

POURQUOI L'ART CONTEMPORAIN DOIT ÊTRE L'OBJET DE LA PHILOSOPHIE AUJOURD'HUI

*Ne crois pas, ma chère âme, à la vie éternelle :
Mais épuise le champ du possible.*

PINDARE¹

En janvier 2005, Christian Boltanski a présenté à Paris une œuvre intitulée *Six septembres*. Commandée par l'Institut national de l'audio-visuel, l'œuvre est une vidéo de cinq minutes qui présente sur trois écrans la succession en accéléré (500 000 images défilent en 5 minutes) des actualités cinématographiques puis télévisées de tous les 6 septembre, de celui de 1944 qui est l'année de naissance de l'artiste à celui de 2004. Soixante ans d'une vie individuelle et collective se trouvent ainsi condensés, *à la limite du visible*, en un flux inexorable où tous les événements choisis par les journalistes de chaque année se trouvent juxtaposés et égalisés sans que le reportage de guerre l'emporte sur le défilé de mode, l'interview d'un sportif sur celui d'un chef d'État ou de parti politique. Ce flux qui permet de « reconnaître mais pas de saisir » peut être arrêté par le spectateur à tout moment. Celui-ci détient donc le pouvoir de suspendre de manière plus ou moins aléatoire une image en appuyant sur un compteur, tout en sachant que cette image arrachée à cet effarant raccourci ne pourra pas être retrouvée dans une seconde vision de l'œuvre. Le spectateur peut ainsi sortir et replonger à chaque instant dans ce que Boltanski appelle lui-même la « grande rapidité du déroulement de l'actualité et presque de douleur² ». Il peut s'extirper, un instant mais de manière extrêmement précaire, de ces archives et se dire comme l'auteur :

1. *Troisième Pythique*, trad. Robert Brasillach, in *Anthologie de la poésie grecque*, Paris, Stock, « Club des libraires de France », t. 1, p. 257.

2. Interview de Christian Boltanski par Geneviève Breerette parue dans le journal *Le Monde* du jeudi 20 janvier, p. 24.

J'ai pensé que j'ai toujours vécu dans un monde terrifiant, de guerre, d'horreurs, de bruit, de fureur, et de niaiseries. De beaucoup de niaiseries³.

Cette expérience commune au créateur et au spectateur, que le créateur communique au spectateur et que ce dernier intériorise en agissant sur l'œuvre et avec elle, cette expérience commune est celle d'un « Je » qui réfléchit sur « le sens d'une vie » prise dans une histoire qui l'enveloppe et la déborde des deux côtés de ses propres limites temporelles. Elle est l'expérience de l'histoire faite de la multiplicité, de la discontinuité et de la singularité des événements qui s'entremêlent pour constituer l'histoire de chacun et l'histoire du monde. Elle est enfin l'expérience de la mémoire, ce « grand réservoir » ou ce « pays intérieur » (selon les expressions de saint Augustin) où sont « archivés et classés » nos pensées et nos souvenirs : nous oublions ces derniers ; nous les choisissons également en les faisant surgir en des mécanismes extrêmement subjectifs et intimes de telle manière que nous avons le sentiment ambigu, d'une part qu'ils nous font en ce qu'ils constituent la trame fondamentale du « palimpseste immense et naturel » comme disait Baudelaire de notre cerveau, mais d'autre part, que nous les constituons et les sélectionnons aussi librement.

Cette ambiguïté ou même cette contradiction de la mémoire comme à la fois instituée et instituante sont le reflet de celles du travail de l'artiste et du statut de l'œuvre qu'il nous offre.

L'œuvre est le résultat d'un travail et d'un montage au sens cinématographique du terme. En même temps, Boltanski refuse l'idée de montage (il parle de « nettoyage ») puisqu'il a suffi pour lui de choisir toutes les actualités télévisées du 6 septembre, de les mettre bout à bout et de les accélérer afin d'obtenir un défilement où les images apparaissent et disparaissent dans un mouvement conférant une sorte d'ivresse, et où la parole se brouille jusqu'à produire un son inintelligible et « presque douloureux ». L'œuvre n'est ici que la modification d'un montage déjà fait, *already made*, d'un ensemble de représentations qui existait hors le domaine de l'art, dans l'ordre de la communication de masse. Créer ici, ce n'est pas produire de ses mains ; ce n'est pas exercer un métier avec sa patience et sa discipline ; c'est mettre en œuvre une idée et comme une trouvaille ; c'est faire une œuvre d'art avec un objet : ordinaire, quotidien, trivial. La création s'identifie ici à la non-crédation d'une compression qui n'est pas celle d'une voiture comme chez César, mais qui est celle des images, des paroles et du temps.

L'œuvre de Boltanski engendre et agence des images ou des figures du monde extérieur et intérieur. Elle nous enseigne quelque

3. *Ibid.*

chose de notre réalité historique, psychologique, sociale voire politique. Mais, dans le même temps, elle crée des images dont la visibilité travaillée par l'invincible invisibilité d'un *transit*, nous livre leur inconsistance. Ces images qui renvoient toutes à la réalité des hommes, des rapports sociaux, des situations et des choses, ne sont que des *simulacres*, c'est-à-dire des images repliées sur elles-mêmes et ne renvoyant qu'à elles-mêmes et non au monde sur lesquelles elles sont pourtant prélevées. La transitivité des images d'actualité s'est muée en l'intransitivité de l'œuvre. Le flux boltanski des images fait d'elles les « meurtrières du réel » selon la belle expression de Jean Baudrillard. Ce flux induit un « échange symbolique⁴ » d'autant plus puissant que non seulement les images ont remplacé la réalité dont elles portent le caractère passé ou absent, mais aussi — du fait de leur furieuse accélération — qu'elles vouent tout ce qu'elles montrent à la mort⁵. L'œuvre consiste en l'inconsistance des images et des paroles accélérées. Elle nous fait comprendre que la vie elle-même en sa fugacité et son incessante métamorphose est faite de mort et non d'être substantiel, positif et pérenne. Le *Faust* de Goethe disait que « tout ce qui est périssable est symbole⁶ » : cela est vrai de la vie et de ses images mêlées. Objet ou spectacle improbable, *Six septembres*, jette sur nous et sur le monde la lumière cruelle du doute qui ébranle toutes les certitudes et qui nous livre ce que l'on pourrait appeler la profondeur de l'évidence.

Après avoir fait vaciller l'idée selon laquelle une œuvre est créée pour nous apprendre quelque chose sur nous-même, le spectacle de Boltanski ébranle une autre thèse : celle, traditionnelle, qu'une œuvre est foncièrement attachée à son auteur qui en est le père ou le responsable. Cette thèse indique ainsi que l'œuvre est l'instrument de la mise en scène du créateur par lui-même qui montre pour se montrer, qui créer pour se manifester selon une exigence d'expressivité. Commémorant son sixantième anniversaire ainsi que les cinquante-neuf autres précédents, *Six septembres* est inévitablement centrée sur la personne de l'artiste, sur sa vie et sa mémoire. Mais dans le même geste artistique où Boltanski manifeste son identité et sa subjectivité, l'auteur instaure une œuvre anonyme par laquelle l'artiste produit sa propre disparition derrière un *continuum* d'images appartenant à tous et où chacun possède la capacité de se reconnaître et d'intervenir par un toujours possible arrêt sur image. L'œuvre est un monument au sens étymologique : un lieu de mémoire qui engendre une co-mémoration

4. Jean BAUDRILLARD, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

5. Voir Hans BELTING, « Avant-propos », in *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 13.

6. *Faust*, vers 12104. Voir la belle méditation à ce sujet de Pierre HADOT, « Le présent seul est notre bonheur », *Diogène*, n° 133, p. 59-81.

où celui qui est commémoré disparaît au sein même de la monumentalité, au sein de ce collage impersonnel d'actualités juxtaposées dont les morceaux imbriqués les uns dans les autres font une vie à la fois singulière et anonyme, nécessaire et hasardeuse, une et infiniment diverse, continue et profondément disjointe ou désaccordée.

C'est cela que le spectateur comprend au moment du défilement effréné qui le fascine et au moment de la suspension ou de la coupure que Boltanski considère comme à la fois une « caresse » et une « frappe », c'est-à-dire un plaisir et un déplaisir, une douceur qui accompagne et une violence qui arrache. Dans les deux cas, le spectateur fait l'expérience qu'il ne reçoit pas l'œuvre passivement, mais au contraire qu'il est actif et même qu'il y participe par une co-création et en une co-responsabilité. L'auteur a « cédé l'initiative » aux images dont il n'est pas l'auteur au sens fort. L'auteur devenu simple opérateur, cède désormais l'initiative au spectateur qui « refait » l'œuvre selon le mot de Mallarmé⁷ et peut la refaire toujours nouvelle en arrêtant le *continuum* à des endroits qu'il ne retrouvera jamais et qui lui livreront des significations ou des associations imprévisibles. Ce n'est donc pas seulement la pensée de la création comme construction exigeant la maîtrise ou la virtuosité techniques, pas seulement celle de l'œuvre comme agencement de formes et de significations indétachables d'elles, pas seulement celle de l'auteur mais, pour finir, celle du spectateur qui est ébranlée par *Six septembres*.



En ce sens, cette œuvre semble emblématique de ce que nous appelons l'art contemporain, non au sens d'un art actuel et dont nous serions les contemporains, mais au sens où cet art se caractérise par un mode d'être fondamentalement étranger à celui qui était le sien dans les périodes précédentes. Ce mode d'être est donc transgressif, critique, ironique et marqué par la *négation* au sens de refus mais surtout au sens d'absence de déterminations : ce qu'Harold Rosenberg a appelé dans un livre célèbre une « dé-définition⁸ » qui est le résultat d'un processus que Hegel avait déjà remarqué dès 1820 et que notre art contemporain a amené à une complète radicalisation.

Face à l'époque où l'artiste, par sa nationalité et son temps, selon sa substance, se trouve au sein d'une vision du monde déterminée, de la teneur de celle-ci et de ses formes de représentation, nous rencontrons

7. « Le livre, instrument spirituel », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 381.

8. *La Dé-définition de l'art*, trad. fr., Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

un point de vue tout bonnement contraire, qui ne devient important que dans son complet développement, à l'époque la plus récente. *De nos jours, chez presque tous les peuples, la culture de la réflexion, de la critique, et chez nous, en Allemagne, la liberté de pensée se sont emparées aussi des artistes et ont fait avec eux*, pour ce qui concerne la matière et la figure de leur production, après qu'ils eurent parcouru aussi les stades particuliers nécessaires de la forme artistique romantique, *une espèce de tabula rasa*. Pour l'artiste contemporain, le fait d'être attaché à une teneur particulière et à un mode d'exposition qui ne convient qu'à cette matière est quelque chose du passé, et *donc l'art est devenu un instrument libre qu'il peut manœuvrer de manière égale, selon la mesure de son habileté subjective*, en l'appliquant à toute espèce de contenu quel qu'il soit. L'artiste se trouve ainsi au-dessus des formes et configurations déterminées et consacrées, et il se meut librement pour soi, indépendamment de la teneur et de la vision des choses qui caractérisaient jadis la perception que la conscience avait du sacré et de l'éternel. Aucun contenu, aucune forme n'est plus immédiatement identique à la ferveur intime, à la nature, à l'essence substantielle et sans conscience de l'artiste ; toute matière peut lui être indifférente, pour peu qu'elle ne contredise pas à la loi formelle, qui est d'être tout simplement belle et susceptible d'un traitement artistique. Il n'est pas de matière, de nos jours, qui soit en soi au-dessus de cela ; il n'y a à tout le moins aucun besoin absolu qu'elle soit portée à la représentation par l'art [...]. De cette manière, *l'artiste dont le talent et le génie sont libérés pour soi de la limitation antérieure à une forme d'art déterminée a maintenant à son service et tient à sa gouverne n'importe quelle forme aussi bien que n'importe quel contenu*⁹.

Ce que l'œuvre singulière de Boltanski nous indique est l'*altérité* profonde, l'*étrangeté* radicale, l'*hétérogénéité* forte, l'*imprévisibilité* complète et l'*immédiateté* étonnante des œuvres d'art dont le statut d'œuvre d'art est toujours problématique et douteux du fait du brouillage des limites entre les arts, de l'invention de nouveaux médias, de la perte du « métier », de l'abandon de l'exigence de *mimésis* et de la représentation : bref, de cette liberté et de cette relativité que le romantisme allemand avait introduites dans l'art et dont les contradictions internes ont été portées à leur plus haut point d'incandescence par l'art du xx^e siècle. L'art contemporain est un art en crise et manifeste ce que Valéry appelait en 1917 une « crise de l'esprit ». Celle-ci possède quatre caractéristiques. Premièrement, elle est une *krisis*, c'est-à-dire un déséquilibre, une rupture, un basculement. Deuxièmement, elle est un point ou un moment critique où se joue un avenir ou la trajectoire d'un mouvement. Troisièmement, elle est

9. HEGEL, *Cours d'esthétique*, trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier, 1996, vol. 2, p. 221-223. C'est moi qui souligne.

le moment de la critique comme effort pour trouver des critères, des principes de distinction ou d'analyse. Enfin, cette crise n'est cependant pas (comme dans le sens classique du terme) un moment transitoire susceptible d'être dépassé ou surpassé vers une nouvelle époque ; elle est le mode d'être même de l'esprit, de l'esprit non *en* crise mais *comme* crise, comme le processus de scission et d'indétermination qui font de nous, comme dit Valéry, un « Hamlet intellectuel » songeant « à l'ennui de recommencer le passé, à la folie d'innover toujours »¹⁰. La crise de l'art contemporain qui réapparaît périodiquement est celle d'une époque qui ne doit pas attendre la fin de la crise parce que le vacillement voire le déchirement sont son insurpassable séjour, parce que cette époque, la nôtre, est désormais l'époque de l'*epochè*.

Depuis l'invention de l'abstraction qui réforme profondément la vocation de la peinture et des arts, depuis l'émergence du collage qui insère un morceau de réel dans le tableau afin de transformer ce dernier en un objet parmi tous les autres objets, depuis enfin l'apparition du *ready-made* duchampien qui permet à n'importe quel objet de devenir, par la simple décision souveraine de l'artiste, une œuvre d'art, l'art contemporain nous apparaît comme une vaste explosion de pratiques de plus en plus indéterminées, ouvertes, inachevées, relevant de l'installation, de la performance et de l'intervention sur le réel. Parce que le réel est en lui, l'art est en conséquence lui-même le réel et non un refuge hors de lui. Sa pauvreté, au sens où il utilise les objets usuels, concrets, voire abîmés ou déchus, ouvre l'art à l'ère de sa banalisation, de sa reproductibilité technique et de sa sérialisation, bref à l'ère d'un jeu sans cesse proliférant rendu possible par les apories qu'il propose et par ce que les philosophes contemporains ont appelé récemment, en référence au roman de Robert Musil, sa « sans qualité »¹¹ ou son *amorphisme* : « la vanité d'une essence présumée »¹².

Ce qui est amusant, philosophiquement (mais pas seulement) intéressant, plaisamment inquiétant, étonnant, devant une œuvre d'art contemporaine est cet ensemble de questions qu'elle nous pose nécessairement et que les œuvres d'art d'avant les avant-gardes ne nous posaient pas : Qu'est-ce que c'est que cet objet ? Qu'est-ce que c'est que ce geste ou cet événement ? Quelles sont ses propriétés par lesquelles il peut être considéré comme une œuvre d'art ? Quel est son mode d'existence ? Quelle est sa relation à sa reproduction photographique ou vidéographique ? Quel est son mode de fonctionnement, c'est-à-dire la règle du jeu qui lui est attachée de façon unique et qui permet de faire

10. « La crise de l'esprit », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. 1, p. 993.

11. Voir Jean-Pierre COMETTI, *L'Art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999. Voir Anne CAUQUELIN, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Le Seuil, 1996.

12. Jean-Pierre COMETTI, *op. cit.*, p. 11.

jouer l'œuvre et donc d'apprécier son adéquation à l'intention de celui qui l'a conçue et réalisée ? Cet ensemble de questions n'est pas spécifiquement philosophique (il n'y a pas de question spécifiquement philosophique de même qu'il n'y a pas d'objet spécifiquement philosophique). Mais il intéresse la philosophie d'aujourd'hui en ce sens qu'il l'amène à penser les questions du sens, du langage, de l'intention, de l'ontologie, de l'expérience sensible, du corps et de sa relation à la pensée dans la direction d'un *non-essentialisme* et d'un *non-fondationalisme*. Par non-essentialisme, j'entends l'idée que l'œuvre n'a pas à se conformer à une essence identique à elle-même ou à un concept unique dont elle serait l'incarnation. Par non-fondationalisme, j'entends l'idée que l'œuvre et l'activité artistique n'adossent pas leur finalité ou leurs propriétés à une réalité fondamentale qui se manifesterait par leur médiation et qui leur garantirait une identité ou une validité.



Pourquoi donc l'art contemporain doit-il être l'objet de la philosophie aujourd'hui ? Dans sa radicalité et sa simplicité, la question que j'ai posée dès le titre de ces courtes réflexions afin de faire mien le problème général qui occupe le présent volume, apparaît comme particulièrement *intempestive*. Par intempestive je veux dire deux choses. D'une part, qu'elle est inactuelle au sens où elle est hors du temps c'est-à-dire de tous les temps. À toutes les époques, les philosophes se sont intéressés à l'art dans la mesure où ils y voyaient une activité philosophique nous enseignant quelque chose du réel ainsi qu'une activité devant être analysée et connue. D'autre part, la question est intempestive parce qu'elle semble, aujourd'hui comme hier, ne pas se poser réellement dans la mesure où l'on ne voit pas pourquoi la philosophie — cette discipline qui n'a pas d'objet propre et qui est attentive à tous les objets de manière critique, réflexive, méthodique et problématique — exclurait de son effort d'investigation ce morceau du réel que nous appelons l'art contemporain.

Sans aucun doute les débats philosophiques d'aujourd'hui sur le sens et la valeur de l'art contemporain trouvent-ils leur modèle dans le conflit d'interprétation qui opposa Platon et Aristote. La détestation de l'art contemporain, de son pluralisme, de son relativisme et de son indétermination, est platonicienne. Les mêmes arguments réapparaissent sous une autre rhétorique. L'art engendre un objet de « peu de réalité », un « fantôme » qui permet ainsi de désigner la peinture comme une « *skiagraphia* », c'est-à-dire comme l'inscription d'une ombre. Platon critique la poésie, la tragédie et la peinture ; il projette sur elles une valeur négative, et profère à leur égard une exclusion, car il les

envisage au sein d'une quadruple extériorité qui interdit de parler d'une esthétique platonicienne. Ontologiquement (théorie de l'être), l'œuvre d'art est le dernier degré de l'être comme image d'image « éloignée au troisième degré du réel¹³ ». Techniquement (théorie de la fabrication), elle correspond au dernier degré de la fabrication en se situant en dessous de celle de l'artisan. Philosophiquement (théorie de la vérité), elle occupe le dernier échelon de la pensée : celui de l'opinion fautive qui jette l'art en dehors du domaine de la vérité. Politiquement enfin (théorie de la justice), l'œuvre d'art détruit ce que l'éducation construit, à savoir un citoyen lucide et courageux, maître de lui-même, et donc apte à participer à la recherche commune du bien. L'*anatrepis* de l'art (son renversement mortifère) constitue sa magie et son scandale. Maurice Blanchot écrit magnifiquement :

Rien de plus impressionnant que cette surprise devant le silence de l'art, ce malaise de l'amateur de parole, de l'homme fidèle à l'honnêteté de la parole vivante : qu'est-ce que cela qui a l'immutabilité des choses éternelles et qui pourtant n'est qu'apparence, qui dit des choses vraies, mais derrière quoi il n'y a que le vide, l'impossibilité de parler, de telle manière qu'ici le vrai n'a rien pour se soutenir, apparaît sans fondement, est le scandale de ce qui *semble* vrai, n'est qu'une image et, par l'image et le semblant, attire la vérité dans la profondeur où il n'y a ni vérité, ni sens, ni même erreur¹⁴ ?

Face à cet effondrement ou cet « effondrement » comme disait Deleuze, la position aristotélicienne est inverse. Se déployant sur un plan rigoureusement anthropologique (l'homme est animal mimétique, donc poétique, donc « esthétique ») et avec le seul souci scientifique de rendre compte de ce qui est, Aristote répond pour nous à la question posée : pourquoi l'art contemporain doit-il être l'objet de la philosophie aujourd'hui ?

Relisons l'*incipit* de la *Poétique* :

Nous allons traiter de l'art poétique *en lui-même*, de ses espèces, considérées chacune dans sa finalité propre, de la façon dont il faut composer les histoires si l'on veut que la poésie soit réussie, en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent, et également de toutes les autres questions qui relèvent de la même recherche. Suivant l'ordre naturel, traitons en premier ce qui est premier¹⁵.

Quel contraste avec la position platonicienne ! Ici a lieu le seul souci du réel, de l'observation, de l'explication, de la méthode. Pourquoi analyser, selon l'ordre, la tragédie et, pour nous, l'art contemporain si

13. *République*, X, 598e.

14. « La bête de Lascaux », in *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002, p. 54.

15. *Poétique*, trad. Dupont-Roc et Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, ch. 1, p. 33. C'est moi qui souligne.

difficile à comprendre ? Simplement mais rigoureusement, *parce que cela est*. Ce qui est mérite, *du seul fait qu'il soit*, une attention soutenue et l'effort intellectuel du « démontage » de son « mécanisme »¹⁶. Pour les pratiquer, il suffit d'accueillir ce qui est et d'y *consentir*. Alors, comme Aristote devant la tragédie et au chapitre IX de la *Poétique*, nous comprendrons que l'art contemporain possède quelque chose de philosophique parce qu'il explore sur un mode ludique les diverses manières de voir, d'entendre, de lire, de configurer le sensible, d'explorer une multitude d'expériences phénoménales, mentales et spirituelles que nous ne soupçonnions même pas.

Contre les contempteurs de l'art contemporain qui ressassent nostalgiquement les modes d'existence traditionnels des arts et des beaux-arts, lesquels, d'ailleurs, n'ont pas été abolis ni complètement remplacés, je crois qu'il faut consentir à cette inventivité ou à cette continuelle profusion d'expériences inédites. Je crois qu'il faut accueillir cet excès pour le comprendre. Après tout, la philosophie ne nous a-t-elle pas appris depuis très longtemps, depuis Épicure, le stoïcisme et Nietzsche que la sagesse consiste à saisir le présent et, comme dit Marc Aurèle, à le délimiter¹⁷ ? Ne nous conseille-t-elle pas de comprendre « la santé du moment » et de la vouloir pour appréhender notre *présent* et tous les modes de notre *présence* ?

En 1895 et donc à l'orée du xx^e siècle, en ce temps senti comme décadent et en proie à la dérégulation, en cette époque qualifiée « d'inter-règne » ou de « tunnel », Mallarmé comprenait déjà « la crise de vers » et, par-delà elle, la crise des arts reflétant les crises sociales, politiques, économiques et spirituelles. Au jeune poète qui, suicidaire, vient le voir, il conseille en le prévenant :

Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde le futur ou que les deux se remmèlent perplexement en vue de masquer l'écart. [...] Aussi garde-toi et sois là¹⁸.

En ce temps, le nôtre aussi, où la continuité temporelle est brisée, où nous vivons « l'écart », c'est-à-dire le suspens et l'absence d'articulation des moments du temps, il faut être présent au présent, même si celui-ci ne nous livre qu'innovations imprévisibles, étrangères aux créations passées.



16. J'emprunte les deux termes à Mallarmé dans *La Musique et les lettres*, *op. cit.*, p. 647.

17. MARC AURÈLE, *Pensées*, IX, 6, VII, 29 et III, 12.

18. « L'action restreinte », *op. cit.*, p. 372.

À la fin de l'interview de Christian Boltanski que j'ai utilisée au début de cette rapide étude, émergent une dernière question et une ultime réponse.

« Qu'est-ce qu'une vision purement artistique ?

— C'est une vision sensible, qui à la fois pose des questions philosophiques et peut émouvoir. Elle n'apporte pas de réponse, c'est un questionnement. C'est peut-être prétentieux, mais, pour moi, être artiste, c'est poser des questions. L'art n'est pas un loisir, c'est quelque chose de grave.¹⁹ »

Curieuse question et intéressante réponse. Curieuse relation de l'une à l'autre.

Curieuse question sur une éventuelle « pureté » artistique c'est-à-dire sur une essence de la vision esthétique et de l'œuvre à une époque où les essences et les définitions qui les saisissent ont été emportées par le grand souffle de l'histoire de l'art du xx^e siècle. Curieuse relation de la question à la réponse puisque, à l'exigence de pureté de la première, correspond dans la seconde l'idée d'une hybridité et d'une hétérogénéité de l'art.

Intéressante réponse aussi d'un artiste qui soutient en quelques mots trois thèses intimement liées. Premièrement, celle qui affirme que l'art pose *d'abord* des questions philosophiques et ensuite, mais pas obligatoirement, suscite des émotions ou des sentiments. Deuxièmement, l'idée selon laquelle l'art est un pur « questionnement » qui n'apporte pas de réponse. Enfin, l'idée que l'art n'est pas un loisir c'est-à-dire un pur divertissement sans conséquence. La première idée est celle d'un art complètement intellectualisé et radicalement critique ; un art pensant où la relation entre le sensible et la pensée semble déchirée et complètement inadéquate ; un art que Hegel avait diagnostiqué dès son époque et qui lui avait permis de déployer l'idée selon laquelle, pour nous désormais, l'art est une chose du passé et donc de révolu²⁰. La seconde thèse est celle de l'aspect complètement aporétique de l'œuvre d'art en son régime contemporain : alors que l'œuvre semblerait plutôt être une réponse ou une solution à un problème artistique — « Je ne cherche pas, je trouve » disait Picasso — elle ouvre, selon Boltanski, la béance irrémédiable d'une énigme philosophique qui ne doit plus rien à un problème strictement plastique. L'affirmation, assénée par un artiste, de l'aspect foncièrement philosophique de sa pratique plastique apparaît ainsi comme la manière la plus expédiente pour lui de faire sortir l'art du domaine de l'industrie du divertissement

19. Journal *Le Monde*, *op. cit.*

20. HEGEL, *Cours d'esthétique*, trad. Lefèvre et von Schenck, *op. cit.*, t. 1, p. 18.

et du loisir de masse si sévèrement (mais justement) pourfendue par Adorno, domaine auquel il est cependant et nécessairement relié depuis qu'un objet industriel a été exhaussé à la dignité d'une œuvre d'art (Duchamp) ou depuis qu'une œuvre d'art a été dévaluée au plan d'un produit sérigraphié, reproductible et consommable (Warhol).

L'art contemporain doit être l'objet de la philosophie aujourd'hui dans la mesure où il apparaît comme complètement hanté par la philosophie. Ce hantement par lequel l'art cherche à reprendre à la philosophie son bien ou à l'utiliser comme son instrument contraint la philosophie à résister à l'appel de l'art ou à sa volonté d'assimilation si sensible dans le discours de Boltanski et dans celui de bon nombre de critiques d'art. Trouver la *bonne distance* avec un art qui cherche pourtant à la combler, comprendre la contradiction qui sépare et relie l'idée de l'affinité de l'art et de la philosophie avec l'idée inverse de leur altérité réciproque, tel pourrait être le programme que la philosophie de l'art aujourd'hui mais aussi, finalement, que la philosophie de tous les temps doivent s'efforcer de réaliser en un « entretien infini ».

Pierre-Henry FRANGNE

Pierre-Henry Frangne est maître de conférences de philosophie de l'art à l'université Rennes 2. Il a publié une quarantaine d'articles consacrés à l'esthétique des XIX^e et XX^e siècles. Il co-dirige « Aesthetica », collection d'ouvrages d'esthétique aux Presses universitaires de Rennes. Il a co-dirigé avec J.-M. Poinot un ouvrage intitulé L'Invention de la critique d'art (PUR, 2002) et il prépare le livre La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art, à paraître aux PUR en 2005.