

Art moderne, art contemporain. Ce que l'esthétique philosophique peut en dire.

Jean-Louis GENARD¹

La compréhension de l'art moderne peut prendre de multiples voies, historique, sociologique, psychanalytique... Dans cet article, ce sera la voie philosophique qui sera empruntée. Partant du tournant que connaît l'esthétique philosophique au 18^e siècle, il s'agira d'en poursuivre les traces et détours successifs jusqu'à saisir le processus qui, au 20^e siècle, conduira à la distinction entre art moderne et art contemporain, dans un contexte d'esthétisation de la vie quotidienne.

Les caractéristiques et l'origine de l'art moderne.

a) la subjectivisation de l'esthétique et la question de la rationalité du Beau.

Si l'on voulait retracer les spécificités philosophiques de l'art moderne, sans doute faudrait-il remonter aux 18^e et 19^e siècles. Là se formalisèrent ses conditions de possibilité qui s'extériorisèrent lentement par la suite, en particulier dans la deuxième moitié du 19^e siècle avec par exemple l'impressionnisme en peinture, pour exploser avec les avant-gardismes du 20^e siècle. Quelles sont donc les caractéristiques essentielles de cet art moderne ?

Le premier point sur lequel il est nécessaire d'insister et que met très clairement en évidence Luc Ferry dans son livre *Homo Aestheticus*² réside dans *le processus de subjectivisation du domaine esthétique*. Schématiquement, on peut dire que jusqu'au 18^e siècle, l'esthétique est majoritairement classique, au sens où elle se réfère à la croyance en l'existence d'un *Beau objectif* qu'il s'agit donc de chercher à approcher, sans d'ailleurs jamais pouvoir l'atteindre. C'est cette référence à un Beau objectif qui justifie également que l'on puisse sans difficulté parler d'une vérité en art, puisque la réussite esthétique se mesure en termes d'adéquation. Comme l'écrira Boileau : « rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable ». Aux 17^e et 18^e siècles – nous sommes là dans une histoire longue – le domaine de l'esthétique va connaître lentement un tournant subjectiviste dont un des symptômes les plus clairs résidera dans l'émergence de nouveaux repères sémantiques. C'est ce qu'illustrera notamment la terminologie du *génie* du côté du créateur, et celle du *goût* du côté de la réception. L'affaiblissement des conceptions objectivistes du Beau, conjugué aussi à la prise de conscience de la relativité des critères esthétiques (chez Hume ou Montesquieu par exemple), va poser bien entendu, et de manière très sévère, la question de la rationalité de la sphère esthétique : en l'absence de référence à un Beau objectif, y a-t-il effectivement encore des critères esthétiques ? Bref, la question du Beau se trouve de plus en plus clairement renvoyée du côté des préférences subjectives... Tendanciellement, tout est désormais prêt pour que l'on en vienne à penser ce que penseront sans doute spontanément les hommes du 20^e siècle : les goûts et les couleurs sont affaire de préférences et, somme toute, ne se discutent pas.

¹ J.L. GENARD est philosophe et sociologue. Directeur de l'Institut supérieur d'architecture de la Communauté française « La Cambre » à Bruxelles, enseignant à l'Université Libre de Bruxelles et aux Facultés universitaires Saint-Louis, il est notamment l'auteur de *Sociologie de l'éthique* (L'Harmattan, 1992), *Les dérèglements du droit* (Labor, 1999), *La grammaire de la responsabilité* (Cerf, 2000), *Les pouvoirs de la culture* (Labor, 2001) ainsi que de nombreux articles portant sur des questions de sociologie de l'éthique, du droit, de l'Etat, de la culture et de l'art.

² L. FERRY, *Homo Aestheticus*, Grasset, Paris, 19

Que le fait de conférer à l'expérience esthétique un statut subjectif implique nécessairement son irrationalité est en réalité une assertion qui ne va pas de soi. C'est contre elle que s'élèveront de nombreuses réflexions parmi lesquelles figure en bonne place l'esthétique que Kant développe, dès la fin du 18^e siècle, dans la *Critique de la faculté de Juger*. Il reste cependant que cette distanciation entre rationalité d'une part, esthétique de l'autre, trouvera appui sur d'autres accentuations que connaîtra à l'époque l'environnement théorique des questions esthétiques.

D'une part, c'est en effet à la même époque et dans le même mouvement que la question de l'appréciation de l'art, devenant une question de goût, deviendra du même coup une question de *sensibilité*, de *sentiment* et de *plaisir*, catégories qui, depuis l'Antiquité, se trouvaient fortement dévalorisées dans la culture occidentale (pensons par exemple à Platon ou au christianisme), en même temps qu'elles se trouvaient opposées à la raison ou au domaine de l'intelligible. C'est en fait le 18^e siècle qui procédera à leur revalorisation. Il faut en effet se rappeler que les premiers ouvrages d'esthétique, se référant explicitement à ce terme, datent de la deuxième moitié du 18^e siècle, inaugurés par un traité d'esthétique dû au philosophe allemand Baumgarten. Un siècle qui, précisément, bien qu'il soit identifié comme le siècle des Lumières, c'est-à-dire de la raison, se caractérisera aussi par une réhabilitation des passions et de la sensibilité (pensons par exemple au matérialisme des Lumières françaises chez d'Alembert ou Diderot, ou encore à la philosophie kantienne et à son « esthétique transcendante » ou à son analyse du jugement de goût). Sans doute est-ce le romantisme – courant sur lequel il me faudra revenir et qui jouera, avec, plus tard, les philosophies de Schopenhauer et de Nietzsche, un rôle considérable auprès du monde de l'art- qui opérera la reconfiguration de l'arrière-plan à partir duquel se réfléchiront les questions esthétiques. Inaugurant une critique de la raison que l'on retrouvera ultérieurement chez de nombreux philosophes (Nietzsche, Bataille, Heidegger, Derrida, Deleuze, Lyotard...) qui fourniront au monde de l'art l'essentiel de ses références idéologiques, le romantisme contribuera à la fois à donner à l'expérience esthétique ses dimensions emphatiques et à la définir contre le domaine de la raison, comme d'ailleurs aussi contre celui d'une quotidienneté vouée à la banalité et dominée précisément par le processus de rationalisation (c'est là que prit corps l'opposition entre l'artiste et le bourgeois, entre l'artiste et le philistin...).

D'autre part, on peut penser que le processus qui renvoie la question de l'esthétique du côté de la subjectivité n'est en fait qu'une des dimensions du processus de différenciation des sphères de représentations culturelles qui marque une des spécificités de la modernité occidentale. Comme Weber, puis Habermas, l'ont montré, notre culture a en effet connu un processus de différenciation entre les sphères :

- du Vrai (rapport objectivant aux choses caractérisé par une prétention à la vérité pris en charge principalement par le discours scientifique),
- du Bien (rapport social aux normes caractérisé par une prétention à la justesse normative assumé par les discours moraux, juridiques ou politiques) et
- du Beau (rapport subjectivant aux choses, se manifestant notamment dans l'expérience esthétique qu'elle soit créatrice ou réceptrice).

Un processus dont un des effets majeurs sera d'engendrer l'antinomie classique, centrale dans la pensée occidentale depuis le 19^e siècle, entre les multiples positivismes qui limitent l'usage de la raison et la prétention à la vérité au seul domaine de l'activité scientifique, et les différents subjectivismes qui souvent, se définissant en miroir, font alors le procès de la raison et de la science, revendiquent la valeur, l'irréductibilité de la subjectivité et trouvent leur

expression épistémologique privilégiée dans le décisionnisme moral et, précisément, dans le relativisme esthétique.

Comme je l'ai déjà suggéré, ces différentes transformations vont contribuer à jeter un doute systématique sur la question de la rationalité du Beau comme sur celle des critères esthétiques. Alors que le classicisme posait d'emblée l'objectivité ou l'universalité du Beau, désormais, le renvoi des questions esthétiques vers la subjectivité va faire de la question du partage des expériences esthétiques un problème philosophique récurrent. La tentation étant alors de voir dans l'expérience esthétique une expérience rigoureusement idiosyncrasique, purement relative à l'individu, rétive à toute velléité de communication. Là se trouvent réunies les conditions d'une soustraction de cette expérience du champ de ce qui est discutable et argumentable. Ce à quoi la philosophie nietzschéenne donnera ses lettres de noblesse. La critique esthétique, c'est-à-dire la volonté d'argumenter sur le Beau, pouvant à la limite apparaître comme une volonté répressive, comme une mise à mal des potentialités expressives et créatrice de l'artiste. Bref, là s'ouvre une ère où *le domaine de l'esthétique se donne un arrière-plan philosophique qui neutralise ou déconstruit les conditions mêmes de la critique.*

b) de la mimesis à la créativité

Ce processus de subjectivation de l'esthétique connaît une autre dimension qu'il est nécessaire d'explicitier ici dès lors que l'on cherche à comprendre la spécificité de l'art moderne. C'est en effet dans ce même mouvement que la définition de l'art va rompre avec une de ses dimensions centrales. En effet, depuis l'Antiquité, l'art se définissait en termes de *mimésis*, c'est-à-dire d'imitation, que ce soit des objets représentés (ce qui explique, chez Platon, la dévalorisation d'un art conçu comme copie d'un monde sensible lui-même dévalorisé), de la nature (chez Alberti par exemple) ou d'un Beau objectif, de l'idée transcendante de Beau (chez Plotin...). L'entrée dans la modernité va rompre avec cette définition mimétique de l'art pour lui préférer une définition de l'art par *l'innovation et la création*. Plutôt que d'imiter du déjà là, il s'agira au contraire de créer de l'inédit.

Socialement, le temps est prêt pour qu'à l'artiste qui pense son métier sur le mode de l'artisanat et qui entretient avec son commanditaire un rapport de dépendance contractuelle, se substitue progressivement le modèle du génie créateur qui puise en lui des ressources expressives et leur donne forme et stylisation. Là, dans le monde de l'art en train de se transformer, se constitue donc une forme inédite de subjectivité qui s'apparente très fort à ce que Charles Taylor appelle le « moi expressif »³, qu'il oppose au moi rationnel cartésien, et dont il trouve précisément ses meilleures illustrations dans les courants qui contribueront à fonder les grands traits de l'esthétique moderne (les moralistes écossais ou le romantisme). *Originalité, inventivité, authenticité, spontanéité, originalité... deviennent les traits spécifiques de l'artiste génial.*

c) vers l'avant-gardisme.

La valorisation de la créativité et de l'originalité va bien évidemment affecter la temporalité propre au domaine artistique. On attribue généralement à l'architecte Perrault la paternité d'une prise de position résolument progressiste dans la querelle des Anciens et des Modernes. Cela se passe au début du 18^e siècle. On a sans doute exagérément accentué la radicalité des prises de position de Perrault à cette occasion. Il reste toutefois que, progressivement, à une

³ Ch. TAYLOR, *Les Sources du moi*, Seuil, Paris,

temporalité qui était jusque là essentiellement rétrospective, centrée sur la fascination de l'Antiquité, se substituera progressivement une temporalité prospective, orientée au contraire sur la rupture avec la tradition, ce que précisément exige la référence à la créativité, à l'originalité et à l'innovation. Un mouvement qui ne cessera de s'accélérer pour donner à l'art du 20^e siècle sa forme avant-gardiste. Une forme qui en viendra à faire de la rupture avec la tradition une de ses principales motivations et un des éléments centraux de ses justifications. L'histoire de l'art apparaît ainsi, au 20^e siècle, comme une succession de plus en plus rapide d'écoles, voire même d'individualités tant l'idée même d'école semblera finalement contradictoire avec les exigences de la valorisation artistique.

Un contexte d'esthétisation de la vie quotidienne

C'est le sociologue américain Daniel Bell qui, dans l'ouvrage qu'il consacrera en aux *Contradictions culturelles du capitalisme*⁴, avancera l'hypothèse d'une « esthétisation de la vie quotidienne ». Dit simplement : Bell décelait dans l'évolution des repères culturels de l'Amérique, et plus généralement des démocraties occidentales des années 60, une restructuration autour de ces valeurs qui auparavant étaient avant tout l'apanage des seuls milieux artistiques. Des valeurs qui sont aussi celles que Taylor associait au *moi expressif* et qui en venaient à constituer un nouveau style, ou une nouvelle éthique de vie, que l'on désignera volontiers alors en parlant d'*éthique de l'authenticité*. Plus généralement, cette esthétisation de la vie quotidienne pouvait aussi être comprise comme s'inscrivant dans une reconfiguration des formes de subjectivation : plutôt que de comprendre le sujet selon les modalités de l'adéquation à des rôles préexistants, se dessinait lentement l'image dominante d'un sujet appelé à se construire lui-même, le cas échéant à distance des rôles qui lui étaient assignés socialement. Le sujet-artiste quittait donc les espaces auparavant réservés de *la vie de bohème* pour devenir en quelque sorte le prototype des attentes de réalisation de soi. Il venait lentement concurrencer, voire supplanter, les anciennes formes de construction de soi mises en avant par la modernité, que ce soit celle du sujet producteur, bourgeois ou travailleur-prolétaire, ou celle du sujet citoyen⁵.

Le propos de Bell se limitait toutefois avant tout à décrire l'émergence d'un nouveau *style de vie*. Il pourrait aisément être étendu en évoquant, parallèlement, les transformations du *cadre de vie*. En effet, c'est à la même époque que l'on vit se déployer un processus d'esthétisation de celui-ci qui se traduisit notamment, parallèlement d'ailleurs au développement de l'économie des supports de l'esthétisation de soi (mode, soins du corps...), par l'explosion des professions de l'esthétisation du quotidien (graphisme, design, architecture d'intérieur, décoration...), par une esthétisation de certaines activités comme la publicité.... Ou encore par la reconfiguration des relations entre le monde de l'art et de la rentabilité économique, illustrée notamment par l'émergence de filières de formation artistique faisant, contrairement à l'image traditionnelle de l'artiste voué à une certaine marginalité, absolument bon ménage avec les secteurs les plus avancés du capitalisme et des industries culturelles.

Ce processus ne fut bien sûr pas sans affecter lourdement les politiques culturelles⁶. Ainsi, est-ce à cette époque que les questions de politiques culturelles en vinrent à s'articuler autour de l'opposition entre *démocratisation de la culture* (supposant des contenus culturels légitimes, correspondant globalement à l'image habituelle des Beaux-Arts, à transmettre à l'ensemble de

⁴ D. BELL, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, Paris, 1979.

⁵ Voir à ce propos J. DE MUNCK, « », *La Revue Nouvelle*, février 2002, p.

⁶ Pour un développement plus systématique de cette idée, voir J.L. GENARD, *Les pouvoirs de la culture*, Labor, Bruxelles, 2001.

la population et, en particulier aux classes démunies dont ce processus devait participer à l'émancipation) et *démocratie culturelle* (présupposant au contraire que chacun, chaque groupe social, possédait une identité culturelle, ayant en soi une valeur, qu'il s'agissait dès lors de reconnaître, tout en en assurant des espaces d'expression). C'est à cette époque que des efforts importants furent faits en faveur des cultures populaires ou minoritaires, mais aussi que l'on créa les centres d'expression et de créativité, lieux où devaient pouvoir s'extérioriser les potentialités créatives de tout un chacun.

Si l'hypothèse de Bell est exacte, cette nouvelle situation de « démocratisation » des idéaux distinctifs du l'art moderne posait bien entendu à l'art une question inédite puisque les conditions de sa rupture avec le quotidien, la sphère de l'instrumentalité..., qui étaient au cœur de sa définition même depuis la période romantique, se trouvaient en quelque sorte prises au piège. Suscitant des réactions diverses allant d'une acceptation cynique de cette réalité nouvelle et proposant des productions artistiques radicalement en phase avec ce nouveau contexte (le personnage d'Andy Warholl, l'ouvrage de l'architecte Robert Venturi *Learning from Las Vegas...*), à la recherche forcenée de nouvelles voies distinctives dont une des dimensions serait alors la recherche de l'impossibilité d'une récupération par le quotidien comme par le monde institutionnalisé de l'art. Une voie qui donna naissance à des formes artistiques hantées par le refus de toute institutionnalisation (pensons à l'art éphémère qui refuse la durée, au land art ou à d'autres formes artistiques qui attachent indissociablement l'œuvre au site, au body art, à l'art événementiel,...). Bref, le monde de l'art apportait sa contribution à ce qui allait devenir un des leitmotifs des années 60-80, la critique de l'institution.

Le processus décrit par Daniel Bell pourrait inviter à voir dans l'esthétisation de la vie quotidienne une sorte de triomphe du système de légitimation propre au champ artistique. Et il en est en effet d'une certaine façon ainsi. Toutefois pour l'art lui-même, tel qu'il tendait à se définir, cette victoire apparaîtra rapidement comme un triomphe à la Pyrrhus dans la mesure où elle sanctionne en même temps une sorte de banalisation de l'art autant que sa récupération par ces mondes du quotidien et de l'instrumentalité auxquels l'art moderne n'a cessé de s'opposer pour se construire. Et, il est aujourd'hui de nombreux auteurs pour montrer à quel point les logiques économiques et celles qui furent générées par le monde artistique font aujourd'hui bon ménage, conduisant notamment à l'émergence d'un *nouvel esprit du capitalisme*⁷.

En réalité, les choses sont moins simples, et il nous faut ici évoquer un certain nombre de traits que développa une part de l'art moderne durant le 20^e siècle et qui vont notamment permettre à l'art de maintenir, du moins de manière relative, la puissance distinctive qui l'avait tenu à distance des sphères du quotidien et de l'instrumentalité. Il s'agit là de deux dimensions intrinsèques de l'art contemporain : la *négativité* d'abord, la *désesthétisation* ensuite.

L'art contemporain, sa sacralisation et l'idée de négativité

Sans doute les conceptions actuelles de l'art et de l'artiste sont-elles, comme je l'ai déjà suggéré, très largement les héritières du romantisme. C'est dans ce courant qui fut philosophique et artistique à la fois que prit naissance ce que J.M. Schaeffer a appelé le processus de *sacralisation de l'art*⁸. Pour comprendre la portée du romantisme et, particulièrement le statut éminent qu'il conféra à l'art, il est nécessaire d'en situer brièvement

⁷ L. BOLTANSKI et E. CHIAPPELLO, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 2001

la signification philosophique. Après la critique kantienne de la métaphysique qui dénonçait les ambitions excessives de la raison lorsqu'elle entendait connaître ce qui échappait à l'expérience (Dieu, l'Absolu, l'infini...), le romantisme proposa en fait une réhabilitation de cette ambition métaphysique. Tout en acquiesçant à la position kantienne selon laquelle la raison ne peut connaître l'absolu, le romantisme en vint à suggérer que cette connaissance pouvait en réalité emprunter d'autres voies, notamment celle de l'expérience esthétique, qui précisément ne souffre pas des limites imposées par la connaissance rationnelle (opposition du sujet et de l'objet...). Bref, avec le romantisme, cette expérience esthétique devint la voie royale pour accéder à un absolu qui put prendre différentes formes, que ce soit par exemple un absolu explicitement religieux ou l'absolu que peut représenter l'âme profonde d'un peuple. Couplée à une critique sévère de la pauvreté et des limites intrinsèques de la connaissance rationnelle, l'expérience esthétique s'élève donc au rang de l'expérience religieuse. D'où cette expression « sacralisation de l'art » qui s'actualisera notamment dans la sémantique emphatique dont s'entoureront désormais l'art, les artistes et l'expérience esthétique elle-même, ou encore dans l'*aura* dont bénéficieront à partir du 19^e siècle les artistes et l'art lui-même et dont W. Benjamin saluera le déclin, sans doute beaucoup trop précocement au regard de la réalité du champ artistique, dans son texte célèbre que *Le statut de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*.

Les conceptions dominantes de l'art se dissocièrent toutefois progressivement des attaches métaphysiques que lui associait encore le romantisme. Et, au 20^e siècle, plutôt que de voir dans la puissance de l'art une voie positive d'accès à un improbable absolu, la charge de l'art se verra plutôt définie en termes de *négativité*, une négativité qui pourtant permettra à l'art de préserver sa charge auratique. C'est ce qui sera par exemple théorisé par Adorno ou par Marcuse. Dans un monde unidimensionnel (Marcuse), ou intégralement dominé par la raison instrumentale (Adorno), dans un contexte où le potentiel révolutionnaire des classes populaires se trouve désactivé par les *industries culturelles*, seul, à suivre ces auteurs, l'art -un certain art du moins qu'Adorno qualifiera de *fragmentaire* pour désigner sa dimension énigmatique, rétive à toute interprétation qui en clorait le sens- demeure un espace potentiellement porteur de négativité critique, où peut encore se révéler une altérité. La force de l'art résiderait donc sa capacité de négativité, dans sa force de déstabilisation, de perturbation ou de dénonciation de nos modes intériorisés et dominants de perception et de représentation. Bref, dans sa capacité *déconstructive* pour reprendre un terme qui depuis les années 80 identifie un courant philosophique qui fournit un des arrières-plans idéologiques les plus importants aujourd'hui dans la réflexion sur l'art. Courant dont les principaux représentants sont français (Deleuze, Derrida, Lyotard...) et qui, précisément, dans une filiation nietzschéenne, ne cessent de réitérer le discours de la critique de la raison, de la fin des idéologies (des grands récits), et de voir dans l'art l'espace où peut encore se révéler une distance ou une errance (un « supplément » dira Derrida, de « l'imprésentable » dira Lyotard, ou de la « différence » pour reprendre la terminologie de Deleuze).

L'art contemporain et la désesthétisation.

Si l'on considère les productions et courants artistiques du 20^e siècle, on est volontiers tenté de distinguer entre ce qu'on pourrait appeler l'art moderne (Picasso, Magritte, Bacon...) et l'art contemporain initié, bien entendu, par les *ready made* de Duchamp. Les frontières entre les deux sont évidemment floues, et il ne serait pas toujours simple de situer univoquement l'un ou l'autre artiste ou l'une ou l'autre œuvre d'art. Pour le dire simplement, on pourrait

⁸ La mise en évidence la plus convaincante de ce processus se trouve dans J.M. SCHAEFFER, *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, Paris

avancer l'idée que le premier, l'art moderne, continue d'entretenir avec l'histoire de l'art une relation de continuité, en particulier dans la mesure où ses finalités premières demeurent cadrées par les questions esthétiques du Beau et du Laid. Par contre, là où l'art moderne continue de se poser la question du beau, de l'émotion esthétique... l'art contemporain serait celui qui en viendrait à se poser celle de l'art lui-même, ne cessant de mettre en question les cadres dans lesquels l'art, y compris l'art moderne, se définit. Duchamp casse l'opposition de l'œuvre et l'objet quotidien, il interroge le musée, comme il tend à rapporter l'œuvre d'art essentiellement à une volonté de faire œuvre (kunstwollen⁹) disqualifiant ou minimisant du même coup l'habileté ou le métier (kunstkunnen). Malevitch par son *carré blanc sur fond blanc* interroge la figuration et la représentation ouvrant la voie à une série d'artistes qui s'essaieront au monochrome. Pollock interroge la figure même de l'artiste créateur en soumettant sa création à des dispositifs aléatoires,... viendront plus tard les happenings, l'art conceptuel, certains minimalismes, le body art, le land art, l'art éphémère, l'art postal... Anne Cauquelin est sans doute l'auteur qui a le plus clairement développé cette hypothèse, montrant l'ensemble des voies par lesquelles cet art contemporain n'a cessé de mettre en question les limites dans lesquelles l'art se définissait auparavant, dans un jeu de recherche constante de transgression des limites mais peut-être aussi dans une sorte de fuite en avant. Elle montrait ainsi que, forcément, la déception était constitutive de la réception d'un art qui ne cessait de se situer en-deçà ou à côté des attentes qu'on lui adressait.

Ce qui est particulièrement significatif ici, c'est le fait que les grilles de lectures traditionnelles, renvoyant au domaine circonscrit par le mot « esthétique », en viennent à perdre leur pertinence. Les anciens modes de lecture, par la sensibilité, l'émotion... ne constituent plus les voies d'entrée « royales », ni même pertinentes pour juger de la réussite des œuvres. Ce qui, dans les années 90, suscitera, de la part de penseurs importants, généralement liés à des prises de positions hostiles au déconstructivisme philosophique et, plus généralement à la filiation nietzschéenne, des réactions très virulentes à l'égard de cet art contemporain, accusé d'avoir perdu son âme.

La mise en question de l'art contemporain.

Si, jusque dans les années 70-80, l'art contemporain bénéficia d'une forte légitimité dans les milieux intellectuels, de même d'ailleurs que de la part des subventions publiques dans un pays comme la France du moins, les choses commencèrent à changer à partir de cette période. Au sein du champ artistique, le principal symptôme de ce tournant fut sans doute la naissance du post-modernisme. Ce courant naquit dans le champ architectural. Le post-modernisme architectural entendait tout d'abord prendre acte de l'échec du modernisme des Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Gropius... et surtout de ses dérives fonctionnalistes. Les défenseurs du post-modernisme se proposaient d'en finir avec les préceptes et l'arrogance du modernisme, avec sa volonté forcenée de rupture avec le passé et d'innovation. Au contraire, des architectes comme Bofill, Krier.. ou, en Belgique, M. Culot, en appelleront pour des raisons et selon des modalités diverses, à une réhabilitation du passé. Certains à un nouvel éclectisme associant innovation et tradition, d'autres à un renouvellement du décor qu' A. Loos avait « criminalisé ».

Les raisons de ce retour de manivelle qui prétendait sanctionner l'échec de l'avant-gardisme sont évidemment nombreuses. Dans le cadre de cet article, je souhaiterais en évoquer brièvement quelques-unes qui me semblent intéressantes.

⁹ Voir à ce propos J. CLAIR,

La théorisation de la première revient à Luc Ferry dans *Homo Aestheticus*. L'actuel ministre de l'éducation en France y met en effet en évidence le caractère en quelque sorte auto-contradictoire d'un art qui en viendrait à se définir avant tout en termes de rupture avec le passé ou la tradition. Il est en effet clair que la référence à une telle définition placera rapidement l'art dans une situation paradoxale puisque bientôt cette volonté de rupture avec la tradition deviendra elle-même la tradition. Bref, l'avant-gardisme se trouve en quelque sorte structurellement vouée à s'épuiser ou à se désactiver. Engagé dans une recherche forcenée d'innover, d'étonner, de choquer... l'avant-gardisme ne peut que créer les conditions de ses propres limites conduisant à une désactivation progressive de sa capacité de surprendre. Et, de fait, aujourd'hui plus grand chose n'étonne ni ne choque. Cette puissance subversive a très largement cédé la place à l'ennui ou à l'indifférence. Là résiderait par ailleurs une des raisons de sa rupture avec le public.

Dans un ouvrage publié au début des années 90 intitulé significativement *Subversion et subvention*, le philosophe habermassien Rainer Rochlitz s'engage dans un raisonnement qui vise également à montrer le caractère intrinsèquement paradoxal de l'art contemporain¹⁰. Se plaçant davantage sur un terrain d'analyse socio-politique, il montre comment, en France du moins, l'art contemporain, bien que largement coupé du public comme du marché privé de l'art, en est venu progressivement à s'imposer comme l'art légitime auprès de la majorité des autorités publiques (notamment de nombreux FRAC, fonds régionaux dont une des fonctions est l'acquisition d'œuvres d'art). Des autorités fortement échaudées par l'échec des politiques publiques d'achat à l'époque du modernisme (les pouvoirs publics avaient « raté » les grands artistes du modernisme, Picasso...), échec qui avait dû ensuite être réparé –pour mettre les collections publiques à la hauteur- au prix de coûts exorbitants. Selon Rochlitz, l'art contemporain se trouverait donc placé dans une situation éminemment contradictoire entre ses finalités subversives d'une part et d'autre part son statut d'art assisté, subventionné et financé par des institutions qu'il ne cesse par ailleurs de mettre en cause. Le tout produisant un malaise en quelque sorte symétrique : malaise des artistes qui ne peuvent que s'engager dans une dénégation infinie de leur positionnement social réel (par exemple en produisant des œuvres irrécupérables), pouvoirs publics qui se trouvent confrontés à des œuvres qui sont précisément conçues pour ne pas pouvoir être récupérées institutionnellement (par exemple des œuvres éphémères dont les coûts d'entretien apparaissent alors intenable).

A partir de ses références habermassiennes, Rochlitz stigmatise également l'arrière-plan philosophique sur lequel s'appuie très largement le statut de l'art contemporain. Un arrière-plan fortement marqué, comme je l'ai déjà souligné, par la filiation nietzschéenne qui voit précisément dans l'art une activité purement expressive échappant à la sphère de la rationalité et de l'argumentation, voire même qui considère l'activité critique comme potentiellement répressive par rapport à la puissance d'extériorisation subjective de l'artiste. Dans cette filiation, le domaine de l'art apparaît donc en quelque sorte comme l'envers de celui de la raison, la seule justification résidant dans cette puissance irrépressible qui pousse l'artiste à la création. Une puissance individuelle qui n'a pas à s'expliquer auprès d'un public. Il va sans dire que cette conception de l'art est le parfait complément des conceptions de l'artiste comme génie, vecteur de forces qui le dépassent, et par rapport auquel, dans une optique que l'on retrouve tant chez Nietzsche que dans le romantisme, la raison apparaît comme un obstacle. Echappant au domaine de la raison, la création artistique est renvoyée de fait vers le relativisme ou le perspectivisme puisque tout point de vue qui prétendrait un tant soit peu à une extériorité autorisant le jugement se trouve disqualifié. Là se trouveraient les raisons pour lesquelles l'art échapperait aux discussions publiques et se serait engagé dans des

¹⁰ R. ROCHLITZ, *Subversion et subvention*, Gallimard, Paris, 19

positionnements péremptoires, s'appuyant sur des références philosophiques fondant sa soustraction à la critique (comme en offriraient l'illustration les différents déconstructivismes). Situation particulièrement catastrophique dès lors qu'il s'agit de politiques publiques (ainsi les politiques d'achats devraient-elles évidemment pouvoir être justifiées), mais aussi dans la mesure où les débats publics ont bien sûr une portée éducative qui se trouve ici perdue. Là, ce serait donc l'idéologie sous-jacente à l'art contemporain qui serait accusée d'être responsable de sa coupure d'avec le public, et cela au travers de la mise en évidence d'un arrière-plan hypersubjectiviste, hostile à l'argumentation comme à toute dimension critique.

Un autre élément pouvant expliquer la crise de l'avant-gardisme contemporain et sa rupture avec le public réside sans doute également dans une accentuation auto-référentielle, ou « autiste ». L'art répond à l'art, s'inscrit dans les jeux ouverts par son histoire, par ses confrontations, ... Il cesse alors de demeurer perméable au monde, de parler des langages compréhensibles, susceptibles d'intéresser un public un tant soit peu élargi... Sans doute est-ce là d'ailleurs un héritage lointain de la revendication romantique d'un art pour l'art, et qui, au 20^e siècle, l'a conduit à développer une propension à penser la rupture et la négativité essentiellement par rapport aux logiques internes de l'art lui-même, perdant progressivement ses enracinements externes, sociaux ou politiques par exemple.

L'enjeu aujourd'hui : l'appel à un retour à l'esthétique et les risques régressifs.

A la fin des années 80 et durant les années 90, l'art contemporain fut en France l'objet de critiques sévères de la part d'un grand nombre d'intellectuels, en particulier de philosophes, parmi lesquels Luc Ferry et André Comte-Sponville. Cette critique s'articula principalement sur un reproche de désesthétisation, la plupart du temps en référence à la conception kantienne de l'œuvre d'art. Comme je le disais précédemment, il est reproché à l'art de s'être radicalement déconnecté de toute ambition de beauté, d'émotion, de sentiment...

Là s'est fait jour une polémique malsaine, en particulier parce que s'y mêlèrent dans la confusion la plus totale arguments esthétiques d'une part et arguments politiques de l'autre. En effet, la critique de l'art contemporain fut le fait à la fois de philosophes comme Ferry ou Comte-Sponville, mais aussi de penseurs d'extrême droite, le débat s'envenimant lorsque la revue *Krisis*, dirigée par A. de Benoist, proposa un numéro spécial consacré à une critique en règle de l'art contemporain, numéro auquel participèrent des théoriciens de l'art du 20^e siècle dont les positionnements politiques n'appelaient auparavant aucune ambiguïté¹¹. Mais dès lors, le débat se trouvait piégé, les défenseurs de l'art contemporain ayant beau jeu de le défendre en associant ses critiques à l'extrême-droite.

Il reste que l'art contemporain est aujourd'hui l'objet de critiques virulentes. S'il est sans doute juste de critiquer le romantisme pour avoir engagé les artistes dans une recherche métaphysique forcenée d'une improbable « essence de l'art » (pensons au suprématisme, à la théorie des formes pures, au minimalisme...), on peut se demander si, en identifiant aujourd'hui l'art à l'image que lui a dessiné l'esthétique kantienne, en l'associant exclusivement à la recherche du beau et de l'émotion esthétique, ce n'est pas une nouvelle essence de l'art que l'on est en train de chercher à imposer contre les indéniables acquis d'un

¹¹ Pour une présentation et discussion détaillée de cette polémique, voir J.L. GENARD, « Que reproche-t-on à l'art contemporain ? » dans les *Cahiers marxistes*, n° 221, mars-avril 2002, consacré à l'art contemporain, p. 29-43

processus qui a précisément cherché à interroger la pertinence d'une définition restrictive de l'art.

S'il paraît effectivement nécessaire de dépouiller l'arrière-plan idéologique de l'activité artistique de tout ce qui en elle contribue à la soustraire à l'argumentation et au débat public, sans doute ne convient-il pas de l'opérer au prix d'une définition restrictive de ce que doit être et produire une œuvre d'art au risque de réhabiliter ce qui ne serait somme toute qu'un nouvel académisme, qui ne pourrait apparaître qu'en retrait par rapport à la dynamique interne du champ artistique et dont on ne voit pas au nom de quoi il pourrait imposer une vision de l'œuvre d'art qui la soumettrait à une exigence esthétique alors que, somme toute, que l'art ait été pensé sous l'angle d'une catégorisation esthétique, ne correspond qu'à une période déterminée de l'histoire de l'art.