ce sont ces médiations que je désigne par l'expression d'*idée d'art*. Précisons-la.

Cette idée de l'art n'est pas seulement faite de concepts ; elle est aussi composée de croyances concernant les *finalités*, les *usages* et les *valeurs* de ces objets, et elle suppose également une certaine manière de penser leurs producteurs, ceux auxquels ils sont destinés, ou encore les lieux et les institutions où ils se font et où ils s'exposent. Par conséquent, cet ensemble de représentations implicites n'affecte pas seulement l'attente des récepteurs, mais concerne encore la pratique de tous les acteurs des mondes de l'art (l'Église, les Princes, les responsables politiques, les mécènes, les directeurs d'institutions et, plus près de nous, les galeristes, marchands, commissaires d'exposition, conservateurs, critiques, médiateurs, etc.). L'*idée de l'art* est donc constituée d'une nébuleuse de représentations liées entre elles de manière souterraine mais étroite. On verra ainsi, par exemple, comment la catégorie nouvelle de *beaux-arts*, apparue au XVIII^e siècle, fut solidaire de l'invention du *goût* comme sens du beau et du *désintéressement* comme attitude appropriée face aux œuvres.

Il s'agit donc ici de faire l'histoire de cet ensemble indivis d'œuvres et de discours qui les accompagnent, et, plus globalement, de la vision du monde dans laquelle ceux-ci s'insèrent. Aussi y est-il question d'artistes et de théoriciens, d'œuvres et d'idées, d'écoles et de manifestes. Partant de l'Antiquité grecque pour en arriver à notre présent, cette étude des atmosphères théoriques dans lesquelles les œuvres ont été produites, permet de comprendre tout ce qui sépare les différents paradigmes qui ont scandé cette histoire, mais aussi les

Introduction générale

liens, forts ou ténus, qui les relient. Ce qui veut dire que ces deux disciplines qui ont l'art pour objet : l'histoire de l'art et la philosophie de l'art, doivent travailler de concert. Car si la philosophie de l'art sans histoire de l'art est vide, l'histoire de l'art sans philosophie de l'art est aveugle. C'est à partir de ce double constat qu'est né le projet de cet ouvrage : faire une *histoire philosophique* de l'art occidental, de l'Antiquité grecque jusqu'à aujourd'hui, c'est-à-dire étudier les développements des arts et la succession des styles en relation avec le bain théorique où ils se sont produits, et dessiner les grands paradigmes artistico-conceptuels qui se sont succédé.

Cette approche globale est la condition d'une appréhension juste de l'art du passé, qui évite de plaquer sur ses productions et leur contexte d'usage des cadres notionnels qui ne leur conviennent pas. L'erreur serait en effet de croire qu'un *kouros* grec du VI^e siècle avant J. C. ou une Nativité médiévale sont des *œuvres d'art* au même titre que *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet ou qu'un mobile de Calder. Celui qui le croit plaque sur les deux premières des concepts et des conceptions qui ne conviennent qu'aux deux dernières. C'est ce que nous ne pouvons-nous empêcher de faire lorsque nous abordons l'art et ses œuvres comme des objets intemporels. Or il n'y a pas plus d'œuvres intemporelles que de spectateur intemporel. Comme le disant Erwin Panofsky dans *L'Œuvre d'art et ses significations* (1957) : « il n'existe rien de tel qu'un spectateur totalement "naïf" ». Panofsky parlait ici d'*appréciation* des œuvres (« le spectateur prétendument naïf au Moyen Âge, avait beaucoup à apprendre et un peu à oublier, avant de pouvoir apprécier la statuaire et l'architecture classique ; il avait, après la Renaissance, beaucoup à oublier, et un peu à apprendre avant de pouvoir apprécier l'art médiéval »), alors qu'on parle ici de l'*appréhension* de l'objet comme artistique. Mais à ces deux niveaux, l'affirmation vaut : il n'existe pas de sentir pur, mais un sentir informé – le plus souvent à son insu – par une atmosphère théorique.

Cette histoire philosophique des arts ne traitera que de l'art occidental. Toutes les civilisations ont leurs chefs d'œuvre théoriques, philosophiques ou poétiques – je pense aux arts de l'Inde

Histoire philosophique des arts

ou de la Chine, parmi beaucoup d'autres –, mais la difficulté de les étudier ensemble tient au dépaysement conceptuel qu'un tel exercice entraîne : il est très difficile de trouver une équivalence entre des notions et des concepts qui appartiennent à des univers mentaux à bien des égards très différents, de sorte que les rapprochements propres à l'exercice de la comparaison sont pour le moins délicats, et souvent douteux.

J'ai choisi de faire débiter cette enquête à un moment particulier de l'histoire de l'art antique, au début de ce que l'on appelle l'« époque archaïque », soit environ 800 ans avant Jésus-Christ. On laissera de côté les temps préhistoriques, l'art de la civilisation cycladique ou de la civilisation mycénienne, pour lesquels nous ne disposons que de très peu de textes. Car le propos de cet ouvrage est de mettre en regard des œuvres et des idées, ces dernières se donnant dans des textes. C'est pourquoi la floraison artistique et théorique des v^e et iv^e siècles avant Jésus-Christ constitue pour nous le grand moment de l'Antiquité grecque.

Première période

L'Antiquité grecque

INTRODUCTION

Comment l'art naît-il en Grèce ?

Dans l'Antiquité, l'art au sens où nous l'entendons aujourd'hui, n'existe pas.

Certes, notre mot « art » vient directement du mot latin *ars* ; mais le latin *ars*, *artis* désigne principalement le talent, le savoir-faire, l'habileté, et l'on parle d'art en ce sens pour la peinture et la sculpture tout aussi bien que pour la rhétorique, la cuisine, la cordonnerie ou la boucherie. Tous ceux qui pratiquent des *ars* définis par le savoir-faire et l'habileté sont désignés par le substantif masculin *artifex*, *artificis*, que l'on peut traduire à la fois par artisan et par artiste. Et cet *artifex*, cet artisan-artiste, est aussi bien celui qui ordonne une affaire que celui qui pratique un métier. Le mot peut même désigner l'ordonnateur de l'univers.

Le mot grec qui correspond au mot *ars* latin est celui de *technè* ; il désigne l'ensemble des connaissances pratiques, des techniques et des savoir-faire qui permettent l'exécution d'une tâche, la réalisation d'un produit. On parle de la *technè* du teinturier ou du forgeron, mais l'art du discours est aussi une *technè*. Le mot désigne ainsi un ensemble d'objets extrêmement vaste.

Aristote est ici d'une grande utilité parce qu'il a fait le point sur le sens des mots, tels qu'ils étaient entendus en son temps, et il a établi des distinctions conceptuelles nettes. Dans l'*Éthique à Nicomaque*, il pose que la *technè* est un ensemble de procédés qui servent à produire un certain résultat ; et il l'oppose à la vertu, à

Histoire philosophique des arts

l'intelligence théorique, ou *épistémé*. La *technè*, c'est la vertu de l'intelligence « poïétique », qui touche au faire, à l'activité productrice. La *techné*, écrit-il, tend à la réalisation d'une *poïésis*, c'est-à-dire d'une œuvre extérieure au technicien ou à l'artiste-artisan. L'exemple donné par Aristote est celui du médecin qui agit en vue de soigner, et vise la production d'un certain résultat. Le résultat est, dans ce cas, le retour à la santé ; c'est, pour le cordonnier, une paire de chaussures, ou pour le sculpteur, une statue.

La *technè* est donc une activité productrice, et Aristote souligne à juste titre qu'il s'agit par elle d'amener à l'existence quelque chose dont le principe est dans l'artiste-artisan et non pas dans la chose produite. Les choses naturelles produisent naturellement leurs effets ; ainsi, la plante croît et le fruit provient de cette croissance ; en revanche, la *technè* amène à l'existence quelque chose qui n'était pas dans la nature.

Cette manière de penser l'art chez les Grecs appelle donc la remarque suivante : parce que le mot *art* n'a pas le même sens pour l'Antiquité et pour nous, il n'a pas non plus la même extension (en philosophie, on appelle extension d'un concept l'ensemble des objets auxquels il s'applique). Il est évident que le mot *technè* a une extension beaucoup plus grande que le mot *art*, au sens moderne, puisqu'il renvoie à cette idée de talent, de savoir-faire et d'habileté.

Dans certains cas, les mots *art* et *techné* désignent les mêmes types d'objets : la sculpture et ses produits, par exemple. Et pourtant, la valeur de ces mots n'est pas la même. Car, on le sait, un mot n'a pas seulement un sens, mais des connotations qui sont fonction des autres mots qui l'entourent dans le lexique de référence. La langue n'est pas une nomenclature, un découpage net du réel délimitant les notions pour tous les hommes et tous les peuples de la même façon. Nous l'éprouvons chaque fois que nous traduisons d'une langue vers une autre. Il nous faut donc faire l'effort de comprendre que ce que nous distinguons aujourd'hui par les mots d'*art*, de *technique* et d'*artisanat*, ne recouvre pas des notions différentes pour les hommes de l'Antiquité : *ars* et *technè* constituent une seule région indistincte de l'agir humain.

Partie I

À l'origine, poésie et tragédie

CHAPITRE I

Les arts et le sacré

HOMÈRE ET ORPHÉE

On discute toujours pour savoir si Homère était un personnage historique ou un personnage légendaire. Des textes de l'Antiquité ne le présentent-ils pas comme le fils du dieu fleuve Mélès et d'une nymphe ? On discute également pour savoir si l'*Iliade* et l'*Odyssée* doivent lui être attribués. Mais peu importe ici : l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont parmi les poèmes épiques les plus anciens qui nous sont parvenus, et la *figure* d'Homère existe aussi, qu'il fût homme ou non.

La tradition veut qu'Homère, *le* poète par excellence, ait été aveugle. Il n'était d'ailleurs pas le seul ; de nombreux textes anciens présentent des poètes atteints de cécité. Ce trait est éminemment symbolique. Il signifie que, pour les Anciens, le poète voit avec un œil qui n'est pas l'œil de chair ; qu'il ne trouve pas son inspiration dans le monde sensible et visible qui l'entoure, mais dans une lumière intérieure. Le poète n'est pas un être ordinairement humain : il est un être d'exception – ce que dit aussi et autrement le fait qu'Homère passait pour un demi-dieu.

Considérons une autre légende digne d'intérêt : celle d'Orphée. Orphée est un aède, comme Homère, et chante les épopées qu'il compose en s'accompagnant d'un instrument de musique. Cette figure mythique est dotée de pouvoirs surnaturels, dont celui de charmer les bêtes sauvages ou de faire vivre les êtres inanimés.

Histoire philosophique des arts

Par les pouvoirs de son chant, il a réussi à convaincre le terrible Hadès, dieu des Enfers, de laisser Eurydice partir avec lui. On dit aussi qu'il a reçu sa lyre d'Apollon lui-même et qu'il a été éduqué par les muses. Plus encore qu'Homère, cet aède mythique donne une coloration quasi surnaturelle à la poésie.

MAGIE, RELIGION ET THAUMATURGIE

Ces deux légendes correspondent sans doute à des survivances de ce que représentait la poésie pour les premiers Grecs. En effet, durant les siècles obscurs qui ont précédé l'époque archaïque en Grèce, donc avant le VIII^e siècle avant Jésus-Christ, la poésie était indissolublement liée à la magie, à la religion, à la thaumaturgie (guérison miraculeuse). La poésie entretenait un rapport avec l'au-delà, avec les forces suprasensibles de la nature. Elle instaurait un lien entre l'homme et le surnaturel. À l'époque archaïque encore, demeurent de nombreuses traces de ces liens originels qui lièrent la poésie à la religion, à la magie et à la thaumaturgie.

La poésie ainsi conçue et pratiquée ne ressemble guère à ce que nous mettons sous ce mot. D'une part parce que, loin de constituer un loisir raffiné, un divertissement précieux, ou, à la manière baudelairienne, l'expression d'un moi tourmenté, la poésie est une activité vitale, qui a un rapport avec la vie et la mort, avec l'ici et l'au-delà. D'autre part parce que cette poésie est une poésie chantée, donc intimement liée à la musique. Enfin, parce qu'elle est une création anonyme, est issue par l'ensemble du groupe et qu'elle est à destination de la totalité du groupe. Ces trois caractères font de la poésie en Grèce ancienne un objet très singulier, distinct de tout ce que l'on peut distinguer ordinairement par ce mot.

LE CULTE DE BACCHUS

Le théâtre ancien était, lui aussi, étroitement lié au religieux. C'est particulièrement visible dans la tragédie, première forme du théâtre grec. La tragédie fut en effet intimement liée au culte de Bacchus, dieu du vin et de la végétation. Étymologiquement, « tragédie » signifie : « chant du bouc ». Cette origine du mot nous apprend que la tragédie plonge ses racines dans des cérémonies rituelles païennes. Dans le culte de Bacchus, chaque cérémonie commençait par le sacrifice d'un bouc sur un autel, et toute la communauté – le village, la cité – tournait autour de l'autel en dansant et en chantant. Remarquons au passage que l'on retrouve dans ce culte le lien entre le mot et le chant, entre la poésie et la musique, les deux associés à la danse.

Nietzsche s'est intéressé à cet état originaire du théâtre dans *La Naissance de la tragédie*, ouvrage dont le titre complet est d'ailleurs : *La Naissance de la tragédie au temps du théâtre musical grec*. Il souligne à quel point, à ce stade primitif de l'art, la langue des mots et celle des sons étaient confondues et participaient d'une même cérémonie. Il met en évidence le fait que le théâtre consistait en une communion extatique de l'ensemble des participants. C'était, avant toute chose, un rituel.

Mais comment passe-t-on du culte de Bacchus à la tragédie ? Il semble que cela se soit fait par paliers.

D'abord, il semble qu'à une époque donnée, une sorte de dissociation se soit produite parmi les participants : une partie d'entre eux se mettant en retrait pour regarder ceux qui tournent en dansant et en chantant autour de l'autel de Bacchus. Il y a là un moment capital, puisque ce phénomène représente, en quelque sorte, l'invention du public. Certains sont acteurs de la cérémonie et d'autres y participent de manière plus passive, comme spectateurs. On peut distinguer le « public », c'est-à-dire le groupe qui se détache pour regarder, et les « choreutes », qui, eux, continuent à chanter ensemble et à danser.

Une seconde étape importante correspond à l'époque où l'un des choreutes s'est détaché du chœur pour le diriger depuis l'autel

Histoire philosophique des arts

du sacrifice, et, à certains moments, l'interrompre pour rappeler la légende de Bacchus. Il semble d'ailleurs que cette légende de Bacchus se soit pour partie constituée au cours de ces cérémonies théâtrales.

DE BACCHUS À DIONYSOS

Ainsi, progressivement, au fur et à mesure que les choreutes ajoutaient des détails, s'est construite la légende. Bacchus est né de l'union adultère de Zeus et d'une jeune princesse nommée Sémélé. Héra, l'épouse de Zeus, fort en colère devant cette nouvelle trahison de son très volage époux, imagina un moyen très cruel pour se venger de sa rivale. Elle suggéra à Sémélé de prier Zeus de se montrer à elle. Or, on sait que Zeus ne peut pas se montrer sous son apparence divine aux mortelles qu'il veut séduire ; il est obligé de prendre toutes sortes de formes : celle d'un cygne ou d'une pluie d'or, par exemple. Il a séduit Sémélé en la rencontrant dans l'obscurité, si bien que son amante ne l'a jamais vu. Sémélé, curieuse de voir son amant au grand jour, commence par demander à Zeus de lui promettre de satisfaire un de ses vœux ; ayant promis, celui-ci se trouve obligé d'exaucer le vœu qu'elle lui présente. Il se montre, et aucun mortel ne pouvant voir le dieu sans périr, Sémélé meurt de cette vision, et il ne reste d'elle qu'un tas de cendres aux pieds de Zeus.

Mais Sémélé était enceinte de Bacchus. Zeus aperçoit dans ses cendres l'embryon, le prend et lui fait finir sa gestation interrompue dans sa propre cuisse. Lorsque l'enfant sort de la cuisse de Zeus (ou de Jupiter, si on utilise le nom latin du dieu), sa vie est de nouveau menacée, cette fois-ci par les Titans, qui prennent son corps, le déchirent et en jettent les morceaux aux quatre coins de l'univers. Zeus sauve à nouveau son fils en reconstituant son corps, et, pour lui assurer une éducation et une jeunesse plus calmes, il le fait élever sous la garde des nymphes et des satyres dans la vallée de Nisa. C'est ainsi que Bacchus devient Dionysos, Dionysos signifiant : « Zeus de Nisa ». Cette histoire a probablement été peu à peu construite

Table

| | |
|---|-----|
| <i>Arts and Crafts</i> | 436 |
| Le Bauhaus et les fonctionnalismes modernistes | 438 |
| CHAPITRE II. Marcel Duchamp | 441 |
| CHAPITRE III. Les néo-avant-gardes formalistes | 445 |
| L'expressionnisme abstrait et ses théoriciens | 445 |
| CHAPITRE IV. Dans la veine duchampienne | 449 |
| Le pop art | 449 |
| L'art conceptuel | 451 |
| Le minimalisme | 453 |
| La descendance protéiforme de Duchamp | 454 |
| CHAPITRE V. Les héritiers de Dada | 457 |
| L'intrusion du quotidien | 458 |
| Performances, happenings, événements, installations | 459 |
| <i>Non-art, un-art, anti-art</i> | 461 |
| Sous-bassement théorique : | |
| John Dewey, <i>L'Art comme expérience</i> | 462 |
| CHAPITRE VI. L'art générique est un art d'idée..... | 465 |
| L'art générique | 465 |
| Un art d'idées..... | 466 |

PARTIE III

ARTIFICATION ET DÉSARTIFICATION

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE I. Après la postmodernité | 471 |
| Le moment postmoderne..... | 471 |
| Mondialisation | 473 |

Histoire philosophique des arts

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE II. Extension du domaine de l'art..... | 475 |
| De la photographie à l'art biotechnologique..... | 476 |
| Art pariétal, arts premiers, art brut : des artefacts sans intention d'art..... | 478 |
| L'art préhistorique, ou pariétal..... | 479 |
| Les arts premiers..... | 480 |
| L'art brut..... | 482 |
| Le goût pour le primitif..... | 483 |
| Une expansion indéfinie ?..... | 484 |
| CHAPITRE III. Étayages..... | 485 |
| Institutions..... | 485 |
| Marché..... | 486 |
| Dispositifs discursifs..... | 489 |
| CHAPITRE IV. Désartification de l'art ?..... | 493 |
| L'industrie culturelle selon Adorno..... | 493 |
| Le kitsch selon Greenberg..... | 494 |
| De l'adversité à l'alliance..... | 495 |
| Art et nouvelles technologies..... | 496 |
| QUELQUES IMAGES..... | 501 |
| BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE..... | 507 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE..... | 509 |
| CHRONOLOGIE GÉNÉRALE..... | 513 |
| INDEX DES NOMS..... | 519 |