

# La philosophie et l'art : de nouveaux paysages pour l'esthétique

**Curtis L. Carter, Brigitte Rollet**

DANS **DIOGÈNE** 2011/1 n° 233-234 , PAGES 119 À 142  
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0419-1633

ISBN 9782130587071

DOI 10.3917/dio.233.0119

Date de mise en ligne : 26/04/2012

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-diogene-2011-1-page-119?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# LA PHILOSOPHIE ET L'ART : DE NOUVEAUX PAYSAGES POUR L'ESTHÉTIQUE

*par*

CURTIS L. CARTER

## *Esthétique, art et philosophie*

Depuis le début du <sup>xx</sup>e siècle, des philosophes aussi divers que Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze et Arthur Danto ont établi une interaction dynamique entre la philosophie et l'art à travers l'esthétique, comme avant eux Hegel, Goethe et d'autres au <sup>xix</sup>e siècle. La première partie de cet article analysera cette interférence dans les théories de quatre auteurs de première importance. On étudiera leurs théories en liaison avec ces développements artistiques qui semblent le plus significatifs par rapport à leurs approches de l'esthétique. J'essaierai de montrer comment l'esthétique philosophique occidentale s'est développée dans le passé récent en parallèle avec les courants artistiques en vogue à chaque fois. Dans un deuxième temps, j'explorerai d'autres développements, cette fois de nature sociale et technologique, qui contribuent à orienter l'art contemporain. Pour l'essentiel, le rôle joué par les attitudes sociales, par la dimension économique des arts, ainsi que par les nouvelles technologies, posent des questions rarement abordées dans l'esthétique occidentale. La taille de cet article ne me permettra pas d'analyser en détail la manière dont ces nouveaux développements affecteront le futur de l'esthétique, mais nous identifierons certains des facteurs majeurs à considérer pour l'avenir de la discipline. Nous le ferons dans l'espoir que la recherche dans ce domaine tiendra compte de ces nouveaux éléments, tels que la mondialisation, le marché de l'art, les questions politiques et sociales, la culture populaire et les nouvelles manifestations de l'avant-garde. À l'instar des prévisions de Benjamin à propos du rôle des arts médiatiques, certaines théories ont montré par le passé une certaine attention pour les problèmes posés par ces évolutions. Hélas, leur apport n'a pas retenu l'attention qu'il aurait mérité dans les théories esthétiques.

Walter Benjamin

Dans un court article écrit en 1920, « La théorie critique », Benjamin évoque brièvement les rôles respectifs de la philosophie et de l'art. Si la première se donne pour objectif de rechercher l'idéal à

*Diogène* n° 233-234, janvier 2011.

travers un questionnement apparemment sans fin, l'art fournit « des concepts qui ressemblent de près à la philosophie [...] sans l'être réellement » (Benjamin 1996 : 217, 218). Pour lui, nombreuses sont les œuvres d'art qui ont en commun avec le questionnement philosophique cette quête de la dimension idéale, d'où l'idée selon laquelle « les œuvres d'art sont les moyens par lesquels se manifeste l'idéal philosophique » (Benjamin 1996 : 218). Dans ce contexte, la critique d'art doit repenser le contenu d'une œuvre d'art en tant que symbole du philosophique. La relation entre l'art et la philosophie semble alors enracinée dans l'idéalisme et le romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on leur attribuait la capacité de générer un mode de compréhension transcendant aussi bien des questions philosophiques spécifiques que les limites de formes artistiques déterminées.

Une quinzaine d'années plus tard, dans son texte fondateur, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), Benjamin expose la thèse selon laquelle l'histoire de l'art a été fondamentalement modifiée par l'invention des technologies ayant rendu possibles la photographie, le cinéma et la radio (Benjamin 1991). Pour lui, l'introduction des moyens de reproduction de l'art mène ce dernier à perdre son « aura » et lui substitue un art de masse. L'aura esthétique émane des rites et s'applique essentiellement à l'art traditionnel. Elle suppose un accès direct à l'original. À une époque de reproduction mécanique, un art doté d'aura, comme le portrait classique, est remplacé par un art de masse capable d'atteindre un public de masse. Un tel art de masse est aussi utile politiquement car ses multiples exemplaires peuvent toucher un large public. Ce développement dans les arts va de pair avec l'accroissement des capacités productives des chaînes de montage dans les usines modernes (Carroll 1998 : 119).

L'esthétique de Benjamin n'a pas effacé l'aura des développements ultérieurs en art. Dans la photographie comme dans le cinéma, il reste un moyen essentiel de relier l'art à l'expérience du spectateur. Benjamin cependant anticipa parfaitement le rôle majeur que devaient jouer les arts médiatiques. La photographie est désormais une forme d'art bien établie et il en va de même pour le cinéma. De même, sa théorie légitime l'empreinte originale de l'artiste, comme dans les lithographies, les gravures et l'impression sur soie qui pourtant reposent sur des technologies plus anciennes. La théorie de Benjamin sur l'art de masse a été particulièrement importante pour interpréter les arts médiatiques qui occupent aujourd'hui une position centrale, compte tenu de ce que la photographie, le cinéma, la sérigraphie, la radio, et aujourd'hui les formes d'art virtuel jouent un rôle déterminant dans la production et la consommation artistique des nouvelles générations.

Quelles ont été les implications philosophiques de la théorie de

Benjamin dans la perception de l'art ? En premier lieu, la notion d'œuvre d'art comme exemplaire original et unique est remise en question par la photographie et le cinéma, qui s'expriment au travers de « multiples originaux ». Ensuite, le défi lancé par Benjamin à la notion d'aura fragilise moult convictions établies à propos de l'expérience qui, selon les critères traditionnels, jouait un rôle central dans l'appréciation artistique. L'aura est très proche du concept classique de l'expérience du beau. En outre, les références de Benjamin à l'art de masse, rendu possible par la production de copies destinées à une multitude de personnes, est incompatible avec la notion de beauté en tant qu'expérience personnelle et contemplative. Avec l'art de masse, celle-ci est remplacée par une expérience partagée et qui peut être récupérée à des fins politiques aussi bien qu'esthétiques. En proposant une philosophie de l'histoire matérialiste, Benjamin fait valoir une vision de l'art ancrée dans le concept de reproductibilité et partant dans les forces productrices de la société industrielle. Aussi marque-t-il sa préférence pour un art en harmonie avec d'autres aspects idéologiques essentiels de la société de masse (Carroll 1998 : 118, 119).

#### Maurice Merleau-Ponty

Les écrits de Merleau-Ponty sur la philosophie et la peinture ont ouvert la voie à la plupart des travaux récents des auteurs français sur le sujet. Il s'oppose à une opinion qu'il attribue à Descartes, et selon laquelle l'artiste ne peut peindre que des choses existantes et un tableau ne peut offrir à l'esprit que ce qui est perceptible par une vision normale (Merleau-Ponty 1964). Merleau-Ponty et d'autres de sa génération réfutent cette thèse de Descartes, qui clouerait la peinture à la tradition de l'art comme représentation.<sup>1</sup>

Merleau-Ponty propose dans ses essais – parmi lesquels « Le doute de Cézanne » (1945) qui porte sur la conception qu'avait Cézanne de la peinture – une interprétation phénoménologique des rôles respectifs du philosophe et de l'artiste. Que ce soit dans son étude sur Cézanne ou dans ses autres écrits sur l'art pictural, Merleau-Ponty assigne à ce dernier un statut ontologique, visant à assurer l'accès de l'imaginaire à des phénomènes relevant de l'expérience préthéorique (1964 : 36-60). La philosophie est selon lui trop liée au langage et aux opinions pour mener ce but à terme.

---

1. On pourrait comparer la notion de compréhension préthéorique chez Merleau-Ponty à celle de compréhension de la nature chez Renaud Barbaras. Ce dernier (2001) conçoit la nature comme étant capable de produire sa propre signification, au sens où celle-ci ne vient pas de la pensée. D'où l'idée que c'est peut-être dans la nature humaine que l'artiste trouve ce qui s'exprime ensuite dans l'œuvre d'art.

Cependant, il ne va pas jusqu'à accorder la même valeur à la philosophie et à l'art. Il note par exemple qu'« il y a un usage critique, philosophique, universel du langage qui prétend récupérer les choses comme elles sont, au lieu que la peinture les transforme en peinture » (Merleau-Ponty 1960 : 100). Qu'est-ce à dire ? Pour une réponse complète à cette question, il nous faut revenir au « Doute de Cézanne », où il pousse plus loin encore la réflexion sur la relation entre le philosophe et l'artiste. Dans ce texte, il expose clairement l'idée que le but de l'artiste n'est ni l'imitation ni la représentation. L'expression artistique consiste pour lui à « objectiver, projeter, arrêter ». À propos de Cézanne, il affirme qu'« un peintre comme Cézanne, un artiste, un philosophe doivent non seulement créer et exprimer une idée, mais encore réveiller les expériences qui l'enracineront dans les autres consciences » (1996 : 25).

Le rejet par Merleau-Ponty de l'approche représentationnelle en peinture reflète (ou rivalise avec) un bouleversement dans les pratiques picturales survenu dans les années 1920 et 1930 en Europe puis dans les décennies suivantes en Amérique. On peut faire remonter cette mutation aux surréalistes de la première période, tels André Breton, André Masson, Joan Miró, Salvador Dalí, Max Ernst et René Magritte, puis aux expressionnistes abstraits aux États-Unis comme Willem DeKooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko. Le surréalisme, malgré les nombreuses variations qu'ont connues ses techniques, s'est concentré sur l'expression spontanée de l'esprit créateur, et a emprunté deux directions distinctes : l'automatisme et le vérisme. Toutes deux soutenaient l'idée d'un inconscient antirationnaliste comme source d'images au-dessus du monde extérieur. Alors que les automatistes (Breton, Masson) se concentraient sur l'expression de sentiments issus de l'inconscient, grâce à un procédé permettant à celui-ci de pénétrer la conscience à travers la forme libre, les véristes (Dalí, Ernst et Magritte) optaient pour la création d'images très réalistes du monde des rêves, censées établir un lien entre ce dernier et le monde des objets et des êtres humains.

On retrouve ce rejet du réalisme rationaliste traditionnel dans l'imagerie des expressionnistes abstraits qui lui opposent l'exploration d'une conscience non rationnelle. Celle-ci puise généralement dans la vie intérieure, par opposition au monde extérieur, de sorte que les œuvres expressionnistes ne réservent qu'une faible part à une iconographie reconnaissable, aux symboles culturels ou à des emprunts historiques. Au contraire, les artistes privilégient la subjectivité et les caractéristiques formelles abstraites de la forme artistique : par exemple, ces éléments visuels que sont la couleur, la forme, les lignes et la platitude bidimensionnelle de la toile. Par ailleurs, les expressionnistes abstraits tiraient parti de l'art des cultures non occidentales et amérindiennes pour élargir

leur exploration des formes de l'inconscient à travers les différentes manifestations culturelles de ce dernier.

Gilles Deleuze

Rapprochons-nous maintenant de l'art contemporain en considérant la perspective de Gilles Deleuze sur la question des frontières entre le philosophe et l'artiste. Se posant en philosophe empiriste n'appartenant ni à la phénoménologie ni aux écoles analytiques (les deux courants dominant la philosophie récente), Deleuze enracine ses théories de la philosophie et de l'art dans une analyse de leur rôle et interactions et les applique, dans divers écrits, au cinéma, à la musique, à la peinture et à d'autres formes d'art.

Il est utile en premier lieu de considérer les remarques générales de Deleuze sur le philosophe et l'artiste (Deleuze 1990 ; voir également Deleuze et Guattari 1991). Comme Platon et Hegel avant lui, il se penche sur l'interface culturel et conceptuel entre les deux. Dans son essai publié dans *Pourparlers 1972-1990*, Deleuze place la philosophie et l'art en relation avec la science plutôt que la religion, qui leur était associée dans la triade hégélienne. Pour Deleuze, chacune des trois disciplines est un projet créatif : contrairement à ce qu'établit Hegel dans sa philosophie de l'art, il n'y a pas de hiérarchie entre elles, car chacune suit son propre cheminement selon ses possibilités. Le but de la philosophie est de créer de nouveaux concepts et il ne s'agit pas seulement de réfléchir sur des choses mais de fonctionner comme une activité créatrice comme le sont les arts et les sciences. « L'histoire de la philosophie n'est pas une discipline particulièrement réflexive. C'est plutôt comme l'art du portrait en peinture. Ce sont des portraits mentaux, conceptuels » (Deleuze 1990 : 185). Le but de l'art, qui diffère en ceci de la philosophie, consiste à créer des ensembles sensoriels pour ainsi contribuer à la pensée, de même que celui de la science consiste à créer des fonctions. « Les grands artistes sont également de grands penseurs, mais ils pensent en termes de perceptions et d'émotions plutôt que de concepts : les peintres pensent en termes de lignes et de couleurs, comme les musiciens en sons, les cinéastes en images, les écrivains en mots et ainsi de suite » (Smith 2003 : viii).

En dépit de leurs rôles différents, on attend de la philosophie et de l'art qu'ils instaurent une relation de résonance mutuelle et d'échanges dans leur promotion de l'art et de l'esthétique. Deleuze prend grand soin de montrer que la philosophie comme entreprise créative n'est pas moins complexe que la création d'une nouvelle œuvre d'art ou la découverte de nouvelles fonctions scientifiques. Il ne s'agit pas pour les philosophes de contrôler ou de réfléchir aux œuvres produites par des artistes ou *vice versa*, car « il faut consi-

dérer la philosophie, l'art et la science comme des espèces de lignes mélodiques étrangères les unes aux autres et qui ne cessent pas d'interférer » (Deleuze 1990 : 170). Rappelons que le philosophe et l'artiste servent de médiateurs l'un à l'autre, chacun aidant l'autre à s'exprimer dans l'acte créatif. Qui dit concepts dit perceptions (c'est-à-dire des sensations et des relations qui existent indépendamment de l'expérience individuelle) et émotions (à savoir des devenirs qui vont au-delà de leur immédiateté). Les concepts, les perceptions, et les émotions constituent des forces inséparables qui passent de la philosophie à l'art et vice versa (Deleuze 1990 : 170). Deleuze transpose ces concepts au cinéma, à la peinture, à la littérature et à la musique. Le principe selon lequel l'art ne consiste pas à reproduire ou à créer des formes mais à capturer des forces est commun à tous les arts. D'où l'idée que l'art ne peut être figuratif (Deleuze 1994 : x).

La pensée esthétique de Deleuze est largement liée à son interprétation de l'œuvre picturale de Francis Bacon. Il semble que ses concepts commencent littéralement avec la peinture et émergent dans l'écho créé entre le concept (la contribution du philosophe) et l'émotion (la contribution de l'artiste). Le résultat d'une telle interaction forme le socle de son ouvrage *Francis Bacon : la logique de la sensation*. Les tableaux de Bacon, parmi les œuvres les plus puissantes de l'art contemporain, arrivent à un moment fascinant de l'histoire de l'art, quand certains théoriciens ont déclaré la fin de l'art comme expression signifiante de la vérité. Le peintre écarte les théories de la représentation et de l'abstraction, selon lui surannées, et recherche une nouvelle approche de la peinture, tout en refusant d'abandonner sa pratique picturale. L'étude de Deleuze propose une approche esthétique nouvelle qui étaye la démarche de Bacon dont les personnages échappent à la figuration, en ce sens qu'ils ne sont pas des copies du monde extérieur à la peinture. Ils ne sont pas non plus des structures géométriques abstraites, mais semblent émerger de la confrontation de l'artiste avec les éléments matériels (la couleur) du processus de la peinture elle-même. Ils ont donc pour fonction de dévoiler une présence, ou bien les forces à l'œuvre sous la représentation. Ce sont les forces de la sensation qui donnent vie aux tableaux lorsque l'artiste se mesure à la matérialité du corps et aux matériaux nécessaires pour produire la peinture.

### Arthur Danto

Le philosophe américain Arthur Danto est sans doute celui dont le travail croise le plus directement les changements intervenus dans l'art depuis les années 1960. À divers moments de sa carrière, il a été artiste visuel, esthéticien et, depuis 1984, critique d'art

pour le magazine *The Nation*. Grâce à sa connaissance de l'intérieur du monde de l'art, à la fois en tant que praticien, critique et philosophe de l'art, Danto occupe une position unique pour observer la relation entre philosophie et art ainsi que la situation actuelle de l'art. Il pense que ce dernier contribue à la compréhension philosophique de la notion d'art elle-même, en permettant par exemple de comprendre comment deux objets apparemment identiques (telle la *Boîte Brillo* de Warhol et une boîte de savon Brillo dans un entrepôt) n'en sont pas pour autant l'un et l'autre une œuvre d'art (Danto 1994a : 12, 13 ; voir également Danto 2003 : 571). L'observation à elle seule ne permet pas de faire la différence entre les deux, et c'est là qu'une théorie artistique est requise.

Danto conçoit l'histoire de l'art comme un récit de développements liés à une période spécifique et focalisés sur la manière dont évolue l'imitation, ou la représentation du monde sous forme d'images artistiques. Il partage l'opinion du critique moderniste Clement Greenberg, selon laquelle, pour les artistes du XX<sup>e</sup> siècle, l'autodéfinition a été « la vérité historique centrale de l'art moderniste » (Danto 1994b : 326 ; voir également Greenberg 1960). Ceci est particulièrement vrai depuis l'introduction par Marcel Duchamp de ses célèbres *ready-made*, au début du siècle dernier : on retiendra, par exemple, l'urinoir manufacturé, la pelle à neige ou le casier à bouteilles. Selon Greenberg, l'art moderne a atteint son apogée dans la pureté de l'abstrait, qui se focalisait sur la platitude anti-illusionniste du tableau lui-même.

Pour Danto, l'autodéfinition par les artistes s'accélère jusqu'à l'extrême, à la fois pour l'histoire de l'art et pour l'esthétique philosophique, avec les boîtes Brillo d'Andy Warhol : présentées comme œuvres d'art en 1964, elles mettaient un point final au récit du développement traditionnel de l'art. L'interprétation que fait Danto de la *Boîte Brillo*, vue comme une contribution à la philosophie de l'art, semble détruire la distinction entre philosophie et art tels qu'on les comprenait auparavant. Danto déclare : « Je pense que l'art aboutit à l'autoconscience philosophique de sa propre identité » (1994b : 326). De prime abord, Danto semble suggérer que l'art devient philosophie après la période moderniste, quand il prend conscience de soi et s'interroge sur sa signification. Il précise cependant qu'il ne veut pas dire que l'art devient littéralement philosophie : mais simplement qu'à travers le passage de l'imitation à l'abstraction et à l'art conceptuel, l'art devient un moment de son propre processus d'autoréflexion et d'autocompréhension.

Danto rejette également la pureté du médium défendue par Greenberg, et plaide en faveur du pluralisme : la philosophie de l'art doit être ouverte par principe à tous les développements sans distinction. Danto considère que l'histoire de l'art dans sa phase

traditionnelle finit avec la fin du modernisme dans les années 1960, lorsque l'art entra dans une période posthistorique. « Je pense à l'art posthistorique comme à un art créé sous une condition de pluralisme objectif ; je veux dire par là qu'il n'y a pas de directions historiquement imposées à l'art [...] » (Danto 1994b : 328). D'autre part, Danto ne croit pas que la compréhension future de l'art vienne de l'art même et il délègue cette tâche à la philosophie. « Cela ne signifie pas que l'art s'est transformé en philosophie, mais plutôt que l'histoire de l'art s'est déplacée à un niveau philosophique. La pratique artistique peut durer indéfiniment. Mais pour ce qui est de la conscience-de-soi, je ne pense pas qu'elle puisse nous mener plus loin. » (Danto 2003 : 571). La raison pour laquelle Danto limite au champ de la philosophie l'interprétation à venir de l'art vient sans doute du fait que le pluralisme qu'il étend à l'art ne s'applique pas selon lui à la philosophie. Pourtant, le pluralisme existe bien en philosophie et se manifeste sous de nombreuses formes : idéalisme, réalisme, empirisme, pragmatisme, phénoménologie, philosophie analytique... pour n'en citer que quelques-unes. Il n'est pas clair, en outre, pourquoi l'art du futur ne pourrait continuer à offrir des éléments de compréhension de l'art lui-même, ou à éclairer d'autres aspects de l'existence humaine et de la culture. Danto n'apporte aucune réponse à cette question.

Ses opinions sur les rôles respectifs de la philosophie et de l'art vont bien plus loin que celles de quiconque avant lui. Ses remarques sur la fin de l'art, initialement attribuées à sa lecture de l'*Esthétique* de Hegel, n'ont finalement pas été la fin de l'art. Elles se rapportent davantage à la fin d'un récit particulier de l'histoire de l'art. Ceci permet aux artistes et aux cultures au sein desquelles ils œuvrent de choisir librement la pratique et la forme d'art qui leur convient, c'est-à-dire d'opter pour le néodada, le néosurréalisme, le néo-expressionisme, l'abstraction, la figuration, le néopop art, les arts médiatiques, ou toute autre invention à venir. Nous verrons combien son pluralisme s'avère approprié pour l'art du XXI<sup>e</sup> siècle.

La reconstruction des relations entre art et philosophie chez Danto comporte une double difficulté. D'abord, il s'agit de distinguer l'art du non-art dans le pluralisme radical de l'ère posthistorique ; en deuxième lieu, il faut formuler une théorie philosophique de l'art qui tienne compte des arts du présent, du passé et du futur. Selon une certaine lecture, à laquelle Danto semble parfois adhérer, un pluralisme échevelé ferait que tout peut être considéré comme de l'art. Mais même un regard en arrière sur le cas de la *Boîte Brillo* de Warhol qui *est* une œuvre d'art, à l'inverse de la boîte Brillo qui *ne l'est pas*, nécessite une autre réponse. Pour la seconde question, Danto semble apparaître comme un essentialiste déclaré, en quête d'un équivalent de l'esprit universel hégélien, qui

sous-tendrait les changements survenus à travers l'histoire de l'art. Une théorie d'une telle magnitude pourrait également servir à distinguer l'art de ce qui ne l'est pas.

Danto est ainsi conduit à élaborer une interprétation profonde, qui, en théorie du moins, permettrait d'identifier les incommensurables de la création artistique sous la phénoménologie des changements stylistiques. Seul un tel niveau d'interprétation permet de discerner ce qui peut ou non être qualifié d'art. Le point de vue de Danto semble ici requérir la possibilité d'une compréhension universelle de l'art qui ne soit pas sujette à des renversements historiques mais qui permette une ouverture par rapport aux futures manifestations de l'art. La réponse théorique doit venir de la philosophie plutôt que de l'histoire de l'art (Danto 2007 : 126-129). Il est évident que les proclamations du monde de l'art ne suffiront pas à définir ce qui est ou n'est pas l'art. De même, les précédents que l'on trouve dans l'histoire de l'art passé ne seront pas forcément utiles pour juger des créations radicalement nouvelles des artistes de demain. Sans doute est-ce par une attention minutieuse et portée sur une grande variété d'œuvres que des caractéristiques communes de l'art continueront à se manifester. Dans certains cas, celles-ci pourront provoquer une réponse que nous identifierons à la beauté. Dans d'autres, où les qualités esthétiques semblent être absentes ou de moindre importance, la réponse se rapprochera davantage de la compréhension philosophique. Il arrive que l'expérience de l'art ne soit qu'un jaillissement spirituel qui nous émeut tout simplement et enrichit notre vie de manière ponctuelle. Qu'elle vienne d'une expérience sensorielle (Baumgarten) ou d'un plaisir intellectuel (Kant) la réponse tient à l'expérience qu'offre l'œuvre en question.

*Les facteurs non philosophiques  
dans le développement de l'art et de l'esthétique*

La dernière partie de cet essai s'attachera aux facteurs non philosophiques qui affectent l'état de l'art d'aujourd'hui. Nous tenterons d'identifier quelques-uns des facteurs culturels contemporains majeurs et leur influence sur les changements dans la pratique de l'art, jusqu'à nos jours.

Dans son essai sur Picasso publié en 1938, Gertrude Stein évoquait son expérience avec l'artiste plus tôt dans le siècle, au moment où elle avait découvert son travail. À cette époque, même les peintres modernes enracinaient leur travail dans la représentation, incluant même des références à leur environnement. « Les peintres ont toujours aimé le cirque et même maintenant où les cirques sont souvent remplacés par les night-clubs et les cinémas, ils se rappellent volontiers les arlequins », remarque-t-elle (Stein

1988 : 17-18). Picasso, comme d'autres artistes de son temps, dessina le Cirque Medrano où il pouvait être proche des clowns, des jongleurs, des chevaux et de leurs cavaliers. L'écrivaine évoque en ces termes le premier Picasso acquis avec son frère Leo : « Le premier tableau que nous eûmes de lui était [...] de l'époque rose ou arlequin, [...] plein de grâce, de finesse et de délicatesse » (1988 : 19). La langue utilisée par Stein s'applique au tableau intitulé « Jeune fille nue avec panier de fleurs » (1905), où il est question de grâce, de délicatesse et de charme, qualificatifs qui perdront vite de leur pertinence pour Picasso dont le style entre, à partir de 1909, dans la période cubiste. Dans ces nouvelles toiles, les lignes se durcissent, les couleurs deviennent plus vives et l'image passe de la représentation fondée sur l'observation à une construction mentale plus ou moins pure, comme dans ses « Nature mortes » de 1912. Il est difficile de prévoir les changements entre ces premières œuvres du peintre, reçues déjà comme art moderne, et celles qui suivirent par la suite. Ces changements reflètent les mutations qui traversent la culture depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi l'idée selon laquelle seul ce que l'œil voit est réel, et la science qui découle de cette croyance, ont perdu leur force ; il n'est plus nécessaire d'avoir devant soi un modèle en chair et en os pour peindre ou dessiner, comme c'était le cas encore au XIX<sup>e</sup> siècle. De même, le besoin d'encadrer l'œuvre pour la faire exister disparaît.

Comment expliquer de tels changements ? Est-ce que les gens changent ? Gertrude Stein avait sans doute raison quand elle notait que les personnes changent peu d'une génération à l'autre. Aussi loin que l'on peut remonter dans l'histoire, on s'aperçoit que les gens sont plus ou moins similaires et partagent les mêmes désirs, les mêmes vertus, les mêmes qualités et défauts. « Rien ne change si ce n'est la façon de voir, et c'est cette façon de voir qui caractérise chaque génération », écrit Gertrude Stein (1988 : 24). Les variations dans l'art reflètent donc la manière dont chaque génération vit, est éduquée et se développe (Stein 1988 : 17, 18).

Le XX<sup>e</sup> siècle débuta par une explosion d'idées artistiques. Celles-ci se sont initialement manifestées de trois façons distinctes : par l'invention de nouvelles manières de manipuler les objets matériels ; par l'introduction de l'art conceptuel comme manière de dépasser l'art enraciné dans la peinture, la sculpture et tout autre objet matériel ; par l'accès des artistes aux technologies modernes dans les arts médiatiques. La première engendra une prolifération de styles, qui a perduré jusqu'à nos jours, du futurisme au cubisme, du dada au surréalisme en passant par l'expressionnisme abstrait. Tout n'a pas changé néanmoins et à travers l'évolution des styles picturaux les artistes n'en abandonnèrent pas pour autant l'idée de la peinture comme objet en deux dimensions, constitué d'une toile, d'une planche en bois ou d'une autre surface sur laquel-

le appliquer la peinture. L'objet s'éloigna radicalement de l'approche traditionnelle de la peinture en ce qui concerne les matériaux, les techniques, les formes et le contenu. Pourtant, la peinture conserva finalement sa matérialité comme surface plate en deux dimensions, comme le produit d'un travail talentueux sur la couleur, la forme et les lignes, conçues pour créer une image figurative ou abstraite. Marcel Duchamp, dont l'Urinoir (« Fontaine ») fut introduit à New York en 1917, ainsi que les artistes dada, principalement européens et américains, ont radicalement transformé la notion d'objet d'art, en déplaçant la perspective vers l'art conceptuel où l'idée devient un élément artistique majeur. L'art conceptuel continua depuis à jouer un rôle déterminant dans l'art contemporain.

Peu de temps après, intervint un déplacement de la peinture et des autres artefacts traditionnels vers les arts médiatiques. Benjamin, comme nous l'avons vu, chercha à libérer l'objet d'art des moyens traditionnels de production, en le démythifiant et en remplaçant son aura, propre à l'œuvre singulière à vocation contemplative, par un art accessible *via* la technologie de communication de masse. Dans les années 1930, Benjamin envisageait le futur de l'art et des nouveaux médias de communication : la photographie, le cinéma et la radio existaient déjà, la télévision allait suivre ; mais même lui n'aurait pu imaginer les possibilités à venir avec la vidéo, internet, l'informatique et les technologies numériques utilisées aujourd'hui dans le cyberart.

Ces transformations ont affecté à la fois la production et la consommation artistiques. La première partait d'un modèle assez simple où dominait le talent d'un artiste à utiliser des pigments, des brosses et des toiles. L'artiste qui opte pour les arts médiatiques a besoin quant à lui de moyens technologiques tels qu'appareils photos, caméras, ordinateur, disques et moyens de produire des photographies, des films, du cinéma, de l'imagerie numérique et souvent une équipe de production élaborée. La production implique désormais une collaboration entre artistes possédant une variété de savoir-faire, tels la conception de décors, la récitation, la performance musicale, le montage, l'émission ainsi que des espaces de travail permettant de réaliser de telles œuvres. À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, suivra un flux de mouvements parmi lesquels l'expressionnisme abstrait, le pop art, le minimalisme, le *color field*, le postmodernisme, les installations, le renouveau de l'art performatif et une pléthore d'autres expressions de ce pluralisme artistique.

Le mouvement à la pointe de l'art aujourd'hui est l'art participatif, dont le développement prolonge la notion de *happening* introduite dans les années 1950 par Alan Kaprow et d'autres représentants de la « Beat Generation » (Kaprow 1993). L'art participa-

tif abandonne l'art traditionnel comme la peinture et la sculpture. Il permet au contraire aux artistes et aux participants un investissement direct à travers l'expérience personnelle<sup>2</sup>. Ce mouvement est issu en partie d'une réaction contre le monde des médias à deux dimensions : internet, la télévision et le cinéma. C'est également une réaction contre la culture de consommation. Pour les artistes, il s'agit aussi de critiquer des institutions culturelles comme les musées et les galeries. L'art participatif a reçu une légitimation théorique avec les travaux de Nicolas Bourriaud (*Esthétique relationnelle*, 1998) ou de Claire Bishop (*Participation*, 2006). Pour ne pas être en reste, quelques musées (le Musée d'Art Contemporain de Chicago et le Musée d'Art de San Francisco, entre autres) ont accueilli des expositions de cette nouvelle forme artistique.

### *Problèmes de la pratique contemporaine de l'art*

Si l'on se tourne maintenant vers la scène de l'art contemporain, on peut s'interroger à propos des développements culturels majeurs qui affectent la manière dont les artistes conçoivent l'art et créent. Citons, entre autres, la mondialisation, le marché de l'art, une diversité ethnique croissante, les transformations sociales, la culture populaire ou encore les prolongements des avant-gardes dans l'art contemporain. Chacun y joue un rôle essentiel.

### Mondialisation

L'art mondial englobe toutes sortes d'art : la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma, l'art vidéo, l'art numérique virtuel, l'art conceptuel, les installations, la performance... Tous contribuent au monde de l'art mondial à travers des échanges culturels et commerciaux. Tel qu'il est compris généralement, le mondialisme dans l'art contemporain côtoie celui du commerce, des échanges culturels, des voyages, des développements dans la communication et les transports, du réveil et des revendications d'insertion des cultures locales propres à l'ère postcoloniale. Bien que la mondialisation ne soit pas une idée neuve historiquement, le terme était peu usité dans les publications universitaires ou dans la langue de tous les jours avant 1980.

Ce qui est clair cependant, c'est que l'art mondial contemporain a donné vie au marché de l'art international et élargi les occasions de collaboration entre artistes et institutions culturelles à travers le globe. Côté positif, l'art mondial augmente le flux d'idées et d'art par-delà les frontières culturelles et suscite des partenariats allant

---

2. Pollack (2011) étudie les récents développements du nouveau mouvement de l'art participatif. Voir également l'exposition du Musée d'Art moderne de San Francisco, « The Art of Participation » (2008-2009).

dans le sens d'une compréhension mutuelle entre individus de cultures différentes. Il dote l'artiste de plus grandes ressources pour créer, grâce à des idées, des formes visuelles ou des matériaux, indépendamment de son origine géographique ou culturelle. Les artistes ont à leur disposition un vocabulaire universel de ressources artistiques en évolution et des possibilités accrues de coopérer avec des artistes étrangers. Ils peuvent ainsi dans leurs créations privilégier les traditions de leurs propres cultures tout en s'emparant d'innovations extérieures.

En ce qui concerne la pratique artistique d'aujourd'hui, l'essence du mondialisme peut être rattachée au postmodernisme. Dans son essai « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism », Frederick Jameson identifie le postmodernisme comme le premier paradigme culturel en provenance des États-Unis (tous les précédents étaient européens) (Jameson 1998 : 54 ; voir également Erjavec 2004). Le postmodernisme reconnaît la marchandisation entretenue par le marché et les circuits de production mondiaux, suivant des axes majoritairement visuels, comme force agissante de l'art contemporain. Le nouvel empire mondial possède de multiples centres géographiques plutôt qu'un seul, tel Paris ou New York, et ne repose pas sur des fondations nationalistes. Ni la langue, ni l'histoire, ni la tradition, ni le nationalisme n'en sont les moteurs. Même les artistes tendent à être marginalisés géographiquement au sens où leur identité n'est plus enracinée dans un lieu ou une culture spécifique. Ceux de Pékin, de Téhéran ou de Sao Paulo seront exposés à Londres ou à New York comme dans tout autre lieu. Ainsi, l'idée d'une exposition d'art britannique ou la biennale du Musée Whitney, consacrée uniquement aux artistes étasuniens, ne peut plus être pensée en termes de frontières nationales.

Les agences contemporaines d'art mondial incluent les biennales, les salons, les galeries, les hôtels des ventes comme Sotheby's et Christie's, et également les musées. Ces manifestations et ces lieux se concentrent sur des artistes dont l'œuvre vise à contribuer à la culture par une compréhension esthétique et conceptuelle et qui est considérée comme ayant une valeur artistique. Ceci exclut le travail d'artistes amateurs conçu à des fins d'expressions personnelles ou l'art produit uniquement dans un but lucratif.

On trouve, selon les cultures, différents niveaux de production artistique, avec des artistes financés par le gouvernement, d'autres réunis en associations régionales et nationales, des académies, des départements d'art dans les universités, ou encore des artistes indépendants. Cette dernière catégorie est la plus présente dans l'art contemporain parce que leur travail a le plus de chances d'avoir un impact durable et de susciter l'intérêt des musées et autres institutions culturelles. À longue échéance, si ce n'est dans

un avenir proche, cet art sera le plus attirant sur le marché de l'art. Ces artistes travaillent souvent dans des endroits très variés, comme le Chinois Xu Bing à New York et Pékin, Gu Wenda également à New York, ou l'artiste indien Anish Kapoor à Londres.

La *biennale* d'art est la forme la plus visible du marché mondial de l'art contemporain et l'on en compte une soixantaine à travers le globe. C'est une exposition internationale et non commerciale exposant les œuvres d'artistes débutants ou confirmés, qui se tient dans une ville importante tous les deux ans. Les artistes y sont invités par l'institution organisatrice et peuvent exposer, mais ne peuvent pas vendre, leurs œuvres. Les biennales ont généralement un thème, comme celle de Venise, et mettent parfois en valeur les artistes du pays d'accueil.

Si le circuit des biennales a contribué au processus de mondialisation, il est également responsable d'un certain nomadisme de l'art mondial. Les artistes de biennales vont généralement d'une ville à l'autre pour présenter leurs œuvres, et sont guidés par un conservateur international choisi par la ville organisatrice. Ces conservateurs qui ont parfois travaillé auparavant dans les collections des musées et pour des expositions, ou bien comme critiques d'art, suivent également les changements constants de lieux provoqués par le circuit des biennales. De même, la nature temporaire de celles-ci a influé sur le passage progressif de la peinture et la sculpture à la photographie, l'art vidéo et le numérique. D'un point de vue purement pratique, ces arts médiatiques sont plus maniables que les tableaux et sculptures et moins susceptibles d'être endommagés dans le transport.

L'art mondial porte la discussion de l'art contemporain et des institutions artistiques au-delà des discours postcoloniaux sur l'art. Hans Belting (2007) a souligné que la mondialisation de l'art suscite des tensions entre « un localisme agressif qui se sert de la culture comme d'une marque d'altérité et comme une défense, et un art transnational, indifférent aux revendications géographiques, historiques et identitaires ». Avec le dernier revendiquant l'universalité quand l'autre s'attache aux traditions locales, ou cherche à intégrer un art mondial enraciné dans des coutumes locales ou nationales, il semble que le futur de l'art à l'échelle mondiale se trouve dans une phase de transition. Difficile alors aujourd'hui d'en prédire l'avenir.

En conséquence, le mouvement en faveur d'un art mondial soulève des questions culturelles et psychologiques complexes. Rien ne dit que des êtres partageant le même environnement visuel et possédant les mêmes pratiques artistiques spécifiques s'adapteront à des changements radicaux dans l'art les conduisant à abandonner leurs cultures locales. Malgré un siècle de visibilité, l'art moderne reste difficilement abordable pour un grand nombre de personnes.

La recherche actuelle en neuroscience a établi que l'exposition durable d'individus à certaines formes de conditionnement visuel peut mener à des variations dans les modèles cognitifs, ce qui va dans le sens de possibles changements dans les pratiques artistiques locales en termes de production et d'appréciation de l'art (Elkins 2007 : 96-105). Il n'empêche que d'autres facteurs tels que des pressions économiques et politiques peuvent également affecter la réceptivité des changements dans la pratique artistique. Quoi qu'il en soit, les tensions entre intérêts locaux et globaux semblent destinés à jouer un rôle primordial dans les développements des formes artistiques.

### Le marché de l'art

Le marché de l'art international est indissociable de la mondialisation. Les salons des Beaux-Arts, d'exposition et de ventes sont un moyen important de globaliser l'art. Art Basel, la foire d'art de Maastricht aux Pays-Bas, Art Basel Miami Beach, Art Chicago, Art Dubaï, London's Frieze, Arco Madrid, l'Asia Pacific Contemporary Art Fair à Shanghai et la Korea International Art Fair à Séoul sont des lieux majeurs du marché de l'art international. Marchands d'art, collectionneurs et représentants des musées s'y rendent afin d'acquérir des œuvres pour leurs entreprises. Outre leur rôle dans les transactions financières, les salons d'art internationaux offrent aux « patrons » de l'art international des possibilités d'échanges d'idées et de socialisation. Il n'y a pas que l'art qui soit global, le même adjectif s'applique aux mentalités des participants.

Les galeries d'art privées et les salles des ventes situées dans la plupart des métropoles à travers le monde contribuent également à la mondialisation de l'art. Dans l'Art Zone de Pékin, les artistes chinois côtoient 798 de leurs homologues américains, européens et issus d'autres parties du monde. Le quartier artistique de Chelsea à New York, tout comme ses équivalents à Paris, Berlin, Londres et Tokyo, exposent des œuvres venues de Chine, de l'Inde, du Japon et du reste du monde.

Les grandes salles des ventes tels Christie's et Sotheby's jouent un rôle prépondérant dans le système de distribution de l'art mondial : elles ont leurs sièges à Londres et New York mais possèdent des bureaux dans le monde entier. Christie's est implanté dans trente pays où se tiennent de nombreuses ventes aux enchères, que ce soit à Pékin, Dubaï, Moscou, Bombay aussi bien que New York, Londres et d'autres villes européennes ou asiatiques. Sotheby's fait de même dans les Amériques – à Buenos Aires, Caracas et Rio de Janeiro –, sans oublier ses bureaux en Asie et en Europe. N'étant pas limitées à l'art contemporain, les galeries et salles des ventes,

tout comme les salons, foires et biennales, permettent souvent de mettre en valeur de multiples formes d'art à l'échelle internationale. D'après le site Bloomberg.com (déc. 2009), les ventes aux enchères ont connu une multiplication par huit entre 2003 et 2007. La dépendance du marché de l'art à la situation économique en général explique la baisse que l'on constate depuis 2008. Le rôle croissant des ventes aux enchères d'art contemporain est un signe supplémentaire de l'influence d'un art globalisé.

### Influences multiculturelles (ethniques)

Les artistes issus de diverses cultures minoritaires œuvrant dans des sociétés pluralistes à travers le monde contribuent de plus en plus à façonner l'art contemporain. Ainsi aux États-Unis, où cohabitent des millions de personnes issus de groupes ethniques différents, parlant des langues différentes et pratiquant des religions diverses, artistes et publics sont confrontés au défi de la diversité culturelle. Dans un discours adressé au président du *Committee on the Arts and the Humanities* en 1991, l'historien Arthur Schlesinger Jr. lançait un avertissement : il craignait, en effet, qu'avec le maintien d'idéologies conflictuelles, « l'humanité [...] entre de nouveau dans une période potentiellement dangereuse d'animosité raciale et ethnique exacerbée par la rapidité des communications et des transports ainsi que par le désir de fuir les régimes tyranniques pour poursuivre ailleurs le rêve d'une vie meilleure » (Schlesinger 1991 : 1). La mise en garde de Schlesinger, pour qui le brassage des individus représenterait un problème majeur du siècle à venir, a été entendue dans de nombreuses parties du monde dont l'Europe et les États-Unis. L'espoir qu'exprimait au XVIII<sup>e</sup> siècle le Franco-Américain Hector St John de Crèvecoeur, dans ses *Lettres d'un cultivateur américain*, pour une société dans laquelle des êtres d'origines diverses abandonneraient ce qui les sépare en faveur d'une nouvelle identité nationale, ne s'est pas réellement concrétisé. La fin du XX<sup>e</sup> siècle est au contraire celle de sociétés où les demandes de reconnaissance des différences sont de plus en plus marquées, qu'il s'agisse des cultures sud-américaines, afro-américaines, sino-américaines, ou encore amérindiennes. Ces évolutions sont à la fois source de défis et d'opportunités pour les artistes. Pour ceux qui travaillent aux États-Unis, par exemple, elles aboutissent à une diversité croissante dans les productions et les expositions. La question de représenter cette diversité dans les productions artistiques n'en demeure pas moins une source de questionnements pour les musées et autres centres d'art.

### Conditions sociopolitiques

Parmi les artistes travaillant aux États-Unis, mais aussi ail-

leurs, on note une préoccupation croissante de rendre compte des conditions sociales, d'où une forte augmentation des questions relatives à l'environnement, la sécurité, l'identité sexuelle et ethnique, l'exclusion, les réactions contre la guerre et en faveur de la paix, que nous illustrerons par quelques exemples.

Le passage progressif de l'Inde de l'époque postcoloniale à celle de nation indépendante s'accompagne de variations dans la manière dont les artistes évoquent, dans leur art, les changements sociaux, passant du nationalisme à des questions plus concrètes liées aux problèmes de classes, de castes et de genre. Depuis les années 1990, les artistes ont de plus en plus recours, pour évoquer ces sujets, à des représentations picturales et sculpturales de même qu'aux performances et aux arts médiatiques. Ainsi Surendran Nadir (né en 1956) se sert du corps de Gandhi dans son répertoire de symboles culturels pour créer un art engagé.

En Afrique du Sud, Willie Bester (né en 1956) utilise, quant à lui, des images construites en partie de matières recyclées ramassées dans les poubelles, pour soulever des questions d'intérêt social liées à l'époque de l'apartheid et du post-apartheid, que ce soient la permanence d'attitudes raciales, la violence sociale et le manque de liberté, les échecs de la Commission Vérité et Réconciliation ou le *Group Areas Act* qui établissait la ségrégation des personnes dans les quartiers en fonction de leur couleur de peau. Sa statue monumentale, « Security Guard », symbolise l'absence de liberté en Afrique du Sud (Perez-Vega 2009).

L'artiste et écrivain mexicain Guillermo Gómez-Peña (né en 1955) dépasse les revendications sociales exprimées par les muralistes mexicains du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il explore des questions d'identité et diversité culturelles et de genre du point de vue des cultures frontalières entre le Mexique (et l'Amérique latine) et les États-Unis. Son œuvre se focalise sur des sujets comme l'immigration, les identités transculturelles et hybrides ou encore et la *brown body politics* et s'attache tout particulièrement aux difficultés de communication entre groupes ethniques et culturels. Il se sert de tous les médias à sa disposition, qu'il s'agisse de la performance, de l'installation, de la radio expérimentale, de la vidéo, de la poésie expérimentale ou de l'écriture d'ouvrages.

## Culture populaire

Depuis l'émergence du Pop art dans les années 1960 et la période postmoderne, la frontière entre l'art et la culture populaire est devenue progressivement floue. Le concept même de culture populaire est contesté dans le cadre de l'esthétique. Bien que le Pop art ne soit pas de la culture populaire, il repose sur la même imagerie. Associée au kitch, au camp, à l'art, à la télé-réalité, aux feuilletons

et à toutes les formes d'évasion, la culture populaire est vue comme superficielle comparée à l'art authentique. Les lignes bougent cependant, que ce soit par une ouverture d'esprit du public ou une baisse d'exigence par rapport au contenu intellectuel ou aux formes artistiques. Il est désormais très difficile de différencier l'art et la culture populaire, compte tenu de l'usage et de la réappropriation, par les artistes, d'images et de concepts issus de la mode, du cinéma hollywoodien, du divertissement télévisé, des graffiti et des bandes dessinées. Dans certains cas, il est impossible de distinguer entre l'œuvre artistique et sa source, qui ne l'est pas. Cette transformation reconduit la difficulté à établir une claire démarcation entre l'art et le non art.

### Réalités virtuelles : les simulations créées par des explorations du cyberspace

La caméra fixe, la vidéo et l'ordinateur furent les premiers outils grâce auxquels les artistes se sont libérés des pinceaux et des toiles. Le potentiel révolutionnaire de l'informatique et des nouvelles technologies a affecté en profondeur les possibilités d'innovation offertes à l'artiste. La réalité virtuelle est la dernière contribution de la technologie. En 1992, des artistes de l'université de l'Illinois créèrent un prototype d'environnement virtuel anticipant l'usage artistique qui pourrait être fait d'un tel médium (Rush 2006). La réalité virtuelle permet aux artistes d'accéder à de nouvelles ressources : elle crée des environnements simulés par ordinateur qui peuvent imiter une présence physique dans le monde réel ou dans des univers imaginaires.

Plus largement, la réalité virtuelle introduit un nombre infini de possibilités, menaçant même de se substituer à la réalité spatio-temporelle dans laquelle l'humanité se situe depuis ses débuts. Ces nouvelles potentialités intéressent en particulier les artistes les plus imaginatifs et aventureux qui « sont guidés moins par la question de ce qu'est la réalité que par celle de ce qu'elle *pourrait être* », comme l'a remarqué le philosophe néerlandais Jos De Mul (2010 : 255).

### L'avant-garde dans les pratiques artistiques contemporaines

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les mouvements d'avant-garde ont servi de source aux nouvelles formes artistiques, voire, pour certains, à faire table rase du passé. L'improvisation, par exemple, qui a été au cœur des avant-gardes du siècle passé, menait à repenser le système hiérarchique de production des arts. Elle permettait des pratiques collectives de participation et introduisait le nouveau concept de « forme ouverte » (*open form*), qui se substitue à la répétition selon des structures existantes. Avec l'*open form*, le proces-

sus créatif peut devenir plus important que le produit final, qui forme par définition un flux constant. Cette notion apporte un changement pour le public comme pour les artistes et ce que le premier voit dans des œuvres d'avant-garde n'est souvent que l'une des multiples perceptions possibles d'une idée. Le public peut également être associé au processus artistique. La raison pour laquelle l'improvisation est importante en art tient d'abord au fait que c'est un moyen de supprimer la conscience historique : c'est une étape nécessaire pour rompre la chaîne de causalité entre les conventions existantes et les nouvelles expressions d'une pratique artistique. L'improvisation permet de découvrir ce qui aurait pu rester caché dans un processus préconçu et d'assurer le renouvellement permanent de matériaux et de paradigmes.

La performance est sans doute l'exemple le plus parlant en termes d'innovation dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Elle fut particulièrement prisée entre les années 1980 et 2000 et garde une certaine importance encore aujourd'hui. Le terme désigne des événements artistiques *live* qui ne relèvent pas du théâtre, malgré les mouvements corporels et l'usage de la parole. Son rejet des conventions du théâtre traditionnel rend la performance antithéâtrale. Des actes de la vie quotidienne remplacent le jeu conventionnel du comédien. Les pièces n'ont pas d'autres règles que les choix idiosyncrasiques des artistes. On peut y trouver de la peinture, de la musique, des extraits de films, ou simplement des mots et des gestes de tous les jours. L'art de la performance est un pied de nez au marché commercial puisque les œuvres ne sont pas à vendre, car elles sont uniques, à l'image des performances dada dans les années 1920 et de celles au Black Mountain College. L'art de la performance est un anti-art au sens dada et se propose de remettre en question les frontières de l'art et de l'esthétique (Goldberg 2010 ; voir également Carter 1992-1993).

Il n'est pas surprenant qu'un tel art ait été souvent en décalage total avec les attentes et les opinions des spécialistes d'esthétique. En 1980, j'ai invité l'artiste belge Jan Fabre à présenter une performance à l'occasion de la réunion annuelle de l'*American Society for Aesthetics*. Dans sa pièce *After Art* jouée en solo, Fabre se déshabillait, quittait son jean bleu pour une tenue blanche, dessinait une silhouette comme celle qu'utilise la police pour marquer la forme d'un cadavre sur le sol, se coupait les doigts puis mélangeait le sang à de l'eau (offerte ensuite dans un verre au public), se couvrait le visage et les cheveux de mousse à raser avec laquelle il écrivait sur une glace le mot « *smart* ». La pièce se poursuivait avec des apparitions répétées de l'artiste en train de se regarder dans la glace, de se raser, de se laver les pieds, de faire les cent pas et de prendre diverses poses y compris celle d'une image d'Arlequin. Après chaque méditation devant le miroir, à échéances régulières,

l'artiste hurlait des chiffres successifs de un à treize sur un ton militaire. Le spectacle, d'une durée de 45 minutes, déconcerta et scandalisa les membres de l'*American Society for Aesthetics*, parmi lesquels le célèbre spécialiste Monroe Beardsley, qui déclara dans un moment d'intense agitation que cela n'avait rien à voir avec l'art<sup>3</sup>.

### Finalités de l'art contemporain

Tout artiste se pose la question du pourquoi et du « pour quoi » de son art. Il peut estimer qu'une réponse au niveau personnel suffit ; il peut aussi considérer que toute action créative a son propre mérite intrinsèque. D'autres considérations s'imposent en revanche si l'artiste va au-delà de la satisfaction personnelle et du plaisir. Le marché de l'art offre de nombreuses possibilités de succès commercial et les marchands d'art, aux États-Unis comme ailleurs, écument les écoles de beaux-arts à la recherche du prochain Andy Warhol ou Keith Haring. Dans un article daté du 15 avril 2006, le *New York Times* rapportait qu'un célèbre directeur de galerie newyorkais accompagné d'un riche homme d'affaires avaient été repérés dans les départements d'art de Columbia et de Yale en quête de nouveaux talents artistiques (Vogel 2006 ; voir également Crow 2006). La nouvelle a suscité un débat important sur les effets à long terme pour les jeunes artistes.

Les artistes peuvent aussi rejeter l'idée de créer des œuvres pour leur satisfaction personnelle ou à des fins lucratives, et envisager leur pratique comme une contribution au bien commun de la société. Dans certaines sociétés, la production d'un artiste est mise à contribution d'un message idéologique ou social. Dans d'autres, l'artiste peut choisir de devenir le porte-parole d'un changement politique et social. Les exemples des artistes à succès dans les pays socialistes et postcommunistes d'Europe de l'est sont particulièrement intéressants. En Slovénie par exemple ils ont contribué au développement de la démocratie et au renouveau du pays après la fin de la Yougoslavie (Erjavec 2003). Les exemples évoqués précédemment d'artistes engagés font état d'une volonté croissante de contribuer au changement social.

On me prendra pour un idéaliste effréné, mais je voudrais suggérer que l'art pourrait se mettre davantage au service de l'humanité. Tout artiste en quête d'une place de choix dans l'histoire de l'art est mis au défi de transcender la tentation de créer uniquement pour satisfaire une obsession ou pour céder au

---

3. La performance de Jan Fabre a eu lieu en octobre 1980 à l'Helpaer Theatre de l'université Marquette. Pour la plupart des membres de l'*American Society for Aesthetics*, c'était la première performance à laquelle ils assistaient.

plaisir de la création. Pour dépasser ces tentations et accéder à la grandeur artistique, je proposerai deux objectifs aux artistes d'aujourd'hui : le premier consiste à considérer l'art comme un moyen de produire un savoir éclairé, c'est-à-dire, comme un moyen d'éduquer au sens large ; le second consiste à s'engager dans l'art comme dans une forme d'action sociale visant à la libération et au changement. Pour atteindre de tels objectifs, il est utile de faire appel à une certaine dose d'utopie, telle une vision du potentiel artistique humain comme « fusion de la passion avec l'intelligence et le talent artistique » (Bell 1962 : 405). Générateur de connaissance et de compréhension, l'art entraîne l'artiste dans le monde des idées issues de la philosophie, des sciences et de la technologie. L'art, quand il est lié aux changements sociaux, offre à l'artiste la possibilité de façonner les valeurs de la société et de s'engager dans une action démocratique pour la justice sociale.

### *Conclusion*

Des philosophes tels Benjamin, Merleau-Ponty, Deleuze et Danto confirmeraient que l'art et la philosophie se sont croisés et mêlés afin de façonner notre compréhension de l'esthétique et de l'art. Leurs diverses méthodologies recoupent différentes tendances de la création artistique qui se sont développées durant le siècle dernier. Le choix de ces penseurs est principalement motivé par la manière dont ils ont posé la question des relations entre la philosophie et l'art ainsi que par leurs analyses des orientations principales de l'art moderne et contemporain. Cela ne signifie pas qu'ils sont les seuls à s'être interrogés de la sorte. Mais ils abordent l'esthétique de manière à représenter aussi bien l'approche analytique que la pensée continentale et illustrent l'ampleur des relations entre art et philosophie à partir de perspectives différentes.

Quelles implications pour l'avenir de l'esthétique ? Ces évolutions nous emmènent au-delà des relations, abordées dans notre première partie, entre l'esthétique philosophique et l'art. On pourrait simplement continuer à pratiquer l'esthétique comme avant, en s'attachant à des formes d'art traditionnelles. Une meilleure option – que je soutiens – consisterait à prendre au sérieux la nécessité de revisiter l'esthétique philosophique, en privilégiant une définition ouverte du concept d'art. On s'apercevrait ainsi que certaines de ces nouvelles formes artistiques ne reposent plus sur des repères esthétiques traditionnels, par exemple sur la beauté. Au contraire, elles visent d'autres types d'expériences, tel l'art à des fins de socialisation, comme dans l'art participatif. La mondialisation et la diversité ethnique appellent à explorer le rôle que jouent les considérations économiques et la relation entre art et identité culturelle : que nous apprend le marché de l'art sur la pensée

contemporaine et son rôle dans la société ? Le récent projet d'un directeur de galerie danois, d'un artiste et d'un économiste français de « produire une œuvre d'art qui reflète le statut des 10 000 artistes du monde » (Bonsdorf 2010 : 60)<sup>4</sup> est symptomatique des possibilités actuelles de collaboration entre économie et esthétique. Comment la réalité virtuelle affecte-t-elle notre manière de concevoir les supports des œuvres d'arts et la relation de l'art au monde extérieur ? Il me semble que la compréhension de tels développements est source d'une grande richesse et d'une grande pertinence pour l'esthétique. Quant à l'observation attentive de ces innovations, elle semble aussi susceptible de donner lieu à de nouvelles approches.

Compte tenu de tout cela, il est clair que l'esthétique devra voir plus loin que la philosophie et demeurer ouverte à la compréhension des diverses influences exercées sur l'art. Quelles sont les directives en la matière ? Les deux objectifs évoqués plus haut pour les artistes s'appliquent également aux travaux des spécialistes d'esthétique. Ceux qui considèrent l'art comme un moyen d'accès au savoir et/ou comme une manière d'agir dans la société trouveront d'excellents partenaires parmi ces artistes toujours en quête de nouveaux territoires à explorer à travers leur travail.

Curtis L. CARTER.  
(*Marquette University.*)

*Traduit de l'anglais par Brigitte Rollet.*

### Références

- Barbaras, R. (2001) « Merleau-Ponty and Nature », *Research in Phenomenology* 31(1) : 22-38.
- Bell, Daniel (1962) *The End of Ideology*. New York : Collier Books.
- Belting, H. (2007) « Preface to Conference Program », *The Interplay of Art and Globalization: Consequences for Museums*, Vienna, January 25-27. Vienne : Research Center for Cultural Studies.
- Benjamin, W. S. B. (1991) « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. S. B. (1996) « The Theory of Criticism », dans M. Bullcok et M. Jennings (éds) *Walter Benjamin: Selected Writings, I, 1913-1926* : 217-19. Cambridge, MA : Harvard UP.
- Bishop, C., éd. (2006) *Participation*. Cambridge, MA : MIT Press.

---

4. Cette collaboration a abouti à la réalisation d'une œuvre graphique en 3D, intitulée *Cloud*. Elle utilise la base de données *Artfacts* pour comparer les chiffres d'expositions organisées par des galeries privées et publiques par rapport au prestige du lieu, à la diversité ethnique et de genre et à d'autres facteurs liés au succès commercial et institutionnel. Ce qui manque dans l'équation est la perspective de l'esthéticien.

- Bonsdorf, Clemens (2010) « Dots Joined », *The Art Newspaper*, 217, Oct : 60.
- Bourriaud, N. (1998) *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.
- Carroll, N. (1998) *A Philosophy of Mass Art*. Oxford : Clarendon Press.
- Carter, C. L. (1992-1993) « Beyond Performance: Re Jan Fabre », dans *Jan Fabre: Texts on His Theater-Work*, p. 13-26. Brussels : Theater Am Turm.
- Carter, C. L. (2011) « The Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art », dans M. Wiseman et Y. Liu (éds) *Subversive Strategies in Chinese Contemporary Art: Western Criticism and Chinese Aesthetics Art*, p. 295-321. Leiden : Brill.
- Crow, Kelly (2006) « The (23-Year-) Old Masters », *The Wall Street Journal*, April 14 : w1.
- Danto, A. C. (1994a) « Introduction: Philosophy and the Criticism of Art », dans *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, p. 3-14. New York : Farrar Straus Giroux.
- Danto, A. C. (1994b) « Art after the End of Art », dans *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, p. 321-333. New York : Farrar Straus Giroux.
- Danto, A. C. (2003) « L'oeuvre d'art et le futur historique », dans Id., *La Madone du futur*. Paris : Seuil.
- Danto, A. C. (2007) « Embodied Meanings, Isotypes and Aesthetical Ideas », dans S. Feagin (éd.) *Global theories of the Arts and Aesthetics*, p. 121-129. Oxford : Blackwell.
- Deleuze, G. (1981) *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris : Éd. de la Différence.
- Deleuze, G. (1990) *Pourparlers 1972-1990*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1994) *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Éd. de la Différence.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991) *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit.
- De Mul, J. (2010) *Cyberspace Odyssey: Towards a Virtual Ontology and Anthropology*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- Elkins, J. éd. (2007) *Is Art History Global ?* Londres : Routledge.
- Erjavec, A., éd. (2003) *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*. Berkeley : University of California Press.
- Erjavec, A. (2004) « Aesthetics and Globalization: An Introduction », *International Yearbook of Aesthetics*, 8 : 3-14.
- Goldberg, R., éd. (2010) *Everywhere and All at Once. An Anthology of Writings on Performa 07*. Zürich : JPR Ringler.
- Greenberg, C. (1960) „Modernist Painting“, dans R. Kostelanetz (éd.) *Esthetics Contemporary*, p. 198-206. Buffalo, NY : Prometheus Books.
- Jameson, F. (1998) « Notes on Globalization as a Philosophical Issue », dans F. Jameson et M. Meyoshi (éds) *The Cultures of Globalization*, p. 54-78. Durham : Duke Up.
- Kaprow, A. (1993) *Essays on the Blurring of Art and Life*, éd. J. Kelley. Berkeley : University of California Press.
- Merleau-Ponty, M. (1960) « Le langage indirect et les voix du silence », dans Id., *Signes*, p. 49-104. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1964) *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1996) « Le doute de Cézanne », dans Id., *Sens et non-sens*, p. 13-33. Paris : Gallimard.

Perez-Vega, I. (2009) « Willie Bester: An Artist Resisting the Injustice in Post-Apartheid South Africa », texte présenté au colloque international « Law and Society in the 21<sup>st</sup> Century ». Berlin : Vereinigung für Recht und Gesellschaft, [www.rechtssoziologie.info/berlin2007/](http://www.rechtssoziologie.info/berlin2007/).

Pollack, B. (2011) « You're Engaged », *Art News*, January : 85-87.

Rush, M. (2006) « Virtual Reality Beyond Technology », *New York Times*, January 6.

Schlesinger, A. M. (1991) *Reflections on a Multicultural Society*. Washington, DC : President's Committee on the Arts and Humanities.

Smith, D. W. (2003) « Deleuze on Bacon: Three Conceptual Trajectories in the Logic of Sensation », translator's introduction to *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. vii-xxvii. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Stein, G. (1988) *Picasso*. Paris: Éd. de la Différence.

Vogel, C. (2006) « Warhols of Tomorrow are Dealers' Quarry Today », *New York Times*, April 15.