

Le beau, mission d'éducation / Dr Mariette Fayad. —
Extrait de : Annales de philosophie et des sciences
humaines. — N° 18 (2004), pp. 75-89.

Titre de couverture : Annales de philosophie et des
sciences humaines

I. Art — Philosophie.

PER L1044 / FP164179P

LE BEAU, MISSION D'ÉDUCATION

Kaslik, le 24 avril 2004

D^r Mariette Fayad

Professeur - USEK

INTRODUCTION : (LA NATURE DE L'ART : BEAUTÉ NATURELLE ET BEAUTÉ ARTIFICIELLE)

Nous avons le sentiment du Beau bien avant une activité artistique quelconque. Où voyons-nous le Beau ? Dans la nature. Il y aurait donc des beautés naturelles. La réflexion philosophique demande : quel est le critère du Beau ? La réponse la plus valable serait de dire : le beau, c'est l'adaptation des formes à la fonction. C'est dans ce sens-là qu'on pourrait dire que la jeunesse est belle. En effet, quand on est jeune, on adapte les formes du corps humain aux fonctions différentes. D'autres penseurs esthéticiens disent que la beauté vient de la puissance.

Exemples : Deux montagnes : laquelle est la plus belle ? Celle qui est la plus élevée. Deux orages : lequel est le plus beau ? Celui qui est le plus

orangeux. Deux déserts : lequel est le plus beau ? Celui qui est le plus désertique. On remarque à quel point ces critères sont subjectifs.

D'autre part, toutes les écoles d'art et plus particulièrement l'école classique, ont accordé une importance à l'imitation de la nature. Boileau écrivait au XVIIe siècle :

« Aimez donc la Nature

Que toujours vos écrits

Empruntent d'elle seule et leurs lustres et leurs prix ».

Cette idée a surtout été mise en valeur par les classiques.

Cependant, il arrive qu'il y ait dans la Nature des objets, des scènes, des spectacles horribles, hideux, laids et qui, par la magie de l'art deviennent des choses merveilleuses. On comprend que la beauté de l'œuvre n'est pas celle de la nature.

Exemples : Dans *Britannicus* de Racine, comme Néron est amoureux de Julie, il oblige Britannicus qui aime aussi Julie à lui assurer qu'il ne l'aime pas. Cette présentation dans la Nature (vie) est une scène horrible, mais au théâtre, elle devient admirable.

Second exemple : Un peintre espagnol Murillo (peintre espagnol 1618-1682) a beaucoup peint des tableaux de misères. Il a souvent peint des enfants pouilleux dont « le jeune mendiant », célèbre tableau qui se trouve au musée du Louvres à Paris. Ces enfants dans la Nature nous donnent un sentiment de dégoût, mais reproduits dans une toile, ils deviennent beaux à voir.

Troisième exemple : les vaches dans un pré ne sont pas belles, mais les tableaux de Potter (Paulus Potter : peintre et graveur hollandais 1625-1654) sur les vaches sont magnifiques.

Dans le langage courant, ordinaire, pour exprimer la beauté, on ne prendra pas comme référence la nature mais l'art pour montrer que la nature est belle. Oscar Wilde écrivait un jour à un ami : « Ce matin mon jardin ressemble à un tableau de Corot » (peintre et dessinateur du XIXe siècle) ou encore, on dira d'un enfant beau, qu'il est beau comme une statue grecque. Ces exemples nous font comprendre l'affirmation de Kant au XVIIIe siècle : « L'art n'est pas la représentation d'une belle chose, mais c'est la belle représentation d'une chose ». C'est un préjugé de penser que la Beauté est dans les choses. L'art n'est pas une copie mais c'est une interprétation, une

transposition du monde. « Je ne suis pas un vil copiste » dit Balzac. L'art est donc un dépaysement par rapport à la nature.

Ainsi, la beauté n'est pas dans les choses mais dans le regard de l'homme, voire de l'artiste qui peut tout transfigurer. C'est dans ce sens qu'on a pu dire : « On n'aime pas une chose parce qu'elle est belle, mais elle est belle parce qu'on l'aime ».

Le propos de notre réflexion porte sur « le Beau » et plus précisément sur le beau artistique, le beau en tant que « poesis, « poiësis » qui signifie proprement création de l'esprit, le beau créé par l'art. Qui dit réflexion sur l'art et les valeurs du Beau, dit philosophie de l'art.

Au sens le plus général, l'art signifie une production humaine, quelque chose que l'homme ajoute à la nature. D'après le vocabulaire de Lalande, « l'art ou les arts désignent toute production de la beauté par les œuvres d'un être conscient ». Mais tandis que l'activité technique est orientée vers des préoccupations utilitaires, l'activité de l'artiste, celle dont il est question dans cet exposé vise une valeur spécifique : le Beau.

Sans doute, faudrait-il avant d'annoncer les articulations de ma thématique, faire une petite distinction entre l'esthétique et la philosophie de l'art. C'est seulement en 1750 que Alexander Gottlieb Baumgarten (philosophe allemand 1714-1762) se sert du mot esthétique d'origine grecque pour désigner une discipline ayant pour objet les œuvres d'art. Ce terme désigne une perception intellectualisée telle que la perception des formes. C'est un mot qui veut dire sensation et sentiment. Si l'esthétique s'attache à l'origine et à l'évaluation du jugement du goût dont l'objet n'est pas nécessairement une œuvre d'art, la philosophie de l'art quant à elle, considère essentiellement l'activité humaine (création de l'artiste) et le produit de l'art, sans s'attacher uniquement à la beauté de l'objet.

Dans un premier temps, je m'attarderai sur l'essence de l'œuvre d'art : comment de la fusion entre l'expérience du producteur et celle du récepteur, naît une œuvre d'art ? À partir de là, je serai amenée dans un second temps à montrer comment l'art est en même temps « autonome » et « hétéronome ». En d'autres termes, l'esthétique aurait pour objet une création artistique libre et à la fois irrémédiablement impliquée dans la vie des individus et des sociétés.

En dernière instance, je m'interrogerai sur l'esthétique du XXe siècle et de ce début du XXIe siècle en me penchant sur la crise actuelle de l'art d'une

part et sur le problème ambigu des critères esthétiques d'autre part. Enfin, je terminerai mon exposé en me demandant si nous pouvons parler aujourd'hui encore de l'esthétique comme défi ?

1. LA CRÉATION ARTISTIQUE : L'ESSENCE DE L'ŒUVRE D'ART

L'esthétique connaît deux comportements normatifs par rapport à sa valeur ultime (l'œuvre) : l'un créateur et l'autre réceptif, c'est-à-dire l'artiste qui crée son œuvre et le sujet récepteur qui la reçoit.

Sans doute, l'œuvre d'art naît de l'expérience vécue du créateur jointe à celle du sujet de la jouissance ou le sujet récepteur. Mais pourquoi souvent l'œuvre d'art dépasse-t-elle son créateur ? En créant, l'artiste est-il conscient ou inconscient ? ou encore est-il à mi-chemin de la conscience et de l'Inconscient ?

Il arrive souvent que l'œuvre produite dépasse son propre créateur. Parfois les moyens de l'artiste ne le mènent pas à une fin voulue ou désirée. Il débouche alors sur d'autres issues : le produit de l'œuvre n'étant souvent pas clairement présent dans la conscience du producteur, il se voit alors accomplir autre chose que ce qu'il accomplit en fait.

1. Pourquoi ne peut-on expliquer à fond une Œuvre d'art ?

À cause de la fertilité profonde d'une œuvre d'art, on ne peut pas l'expliquer à fond. Il reste toujours une partie non vue, méconnue ... et c'est bien l'artiste qui ignore le plus la signification de son œuvre, parce qu'en créant, il oublie sa conscience, ses réflexions, et devient la matière de sa propre œuvre. On se rappelle alors que l'œuvre d'art est le résultat d'une activité inconsciente, venant s'ajouter à l'activité consciente, identité que l'artiste n'a pu que reconnaître. La part de l'activité inconsciente dans la production esthétique est garante de son infinie complexité. L'œuvre n'est pas présente à son auteur même. Le sens qu'elle peut avoir est infini et se prête à autant d'interprétations.

2. Qu'est-il du sujet récepteur ?

Quant au sujet récepteur, il comprend l'œuvre d'art relativement à son expérience vécue immédiate qui correspond aussi au côté personnel chez les hommes de toutes les époques. Mais cette compréhension reste dans la limite du possible parce qu'on ne peut pas comprendre une œuvre comme on comprend un procédé scientifique idéal et abstrait. Mais l'œuvre est

concrète. Elle est créée par le travail acharné de l'artiste. Aussi, s'il n'est pas le lecteur ou l'interprète privilégié de son œuvre, s'il ignore après sa création qu'il en est le produit ou le maître, il existe cependant chez lui, une volonté qui tend vers la conscience, vers un travail lucide. Il s'agit de savoir comment opère l'artiste : quels sont les éléments qui constituent son œuvre ?

3. Opération de l'artiste et éléments constitutifs de son œuvre

Dans toute œuvre d'art, on parle d'un côté de l'expérience vécue et d'un autre de sa figuration donnée par la technique ou par les formes de l'art à savoir que par le concept de la forme on entend l'outil de l'artiste — instrument de musique, peinture, sculpture, plume, mots, etc. — issu de son imagination créatrice, dont le but est de détruire un réel plat, ou pourri pour construire un nouvel ordre. Chez le créateur — artiste, on a une union méthodique et obstinée du conscient et de l'inconscient. À l'expérience vécue, correspond son inconscient, alors que sa représentation de l'expérience donnée par la technique tend vers la conscience et vers un travail lucide en principe pour une fin reconnue en toute certitude. Ce qui crée l'harmonie dans une œuvre, c'est l'équilibre qui doit s'installer en principe entre l'expérience vécue et la forme technique (peinture, sculpture, mots etc.). Ainsi, c'est surtout l'expérience vécue qui est nécessaire à l'harmonie préétablie entre la forme (l'art) et la matière, c'est-à-dire le contenu qu'il faut exprimer ou le sujet bien déterminé qu'il faut traiter dans l'œuvre d'art. À ce moment-là, la matière devient la seule sphère d'opération possible de la forme et la forme devient la meilleure manifestation pure de la matière.

Cette première harmonie qui établit l'unité entre la forme et le contenu qui se répondent parfaitement nous permet l'accès à une deuxième harmonie entre les éléments constitutifs de l'œuvre et le sujet récepteur qui les reçoit et qui en vit l'expérience car l'œuvre d'art doit nécessairement être fondée sur l'expérience vécue des individus, sinon le sujet récepteur sera obligé d'aller au-delà de son expérience et d'abandonner la spontanéité du vécu. À ce moment-là, il n'y aura plus fusion entre l'œuvre de l'artiste et le sujet récepteur. Soulignons l'idée que le sujet récepteur n'est jamais passif ; bien au contraire, il participe à l'expérience de l'artiste et la comprend parfois mieux que lui grâce à sa conscience interprétrice.

Ainsi, le fait de comprendre n'est pas une attitude uniquement reproductrice mais aussi et toujours productrice. De même, le fait de « mieux

comprendre » est impliqué par l'infinité des sens qu'offre l'œuvre. Chaque sens nouveau est un « mieux comprendre ». C'est avec l'infini en lui-même que l'interprète peut comprendre l'œuvre, compréhension qui ne sera jamais que personnelle, mais qui est aussi elle-même productive. C'est alors que la relation constitutive entre l'œuvre et le sujet récepteur fondée sur la réalité vécue, oriente l'expérience et, loin de rejeter son immédiateté la renforce.

4. Le paradoxe de l'œuvre d'art

Pourquoi l'œuvre d'art est paradoxale ? Pourquoi avec elle nous nous trouvons dans une continuelle dialectique de proximité et d'éloignement de la réalité ».

En effet, l'œuvre d'art est à proximité de la réalité mais en même temps, elle en est éloignée. Cet éloignement est dû au jeu des formes employées par l'artiste créateur. Ainsi, la technique consciente ne supprime pas pour le sujet récepteur le caractère de réalité de l'œuvre. Celui-ci subsiste, mais il est modifié par les formes créatrices de l'art qui inculquent un peu de légèreté au sérieux, voire à la pesanteur de la réalité. On parle alors de l'effet magique de l'art.

Exemples : la tragédie la plus grave et la plus amère devient pourtant un jeu, que le roman le plus désolé devient conte, et que les cris les plus sauvages du poète deviennent chants et musique. Ici, la réalité du monde utopique des formes, c'est-à-dire la réalité de l'art en opposition à la réalité habituelle de la vie quotidienne peut être vécue comme un monde transcendant ou comme un monde immanent par rapport à elle. En d'autres termes, on aura un monde d'art qui, en représentant la réalité, ne la manifeste jamais telle quelle. On comprend que la forme tantôt s'éloigne de la réalité et tantôt se colle à elle en la poétisant et en la changeant. C'est ainsi que l'art se permet d'achever ce qui, dans l'expérience et dans la chose vécue est inachevable : « L'art imite la nature et d'autre part achève jusqu'au bout, ce que la nature ne peut que laisser en suspens » (Aristote).

On comprend que l'artiste ne peut jamais abandonner définitivement la réalité vécue habituelle, mais toute sa vie est une explication constante avec elle. L'œuvre d'art exprime donc la vie, l'explique mais elle est aussi « quelque chose de plus ». Ce « quelque chose de plus » n'est autre que les formes de l'art qui, grâce à l'imagination créatrice de l'artiste, arrivent à alléger la pesanteur de la réalité tout en ordonnant le chaos qu'elle recèle. La stylisation ou le travail de l'artiste n'est pas une abstraction : l'artiste ne

change rien aux choses de la réalité qu'il ne veut point brusquer, mais il se contente de prolonger ses lignes entrecoupées d'éléments hétérogènes et les rend visibles à partir de ses formes d'art. C'est alors que par ce travail, l'artiste ne supprime pas la réalité, bien au contraire, il la rend plus réelle (par l'exagération) mais en même temps, son œuvre finit par avoir une existence qui lui est propre. C'est ainsi que se constitue un nouveau monde, un monde d'art qui n'est guère étranger au nôtre mais différent et beau.

Il est vrai que l'œuvre d'art révèle toute la réalité de ce qui est, mais elle la révèle de manière oblique, indirecte. Parfois même, elle donne des chiquenaudes à la société en faisant volontairement glisser le réel du domaine du certain, à celui du possible. Ce qui a été et ce qui est, ne risquent-ils pas de changer ou de disparaître ?

En somme, si l'art est explication de la vie, il n'est pas la vie, mais sa représentation. Et l'art doit offrir au lecteur ou au spectateur ce que la vie refuse à l'homme : l'union de la contemplation et de l'action. Pour que la contemplation de la vie soit sereine, il faut que la présentation soit indirecte ; en d'autres termes, il faut comme nous l'avons vu, que la réalité présentée soit une réalité modifiée, poétisée, dite d'une autre manière grâce aux formes artistiques, car la réalité qui est le fond de la vie est souvent vulgaire, chaotique, plate et lassante. C'est pour cela qu'il lui faut tout en étant observée et respectée, quelque chose qui puisse l'accomplir sans l'achever, qui puisse la rectifier sans la fausser, l'élever sans lui faire perdre terre, « quelque chose » qui la laisse reconnaissable à tous, mais lumineuse. Ce « quelque chose » est l'art qui, tout en étant une instance critique de la société, conduit aussi, de par ses formes à l'idéal.

Je vous ramène à la réflexion d'un metteur en scène contemporain qui, parlant du théâtre, dit dans le même sens : « Notre volonté est de mettre sur scène la société, la présenter et provoquer vis-à-vis d'elle des regards critiques. C'est une fonction du théâtre. Elle n'est pas nouvelle. Molière et bien avant lui Sophocle l'avaient ainsi comprise. Mais en même temps, le théâtre doit être un lieu où se libèrent les forces de l'imagination, où s'organise le rêve. Ces deux fonctions ne sont pas contradictoires ».

II. AUTONOMIE ET HÉTÉRONOMIE DE L'ART

Cet aspect paradoxal de l'art qui se présente comme une instance critique de la société d'une part, et comme un monde fascinant et imaginaire d'autre part, implique l'idée qu'il est aussi bien autonome qu'hétéronome.

Que signifie au juste, cette autonomie esthétique ? Pourquoi n'est-elle apparue qu'au XVIII^e siècle alors que l'existence des artistes date apparemment des époques les plus reculées ? L'art, en effet, semble avoir été de tout temps et en tous lieux. Tous les siècles, depuis l'Antiquité gréco-latine à nos jours, se sont distingués, à des degrés divers par des périodes de floraison artistique. Comment alors expliquer dès lors, l'émergence si tardive d'une réflexion spécifique, autonome, tout particulièrement consacrée à la création artistique ? Pour répondre à ces questions, il convient de préciser ici le sens du mot autonomie : l'idée même d'esthétique au sens moderne, n'apparaît qu'au moment où l'art est reconnu et se reconnaît, à travers son concept, comme activité intellectuelle, irréductible à une quelconque autre tâche purement technique. Ainsi, l'esthétique, qui inaugure sa phase moderne à partir de 1750, ne s'est pas déclarée autonome du jour au lendemain grâce à Baumgarten. Sa fondation en tant que science autonome est le résultat d'un long processus d'émancipation qui, du moins en Occident, concerne l'ensemble de l'activité spirituelle, intellectuelle, philosophique et artistique depuis la Renaissance. L'idée que la création n'est plus seulement d'essence divine mais relève d'une action humaine s'impose après bien des débats théologiques et philosophiques. Il faut aussi attendre le XVII^e siècle pour que le Beau s'affranchisse des valeurs du Bien et du Vrai, et la fin du XVII^e siècle pour que l'imitation de la nature ne soit plus considérée comme la seule finalité de l'artiste qui, d'ailleurs commence à s'affranchir progressivement vis-à-vis des tutelles religieuses, monarchiques et aristocratiques.

En somme, l'art se déclare comme un domaine renvoyé à ses propres valeurs, coupé de tous les autres domaines politique, social, théologique et économique. Le Beau, par exemple, ne renvoie qu'au Beau, etc.

Cependant, si la Renaissance représente une étape décisive vers cette libération et ces déniaisons progressives, cette émancipation est loin d'être réalisée dans les faits, et au XVII^e siècle, de multiples contraintes pèsent encore sur l'activité artistique : en effet, la mythologie antique et la religion servent toujours de modèles aux artistes, le Beau est rattaché au Bien et la politique intervient sur les beaux-arts. Lorsque nous parlons d'autonomie esthétique favorisée par l'apparition du terme d'esthétique appliqué à une discipline particulière, il ne faut faire référence qu'à un moment de cette évolution et donc, également à une simple tendance. L'autonomie réelle, pleine et entière ne s'est jamais réalisée et n'existera sans doute jamais, et si elle était possible, ce que nous ne croyons pas, elle ne serait point

souhaitable : en effet à quoi sert un art totalement séparé de la vie, un « art désintéressé » selon Kant ? À Rien sinon qu'il meurt dès qu'il naît.

C'est pourquoi l'art, en étant autonome dans ses formes, dans sa technique, est d'emblée hétéronome, c'est-à-dire il est nécessairement lié à la « polis » au sens aristotélicien du terme. Ainsi, l'esthétique se constitue en sphère particulière, séparée des autres domaines de la connaissance, mais dans le même temps, « autonomie » signifie aussi prise de conscience des rapports qui lient l'art aux autres disciplines historiques, sociales, politiques, etc., d'une société.

Diderot, Schiller et Hegel, pour ne citer qu'eux, traduisent, dans leurs écrits, une étonnante perception des enjeux du discours sur l'art et de l'art lui-même.

Diderot sait que la critique des salons participe à la sensibilisation du public pour la chose artistique. Schiller inscrit son éducation esthétique dans un projet à la fois moral et politique. Quant à Hegel, il reconnaît explicitement que l'art ne peut plus désormais « s'abstraire du monde qui s'agite autour de lui et des conditions où il se trouve engagé » (Hegel, Introduction à l'esthétique, Flammarion).

Kant, au contraire affirme avec force l'autonomie de la sphère esthétique et l'irréductible subjectivité du sentiment de goût. Certes, il dit bien dans son ouvrage *Critique de la faculté de juger*, que le Beau est lié à la moralité, mais il n'en est que le symbole. Il est vrai aussi que l'énoncé d'un jugement suppose une possible adhésion de tous, mais il est clair que le jugement esthétique, privilège du sujet, est libre de toute fin subjective ou objective ; le beau écrit-il, « est l'objet d'un jugement de goût désintéressé ». Ou encore : « la beauté est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue dans cet objet sans représentation d'une fin ». Ainsi, l'œuvre d'art selon lui, a l'air de servir à quelque chose, mais selon la vérité philosophique, elle ne sert à rien et son absence de finalité, du point de vue de sa logique, rejoint l'attitude désintéressée de son public. L'art est alors systématiquement neutralisé.

Un tel désintéret vis-à-vis de la réalité concrète et matérielle pose un problème : quel avantage l'esthétique peut-elle tirer d'une autonomie qui la sépare aussi radicalement de toutes les autres sphères d'activités humaines, qu'il s'agisse de la science, de la morale ou simplement de la vie quotidienne ?

Friedrich Von Schiller (écrivain allemand 1759-1805) a eu conscience plus tôt que quiconque du danger d'abstraction de l'esthétique kantienne. Moins optimiste que Kant, il constate en 1795 que « le cours des événements » ne permet plus de se satisfaire de l'art idéaliste. L'époque est livrée à l'utilitarisme, à l'accroissement du marché — y compris du marché de l'art — et le progrès scientifique et technique avance à grands pas. La science élargit ses limites dit Schiller et rétrécit celles de l'art. Mais les événements, ce sont aussi les conflits politiques et la menace d'une guerre qui met en péril le destin de l'humanité. Notons la clairvoyance de Schiller : « [...] C'est maintenant le besoin qui règne en maître et qui courbe l'humanité déchuée sous son joug tyrannique. L'utilité est la grande idole de l'époque ; elle demande que toutes les forces lui soient asservies et que tous les talents lui rendent hommage ». (Lettre sur l'Éducation esthétique de l'Homme, 2^e lettre). Quel serait donc le mérite spirituel de l'art, activité hélas dérisoire au milieu de la « Kermesse bruyante du siècle ? » Mais constater le rôle minime de l'art, c'est déjà sous-entendre, qu'il pourrait, sous certaines conditions, remplir des fonctions plus essentielles, et les vingt sept lettres sur *L'éducation esthétique de l'homme* que Schiller publie entre septembre 1794 et juin 1795 ont précisément pour but de définir ces fonctions. C'est en cela qu'il infléchit considérablement la théorie de Kant. Artiste, écrivain, auteur dramatique et poète, il tient à l'idée que son art et l'art en général ne sont pas inutiles. Ils peuvent servir les desseins de l'humanité, à savoir une vie harmonieuse et libre conforme à la fois à la nature et à la vertu. Cet idéal satisfait l'intérêt aussi bien de l'individu que de l'homme au sens générique du terme. Reconnaître cet intérêt, en quelque sorte supérieur, n'affecte en rien l'idée de satisfaction ou de jouissance désintéressée. (Donc l'art éduque tout en provoquant chez le récepteur un plaisir désintéressé).

L'éducation par la beauté, permet de dépasser l'État sensible, d'accéder à l'état esthétique grâce à la maîtrise « raisonnable » des pulsions et de parvenir à l'État politique garant de l'autonomie ainsi acquise. Dans ce passage d'un État à l'autre, l'expérience du beau est fondamentale : le beau ennoblit moralement et ce progrès de la moralité signifie un progrès de la raison. Au terme de l'éducation esthétique de l'homme, se profile l'État idéal dans lequel l'État de la raison, État moral et État esthétique se confondent.

Schiller, à la fin du XVIII^e siècle, ne se berce pas d'illusions : le développement de la société sous l'effet conjugué de la science et de la technique, n'est guère favorable à l'émergence de l'État esthétique. Sa

critique de l'État moderne nous semble aujourd'hui étrangement familière et peut être adressée à notre société contemporaine : « l'homme qui n'est plus lié par son activité professionnelle qu'à un petit fragment isolé du tout ne se donne qu'une formation fragmentaire, n'ayant éternellement dans l'oreille que le bruit monotone de la roue qu'il fait tourner, il ne développe jamais l'harmonie de son être, et au lieu d'imprimer à sa nature la marque de l'humanité, il n'est plus qu'un reflet de sa profession, de sa science » (Extrait de la sixième lettre).

Ce n'est plus seulement l'utilitarisme de l'époque qu'il dénonce ici, mais le mécanisme froid d'une organisation sociale qui soumet les individus à un principe de rendement économique avec ses conséquences : activités en miettes, luttes des groupes d'intérêts, vie mutilée, ressentiment des exclus de la culture envers l'élite. Or, seule, la beauté dont nous pouvons jouir à la fois « en tant qu'individu et en tant qu'espèce », a le pouvoir d'abolir les privilèges et la dictature : « Dans l'État esthétique, tout le monde, le manœuvre lui-même qui n'est qu'un instrument, est un libre citoyen dont les droits sont égaux à ceux du plus noble » (Ibid, 25^e lettre).

Ainsi, nous avons souligné plus haut l'idée que la sacralisation et la sécularisation de l'art n'étaient pas contradictoires. Nous nous sommes demandés également si la constitution d'une autonomie esthétique n'était pas une condition nécessaire pour percevoir que l'art n'est jamais autonome et qu'il est toujours en rapport avec la réalité empirique. *Les lettres sur l'éducation esthétique de l'Homme* nous semblent illustrer parfaitement ces deux idées.

L'art a-t-il un rôle à jouer dans l'évolution de l'homme et de l'humanité ? L'esthétique doit-elle assumer une fonction politique ? Kant répond négativement à ces deux questions, conformément aux principes mêmes de sa philosophie. Schiller répond résolument de façon positive. Nous partageons sa conception très moderne de considérer que la création artistique autonome est aussi un facteur de transformation de la société.

Un critique d'art contemporain a bien écrit dans ce sens : « Dans ce temps de crise comme le nôtre, les artistes et les politiciens s'entendraient mieux si ces derniers voulaient bien se rendre compte que, si personne n'avait jamais écrit le moindre poème, peint le moindre tableau ou composé la moindre mesure de musique, l'histoire du monde n'aurait été changée en rien.

Ainsi conçu, l'art épurateur est porteur de valeurs et de missions sacrées.

III. L'ART AUX TOURNANTS DU XXE SIÈCLE ET À L'AUBE DU XXIIE SIÈCLE

Mais qu'est-il de l'art aujourd'hui, aux tournants du XXe siècle et à l'aube du XXIe siècle ? Pouvons-nous parler d'une crise de la modernité qui frappe les sociétés contemporaines et, en particulier, les pays les plus industrialisés de la planète ? Les critiques fusent un peu partout, ça et là, « l'art est en crise, la crise est dans l'art, le chaos est partout, marché de l'art en faillite, institution défailante, enseignement artistique anémique, peinture inexistante, musique contemporaine élitiste et confidentielle etc. ».

Mais inversons donc ce triste tableau et regardons l'autre face : aujourd'hui, dans les pays développés nous voyons les institutions publiques subventionner la création artistique contemporaine et sauvegarder le patrimoine, les entreprises privées multiplier leur soutien aux artistes, grâce aux sponsoring ; d'autre part, un public zélé et fidèle se presse aux festivals et aux expositions sans parler du rôle croissant de médias technologiques dans le domaine de l'expérience esthétique individuelle.

La crise actuelle est-elle une illusion ou une réalité ?

À bien réfléchir ne pouvons-nous pas dire que crise et absence de crise ne sont que les deux faces d'un même phénomène, à savoir la naissance d'un puissant système économique chargé de la gestion des pratiques culturelles et artistiques ?

En effet, les institutions et les industries culturelles ont connu un grand développement au cours des deux dernières décennies. Le système culturel moderne a l'avantage de supprimer l'ancien antagonisme entre l'art bourgeois souvent élitiste et l'art de masse réservé au vaste public. Gouverné par le principe de rentabilité, il distribue au plus grand nombre le maximum de biens culturels et fonctionne comme un gigantesque pays où chacun peut à loisir satisfaire ses désirs et ses passions. Ce système tolérant accepte toutes les formes et tous les styles de l'art passé, moderne et contemporain. Toutefois, s'il fait passer au second plan les hiérarchies de valeur et les différenciations esthétiques, il ne se désintéresse pas pour autant de la valeur des œuvres. Mais il dispose de ses propres critères connus uniquement des experts et des spécialistes du monde de l'art et d'eux seuls. Ses moyens promotionnels sont tels qu'il peut parvenir à créer un consensus autour

d'œuvres contemporaines, plus appréciées en fonction du renom de l'artiste qu'en raison de leurs qualités propres et dont la clé échappe, le plus souvent, au grand public.

Le danger apparaît quand ce système culturel arrive à faire l'économie d'une réflexion esthétique qui, inlassablement s'intéresse, en priorité, aux résistances que chaque œuvre oppose à son absorption dans le circuit de la consommation actuelle. Et, c'est là que le malaise culturel est bien réel surtout que ce gigantesque système culturel hégémonique arrive à désarmer toute critique grâce à sa générosité et à l'abondance de ses prestations.

Aujourd'hui, le terme culture tend à se substituer à celui d'art dans les expressions les plus courantes de la vie quotidienne. L'art ou les arts deviennent un sous-ensemble d'une sphère en expansion constante ; cette sphère est celle de « la communication culturelle » disposant de tous les moyens technologiques et médiatiques au service de la diffusion et de la promotion de ses produits.

Noyé par ce système culturel, le public, souvent perplexe devant certaines créations inédites de l'art contemporain, attend vainement la révélation des critères esthétiques ayant permis la sélection de telle production plutôt que de telle autre. Ces critères existent, mais ils demeurent souvent la propriété d'experts et de décideurs. Ainsi, exclu d'un jeu dont il ignore les règles, le public ne tarde guère à se convaincre de l'existence d'un consensus entre initiés le condamnant à jouer le rôle de consommateur profane et docile. Il est certes évident qu'aucune théorie esthétique ne dispose aujourd'hui du guide ou de critères esthétiques qui permettraient de décerner infailliblement les étoiles du mérite à des œuvres pour la plupart en attente d'interprétation. Les critères esthétiques sont l'expression d'une situation historique et sociale particulière. Il n'existe pas de critères intemporels immuables. Si l'on tient absolument à en parler, il ne faut point les chercher dans une sphère transcendante quelconque, mais dans l'œuvre elle-même.

Exemple : il est difficile de considérer comme une œuvre d'art réussie et, à plus forte raison comme chef-d'œuvre, un objet susceptible de passer inaperçu. De même une composition picturale, musicale ou littéraire incohérente, élaborée de façon arbitraire, à partir de matériaux et de formes juxtaposées de façon hétérogène s'impose rarement comme œuvre d'art sauf si cette incohérence est intentionnelle issue d'un projet surréaliste. Et voilà que « le système culturel » considère souvent comme des œuvres d'art réussies des objets qui passent comme inaperçus.

Pouvons-nous parler aujourd'hui du défi de l'esthétique ?

Au début du XXI^e siècle, la philosophie de l'art est contrainte de renoncer à son ambition passée : celle d'une théorie esthétique générale embrassant l'univers de la sensibilité, de l'imaginaire et de la création. Toujours est-il que le rôle de l'esthétique aujourd'hui est d'une grande importance : immergée dans son époque, il lui faut réaliser une autre universalité que celle du système culturel. Il lui faut de même tenter d'élaborer tant soit peu des critères affranchis des impératifs des marchés de l'art, de la promotion médiatique et de la consommation. Il lui faut accommoder le regard sur les propositions des artistes et retenir leur invitation à vivre intensément une expérience en rupture avec la quotienneté car la tâche de l'esthétique consiste précisément à prêter une extrême attention aux œuvres afin de percevoir simultanément tous les rapports qu'elles établissent avec le monde, avec l'Histoire et avec l'activité d'une époque.

L'Esthétique tient son pari si elle répond aux demandes croissantes d'interprétation, d'élucidation et de sens, si elle arrive à extirper la passivité de l'âme du public soumis au système culturel hégémonique qui l'emprisonne afin de développer chez lui des jugements de goûts personnels, critiques et libres.

Depuis les temps modernes, la philosophie a pu faire son deuil de la métaphysique, de la vérité, de l'Être, de la science, des grandes idéologies et des utopies de la modernité mais elle garde jalousement un lien étroit avec ce jeu innocent qu'est l'art, reconnaissant par là-même qu'elle se voit par moments inférieure à lui. En effet, l'artiste n'est-il pas capable de saisir d'un geste, d'une couleur, d'un simple accord ce que le discours et les concepts ne parviennent jamais vraiment à exprimer ?

Quelques notes musicales n'expriment-elles pas en un laps de temps l'essence-même d'un objet du monde que la philosophie peine à expliquer longuement dans ses essais ?

Ainsi, l'art se révèle comme la question essentielle de la philosophie. Beaucoup de philosophes — Schopenhauer, le jeune Nietzsche, dans *Naissance de la tragédie*, Heidegger — pour ne citer qu'eux, le considèrent comme « l'essence même de la vie ». Le philosophe de l'art et l'artiste authentique ne peuvent aujourd'hui sous peine de disparaître eux-mêmes, croire sérieusement à une mort de l'art.

L'art est apparu avec l'apparition de l'homme et ne disparaîtra qu'avec la disparition de l'espèce humaine. Certes, aujourd'hui, dans nos civilisations industrielles, l'art est en crise puisque l'œuvre d'art est réduite et pour cause, à être une pure « reproductibilité technique », comme l'entend Walter Benjamin, écrasée par l'industrie culturelle qui, tantôt la sacrifie aux impératifs de la consommation et de l'argent et tantôt la force à se cantonner dans une position de repli ascétique qui la réserve à quelques-uns. C'est alors que l'art perd son caractère sacré qui est cette présence réelle qui transfigure notre existence et illumine notre entourage, les arrachant l'un et l'autre à la banalité quotidienne.

Cependant, tant qu'il y aura des artistes authentiques nous ne devons pas nous émouvoir de cette perte du caractère sacré, voire même divin de l'art qui continuera, par beaucoup de côtés, à transmettre ses valeurs communielles en touchant les masses.

Pouvons-nous parler d'un défi de l'œuvre d'art au seuil du XXI^e siècle ? Incontestablement oui. L'art demeurera toujours ce geste de révolte créatrice et une attitude paradoxale, voire contradictoire où nous refusons notre monde en l'acceptant sans nous y résigner. Il refuse ainsi la réalité tout en lui disant oui, puisqu'elle est la source de notre création et son point de départ et d'ancrage.