

RAINER ROCHLITZ

Subversion et subvention

**Art contemporain et
argumentation esthétique**

nrf essais

GALLIMARD

© *Éditions Gallimard, 1994.*

À G., l'artiste perplexe

INTRODUCTION

I

En art comme en société, définir une situation inédite est moins facile que signaler par un « post- » la désuétude d'une époque ou d'un appareil conceptuel qui étaient devenus familiers et commodes. Contrairement à ce que pensaient certains courants des années soixante-dix ou quatre-vingt, la modernité n'est pas une mode dont on pourrait se débarrasser en changeant de style ou en renonçant à certaines rigueurs dogmatiques. L'effondrement des certitudes pouvant être aussi grisant que leur avènement, la déflation d'aujourd'hui dessine encore en creux les absolus qui nous ont quittés et se prend parfois déjà pour une nouvelle certitude. Créés par l'irrévocable déclin des traditions pré-modernes et par l'instabilité politique et économique des sociétés industrielles, les problèmes persistent ou reviennent sous d'autres déguisements, interdisent les retours en arrière; mais les réponses et les solutions envisageables ont changé de nature.

Dans le domaine des arts, aucune œuvre convaincante ne voit le jour qui ait réussi à faire l'impasse sur les modernes dont la tradition n'est en tout cas pas « traditionaliste ». Les genres transmis permettaient jadis aux artistes de se concentrer avant tout sur les problèmes techniques. Au fil du

temps, l'innovation était pour ainsi dire un effet secondaire inévitable. Depuis Duchamp, Joyce ou John Cage, les arts sont placés devant le choix de présenter des variations sur les modèles traditionnels pour décorer la vie, ou de réinventer l'art aux fins d'une attention exclusive, inutilisable à des fins décoratives ni de réception distraite. Ainsi s'est défaite l'alliance de la décoration et de la quête ambitieuse dans le domaine de l'art, que Matisse avait été l'un des derniers à réconcilier et que le design ne parvient pas, aujourd'hui, à ressouder.

À cette rupture considérable, masquée par les manifestations de masse qui entourent l'art contemporain comme s'il continuait à être un atout de la belle vie, s'ajoute la gestion dont il fait l'objet de la part des pouvoirs publics. Après avoir été boudé comme une insulte organisée pendant la première moitié du xx^e siècle, il est revendiqué pour les patrimoines nationaux et accueilli en pompe dans des lieux d'exposition publics. Cette intégration de l'art subversif présente quelques analogies avec la pacification des conflits sociaux par l'État providence. Quelle que soit leur insuffisance, les subventions accordées à la création, à l'échelle municipale, régionale, nationale et internationale sont l'équivalent des « acquis sociaux » de l'après-guerre et fluctuent au même rythme qu'eux. La société contemporaine se doit de faire preuve d'esprit d'ouverture, de compréhension et de tolérance à l'égard de pratiques qui pourtant, en passant par les expérimentations modernes et avant-gardistes, ont appris à mettre le doigt sur les aspects les plus vulnérables et les plus contestables de la réalité sociale, à nous révéler ce que, dans notre réalité intime ou publique, nous évitons de voir en face.

La théorie esthétique, exercice le plus souvent purement universitaire, est ainsi obligée de descendre dans une arène qui dépasse sa compétence exclusive. Traditionnellement, l'amateur d'art ne se posait pas de questions sur la signification et le statut de l'art parmi les activités humaines.

Aujourd'hui, le bouleversement intervenu dans les « sphères de valeurs » l'amène à s'interroger sur le rôle social et le sens propre d'une activité organisée et subventionnée par les pouvoirs publics, qui à la fois lui promet un plaisir insaisissable et l'en frustre obstinément. La difficulté consiste à faire comprendre pourquoi l'État et les investisseurs privés soutiennent une culture qui, par définition, ne peut faire la paix ni avec ses mécènes ni avec le public en général. Cette situation a déstabilisé la critique et le statut de l'art tel qu'il est perçu par le public. Elle se distingue de celle que connurent les époques prémodernes, où l'art était largement au service de l'Église et des cours, aussi bien que de celle de l'époque moderne, où il devait survivre en dépit d'un marché hostile et d'une absence de soutien institutionnel.

II

Il faut donc distinguer entre la structure et la problématique interne de l'art et les incidences des nouveaux cadres institutionnels, pour saisir d'abord l'exigence inhérente à l'art, sa logique ou sa rationalité propres.

Dans sa théorie de la rationalisation des sociétés occidentales, Max Weber ne situait la rationalité de l'art qu'au niveau de la structuration rationnelle de ses techniques et de ses institutionnalisations, abstraction faite de la logique interne de chaque œuvre. Pour lui, y compris dans le domaine de l'art, rationalisation signifiait calcul et économie rationnelle des moyens en fonction d'une fin. Il n'a jamais envisagé la possibilité d'une logique des œuvres d'art, en tant que reconstruction de leur prétention à la réussite et des critères au nom desquels elle est appréciée.

Pour Adorno, la « rationalité esthétique » représentait, par une sorte de principe des vases communicants, la rationalité évincée par l'esprit instrumental de la société : celle d'une *mimésis* solidaire de la nature. C'est pourquoi la

logique des œuvres devait toujours signifier autre chose qu'elle-même, critique ou compensation de ce qui faisait défaut dans le champ social. L'esthétique était une façon de poursuivre par d'autres moyens la théorie sociale de Max Weber et de Marx. C'est un fait que les préoccupations dont témoignent les œuvres d'art ne sont pas celles d'un autre monde. Mais il est abusif de faire jouer à l'art dans sa diversité le rôle délaissé par la classe révolutionnaire, celui d'initiateur de la subversion sociale.

En réexaminant la pensée wébérienne pour établir les bases d'une théorie critique de la société, Habermas n'a pas tenté de reconstruire la « rationalité esthétique », excessivement investie par Adorno. Il a surtout illustré, à propos des questions morales et juridiques, un modèle de rationalisation différenciée à peine esquissé par Weber et qui n'est pas sans conséquences pour l'esthétique. Dans le cadre d'une société moderne, l'art se constitue, selon Weber déjà, « comme un cosmos de valeurs spécifiques, autonomes, consciemment saisies ¹ », si bien qu'il peut se développer « conformément à ses lois propres ² ». Au lieu de poursuivre cette idée d'un type de rationalité spécifiquement artistique, Weber ne s'est intéressé qu'au progrès des procédures techniques, qui, justement, ne peut pas être identifié à un progrès de l'art lui-même, ainsi qu'au rôle social de cette sphère rationalisée, précisément des plus minimales.

Dans le cadre d'une théorie de l'argumentation, la rationalisation esthétique semble s'appuyer sur la « faculté critique de l'évaluation », qui se rattache, comme la faculté de constater des faits ou comme celle de se référer à des normes, à une fonction de base du discours quotidien ; autrement dit, l'art serait un fournisseur de valeurs par lesquelles

1. M. WEBER, « Parenthèse théorique. Le refus religieux du monde, ses orientations et ses degrés », trad. Ph. Fritsch, in *Archives des Sciences sociales des Religions*, n° 61, 1986, p. 20 ; cité d'après J. HABERMAS, *Théorie de l'agir communicationnel*, t. I, trad. J.-M. Ferry, Éd. Fayard, 1987, p. 175.

2. J. HABERMAS, *ibid.*

nous exprimons nos préférences subjectives¹. Mais celles-ci ne sont que des « retombées » secondaires d'une « rationalité esthétique » qui s'exerce dans la création et dans l'appréciation des œuvres d'art elles-mêmes selon des critères de réussite.

À la différence de la théorie de l'évaluation, l'idée d'identifier l'art à une « ouverture de voies d'accès au monde² » reprend la conception wébérienne du caractère « non quotidien » de la sphère esthétique, qui la rapproche à la fois du religieux et de l'érotisme. Simple possibilité, une telle ouverture doit cependant faire ses preuves en faisant apparaître les contextes quotidiens sous un autre jour. De plus, l'ouverture au monde, qui fait partie des puissances de l'art, ne lui appartient pas en propre; la philosophie, la religion, les sciences humaines en sont elles aussi capables. Elle est indépendante de la qualité artistique des œuvres, si bien que le fait de présenter une nouvelle perspective sur le monde n'est pas le seul critère esthétique, ni un critère suffisant.

III

En termes politiques, le non-quotidien s'associe, chez Weber, au charisme personnel, fondé sur des pouvoirs magiques et incompatible avec une institutionnalisation stable³. La rationalisation et la désacralisation modernes cantonnent le non-quotidien, religieux, artistique, érotique, dans le domaine des expériences subjectives sans prise

1. Habermas a ainsi reproché à Nietzsche de ne pas avoir reconnu « la faculté critique de l'évaluation, aiguisée au contact de l'art moderne, comme un moment de la raison qui reste lié – du moins par la procédure, par la démarche de la justification argumentative – à la connaissance objectivante et à la prise de conscience morale ». J. HABERMAS, *Le discours philosophique de la modernité*, trad. Chr. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Éd. Gallimard, 1988, p. 118.

2. J. HABERMAS, *La pensée postmétaphysique*, trad. R. Rochlitz, Éd. Armand Colin, 1993, p. 95.

3. M. WEBER, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 5^e éd., Tübingen, J. C. B. Mohr, 1985, pp. 654 sqq.

directe sur les ordres du savoir et des normes qui obéissent à d'autres logiques. Telle est la vision dominante de la modernité. Chez Georges Bataille, au contraire, religion comme « expérience intérieure », érotisme, art, littérature et poésie font l'objet d'une étude commune portant sur le mouvement de « l'énergie excédante, traduit dans l'effervescence de la vie¹ », ou de la « dépense improductive² ». Comme les grands esthéticiens formés par la sociologie du début du siècle, Simmel, Lukács, Bloch, Benjamin ou Adorno, Bataille part lui aussi de Max Weber pour inverser ses conclusions : « La révolution de la Réforme eut certainement, comme le vit Weber, un sens profond : celui du passage à une nouvelle forme d'économie. Si l'on revient sur le sentiment des grands réformateurs, on peut même dire qu'en donnant ses conséquences extrêmes à une exigence de pureté religieuse, il détruisit le monde sacré, le monde de la consommation improductive, et livra la terre aux hommes de la production, aux bourgeois³. » Pour Bataille, comme d'ailleurs pour le Benjamin de *l'Origine du drame baroque allemand*, la destruction du sacré, loin d'être définitive, n'est qu'une apparence subjective : « On peut dire enfin qu'à partir de là, la *chose* a dominé l'homme, dans la mesure où il vécut pour l'entreprise et de moins en moins dans le temps présent. Mais la domination de la *chose* n'est jamais entière, et n'est au sens profond qu'une comédie : elle n'abuse jamais qu'à moitié tandis que, dans l'obscurité propice, une vérité nouvelle tourne à l'orage⁴. » De la même manière, Walter Benjamin voit, annoncée par l'allégorie baroque, s'opérer une inversion de la désacralisation et du triomphe de la subjectivité dans le monde moderne. L'enfer de la modernité n'est qu'une illusion subjective, et : « dans l'image que l'allégorie donne du monde, la perspective subjective est [...] tota-

1. G. BATAILLE, *La part maudite. Essai d'économie générale*, in *Œuvres complètes*, t. VII, Éd. Gallimard, 1976, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 22.

3. *Ibid.*, p. 122.

4. *Ibid.*, p. 127.

lement incluse dans l'économie du tout¹ » – économie théologique restée intacte en dépit de tous les changements sociologiques de la modernité.

Ces philosophes tentent ainsi de relativiser les logiques de la science et du droit modernes au nom d'une vision esthétique supposée maintenir la prévalence du sacré. Par rapport à une telle resacralisation du monde, qui ne voit pas que, « protestantes » ou non, les sociétés modernes en ont fini avec le fondement sacré de la vie sociale, le positivisme a beau jeu de souligner que l'œuvre d'art n'a plus, dans la société moderne, aucune valeur ni aucune fonction normatives et ne répond plus qu'au critère radicalement subjectif du plaisir. C'est un fait que rien ne nous oblige à adhérer aux visions des œuvres d'art. Privées de leurs fonctions sacrées, elles répondent désormais à des critères profanes.

Toutes les tentatives pour restituer à l'art l'autorité culturelle et culturelle qu'il avait à certaines époques ont échoué. Plus récemment, une esthétisation hédoniste a envahi l'ensemble des sphères sociales, des vitrines et des emballages aux médias et à la publicité, aux bureaux, aux stades et à la politique. Entre le sacré désespérément revitalisé et l'hédonisme généralisé, reste-t-il une place à une logique, à une nécessité interne de l'art, à la fois profane et distincte du principe de plaisir, exigeante sans prétendre à la vérité absolue, gratuite du point de vue des obligations sociales et pourtant susceptible d'être l'enjeu de critiques rigoureuses?

IV

Tel serait donc le paradoxe de l'argumentation esthétique : porter sur une exigence rationnelle qui n'a aucune base dans les discours et les gestes quotidiens et dont la rationalité est conditionnée par une disponibilité envers la

1. W. BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Éd. Flammarion, 1985, p. 253.

sphère de l'art, disponibilité que l'on ne peut pourtant exiger de personne. Nul n'est tenu de créer une œuvre d'art remarquable ni même d'y consacrer son temps, mais une fois attentifs à elle, nous sommes pris par sa logique, nous la jugeons en bien, en l'admirant ou en l'estimant, ou en mal, comme si toute imperfection était une faute comparable à une contrevérité ou à un manquement moral, en sorte que l'artiste exigeant porte une responsabilité considérable et peut être quasiment excommunié par la critique.

C'est là un autre aspect du paradoxe fondamental du « beau » artistique : à la différence du beau naturel qui ne prétend à rien, l'œuvre d'art se présente avec la prétention d'être belle, réussie, pertinente absolument, pour tous, au lieu de se contenter de plaire à une personne ou à quelques proches, comme un travail d'amateur. Sinon, Kant le souligne à juste titre, c'est à tort qu'on emploie le terme de beau, qui sous-entend une validité intersubjective. Pourtant, rares sont les œuvres qui peuvent susciter, non seulement l'admiration experte de la critique, mais l'adhésion spontanée de tous. Toute œuvre part irréductiblement d'un point de vue partiel sur le monde, dans lequel une partie seulement du public découvre avec bonheur un sens possible de la vie. Qu'une œuvre soit réussie ou ratée, cela peut se justifier rationnellement ; qu'elle me parle ou non, cela relève d'un autre type de discours. Ce type de préférence légitime échappe à la rationalité esthétique au sens strict et ne relève que des raisons qui n'engagent personne et que chacun peut invoquer en faveur de ses évaluations et de ses goûts particuliers.

La connaissance de l'art contemporain découvre progressivement un ensemble de limitations structurelles. Au premier palier, on découvre la *situation* créée par l'émancipation artistique, notamment depuis le début du xx^e siècle, caractérisée par une liberté apparemment illimitée, acquise depuis les avant-gardes. Mais dès ce premier niveau, la critique a du mal à suivre cette évolution du statut de l'art hors

de toute définition acquise. Ayant dû se défaire de tous les critères traditionnels, l'un après l'autre identifiés à des préjugés et mis en question par les artistes, elle se réfugie, aujourd'hui, soit dans une attitude de refus et d'attente du retour à l'ordre, soit dans une solidarité aveugle avec ce qui passe chaque fois pour « important », soit encore dans une neutralité insensible, indifférente à l'art contemporain et seulement soucieuse de commettre le moins de bourdes possible. C'est dans ce contexte que des voix, parfois timides et soucieuses d'une notion de qualité, parfois autoritaires et friandes de censure, appellent la redéfinition de quelque chose comme des critères.

Au second palier, le jugement esthétique tente donc de s'armer en face de cette situation nouvelle en construisant les éléments d'une « logique esthétique » ou les concepts centraux au moyen desquels *argumenter* à propos des œuvres d'art. Si on peut, aujourd'hui, entrevoir une telle logique, elle n'aurait pas pu se concevoir aussi clairement sans les expériences de l'art de ce siècle qui ont précisément démenti bien des préjugés constitutifs des esthétiques antérieures les plus prudentes. Elle s'oppose en même temps aux discours qui prétendent que l'esthétique n'a plus rien à dire sur les œuvres contemporaines ou, en renchérissant, que tout discours rationnel est, d'une façon générale, défait par la structure des images.

Il ne suffit pas, toutefois, de disposer de critères de ce qui est l'art et de ce qui peut en définir les qualités. En effet, dernier palier, le contexte *institutionnel et politique* de l'art contemporain tend à neutraliser ces critères. À la différence des époques prémodernes, qui soumettaient l'artiste à la censure de leurs mécènes, à la différence aussi de l'époque moderne qui faisait de l'artiste émancipé et subversif la victime d'une société largement obtuse, l'époque contemporaine tente d'institutionnaliser la révolte et de faire coexister la subversion et la subvention. Cette société qui prétend pacifier les conflits sociaux, prétend aussi accepter l'anti-

conformisme systématique des arts émancipés. Il lui faudra apporter la preuve qu'elle n'a pas ouvert ses temples à un art insoumis dans le seul but d'en neutraliser les forces explosives.

L'art contemporain, quant à lui, doit assumer ses deux héritages contradictoires : celui d'une souveraineté chèrement conquise par l'art moderne héroïque, virtuellement indépendant de toute institution, et celui d'une nouvelle dépendance à l'égard d'institutions privées et publiques, plus ou moins généreuses selon les conjonctures économiques, qui, précédées en cela par le Vatican dont les musées exposent une peinture antipapiste de Francis Bacon, sont friandes de nouveautés même injurieuses à leur égard, renchérissent volontiers sur le caractère subversif des artistes et subventionnent une culture « hostile » dont la société contemporaine s'offre le luxe.

PREMIÈRE PARTIE

Situation

RAINER ROCHLITZ

SUBVERSION ET SUBVENTION

Art contemporain et argumentation esthétique

Excès d'honneur, excès d'indignité.

L'art contemporain, dans sa réception par la critique comme par le public, est décidément voué à ces deux écueils. La critique a renoncé à toute évaluation, le public à toute compréhension, l'esthétique à toute légitimation.

Assurément, arguant de l'introduction d'un urinoir dans un musée par Duchamp, les artistes prétendent décider seuls de ce qui est œuvre d'art, grâce à la subversion de tous les critères établis du jugement esthétique. Cette subversion fait désormais l'objet d'une subvention attentionnée par les musées d'État et les galeries, soucieux de prouver leur libéralisme à une critique aveuglément acquise le plus souvent. Ce jeu ambigu, fait de complicités et d'antagonismes, artistes et institutions s'y livrent depuis les années soixante. Les structures mêmes de l'art en ont été radicalement modifiées.

Plus que jamais, pourtant, bien que l'alliance de la subversion et de la subvention vise à le mettre hors jeu, le jugement esthétique demeure nécessaire. Objet industriel détourné ou dupliqué, intervention militante, proclamation politique, une œuvre n'est d'art que si la qualité artistique qu'elle ambitionne peut être justifiée et partagée. Symbole, elle est irréductible à un symptôme ; objet de jugement, elle ne relève pas de la simple préférence de chacun.

Il est donc urgent, aujourd'hui, tout autant de prendre les ambitions des artistes en considération que d'élaborer à nouveaux frais une argumentation esthétique attentive à la logique interne de l'œuvre contemporaine, à la fois profane et distincte du principe de plaisir, exigeante sans prétendre à la vérité absolue, libre d'obligations sociales mais susceptible d'être l'enjeu de critiques rigoureuses.

Rainer Rochlitz, philosophe, chercheur au C.N.R.S., a notamment publié, en 1992, aux Éditions Gallimard, Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin.



9 782070 737918



94-IV A 73791 ISBN 2-07-073791-8

100 FF tc