Document généré le 7 juin 2025 01:28

Horizons philosophiques

Le paradigme esthétique

Jacques-Bernard Roumanes

Volume 4, numéro 1, automne 1993

Théories esthétiques

URI : https://id.erudit.org/iderudit/800933ar
DOI : https://doi.org/10.7202/800933ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)
1920-2954 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Roumanes, J.-B. (1993). Le paradigme esthétique. *Horizons philosophiques*, *4*(1), 53–76. https://doi.org/10.7202/800933ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le paradigme esthétique

De l'épistémologie à l'éthique

Il y a quinze ans, vers 1975, l'épistémologie régnait en maîtresse incontestée sur toutes les disciplines scientifiques, et en particulier sur les sciences humaines. Il y a quinze ans, parler d'éthique relevait d'une sorte d'étrangeté, qui passait facilement pour un blasphème en regard de l'incriticable perspective analytique. La domination quasi absolue de cette perspective analytique, en philosophie plus que partout ailleurs, rendait toute discussion extrêmement difficile pour ne pas dire impossible, car les recherches en ce domaine, l'éthique, étaient généralement taxées de dérisoires. Nous étions d'ailleurs si peu à nous préoccuper de ce questionnement et à l'envisager sérieusement comme une alternative à l'usure encore indiscernable de l'épistémologie, qu'on est en droit de se demander comment il se fait qu'on ne parle plus, quinze ans plus tard, que d'éthique. À ce point qu'en sciences comme ailleurs, seules les problématiques renvoyant clairement à leurs conséquences éthiques sont désormais considérées comme recevables. Mais surtout, je me demande d'où vient que subitement, les mêmes qui, hier encore, niaient purement et simplement l'intérêt de ces questions éthiques avec tant de mépris, en soient devenus si "spontanément" spécialistes en si peu de temps ! Faut-il y voir une forme quelconque de conversion spontanée... ? Ou vaut-il mieux être averti sur l'opportunisme, et se rappeler qu'il est de tous les temps et de tous les métiers?

De l'éthique à l'esthétique

Si donc tout le monde se mêle de faire de l'éthique, puisque même ceux qui la dénigrent en font, c'est qu'il est grand temps de se remettre intellectuellement en route, pour tâcher de définir quelles seront les nouvelles formes, les articulations internes, et les thèmes majeurs du futur paradigme. Celui qui, nécessairement, succèdera au paradigme éthique qui se met si irrésistiblement en place actuellement, lorsqu'à son tour ce

dernier sera usé d'avoir fait son temps; son usage, si l'on préfère. À la fois essayer de comprendre et tâcher de participer à mettre en place un nouveau paradigme dans dix, quinze ou vingt ans en préparant dès à présent le terrain, tel est, tel a toujours été, peu ou prou, le sens de ma démarche critique en philosophie. Et telle est la raison pour laquelle depuis environ cinq ans je parie, à tort ou à raison, sur un passage de l'éthique à l'esthétique. Qu'arrivera-t-il? Nous verrons bien... comme disait Renan. En attendant, je vais m'efforcer d'exposer sur quoi repose un tel pari, car c'est bien d'un pari qu'il s'agit.

C'est pourquoi ma réflexion va tout d'abord se déployer dans une perspective générale où se distinguent, voire s'opposent trois esthétiques, aussi fondamentalement et aussi irréductiblement que peuvent s'opposer l'approche expérimentale, l'approche idéaliste et l'approche constructiviste, en science comme en philosophie. Je qualifierai la première d'*esthétique de la représentation*, la seconde *d'esthétique de l'abstraction* et la troisième *d'esthétique de l'incarnation*. Je tenterai ensuite de réduire cette perspective à 3 schémas. Enfin je reviendrai à mon pari, pour essayer d'en ordonner les principales articulations.

L'esthétique de la représentation

Par représentation, on sous-entend habituellement qu'il s'agit de la représentation du réel, sous toutes ses formes concrètes ou métaphysiques (représentation des dieux de la mythologie à côté des objets et des sujets de la vie courante). Cette esthétique est caractérisée non par le réalisme figuratif comme on l'admet généralement mais plutôt, selon moi, par le fait que la figuration est fondée sur *l'identité de principe* du signifiant et du signifié, de l'oeuvre et du modèle. Contre ce principe d'identité, l'impressionnisme, le cubisme, le surréalisme, et bien d'autres écoles, soit avant soit après la coupure de l'art abstrait, ont su montrer à quel degré la figuration peut être indépendante du réel, au point de pouvoir constituer l'élément moteur de sa déconstruction (cubisme) comme de sa reconstruction (surréalisme).

D'une certaine manière, donc, on peut faire valoir que l'art, sinon l'histoire de l'art, naît en même temps que la représentation, ou, si l'on préfère, que l'esthétique de la représentation trouve ses premières images dans les fresques pariétales préhistoriques, et que de là, elle règne seule jusqu'à l'art romantique. Bien sûr, d'un point de vue théorique strict, on ne peut guère commencer à parler de conscience esthétique fondée sur la représentation qu'avec Platon, son premier véritable théoricien (*République*). Et de renversement de cette perspective, qu'avec la conscience esthétique de l'abstraction d'un Kandinsky ou d'un Paul Klee, guère avant. Néanmoins, il suffit de prendre connaissance de l'*Art romantique* de Baudelaire, ou du *Journal* de Delacroix, pour constater à quel point sont déjà réalisées dans les faits, la coupure instituée dès Descartes par la modernité, et l'irréversibilité du changement qui en découle.

Quel est le motif essentiel de cette coupure? C'est évidemment l'anthropocentrisme; la nouvelle figure de l'homme, emblème des sciences, qui vient peu à peu se substituer à toutes les formes de théocentrismes régnants. Anthropocentrisme latent, il est vrai, depuis la Renaissance (qu'on pense aux écrits des Ficin, Vivès, Budé, Erasme, Vinci, Pic de la Mirandole, Michel-Ange... le courant humaniste dans son ensemble), mais qui va trouver sa formule définitive dans la grande synthèse du subjectivisme, du rationalisme, et du naturalisme sous le nom de romantisme (on ne l'a pas assez vu sous cet angle). Ainsi, au tournant du siècle, ce qui avec les Picasso, Braque, Kandinsky, Malevitch, Mondrian et tant d'autres, s'impose sous le nom d'abstraction, et qui sera suivi d'une succession de courants qui ne cesseront d'en réformer et d'en transformer la leçon jusqu'à nos jours, tient en réalité sa source permanente dans cette révolution romantique qui met fin à l'âge classique, et que l'on peut considérer dès lors à la fois comme l'achèvement, mais surtout comme le dépassement, des idées du siècle des lumières; dépassement effectué coup par coup par leur réalisation ou, comme il est dit ici, par leur *incarnation* dans des formes historiques, sociales ou subjectives.

D'une manière générale, on peut observer l'esthétique de la représentation suivre un axe empirico-logique, ascendant (/) et s'exprimer avec le plus de clarté dans les diverses formes de réalisme, d'empirisme, de matérialisme, d'existentialisme, etc., dans la mesure où ces différents systèmes du monde ont en commun : 1) de se fonder d'une manière ou d'une autre sur le réel matériel, et 2) de culminer dans un absolu formel, soit métaphysique (au sens aristotélicien) soit catégorique (au sens kantien) soit historique (au sens hégélien). Conséquence, de Platon à Hegel en passant par Baumgarten (à qui l'on doit le concept d'esthétique, *Aesthética* 1750-58), l'esthétique sera *représentative*, en cohérence avec les autres formes de la culture occidentale, et *ascendante*, c'est-à-dire qu'elle tendra à l'élévation de la matérialité, cherchant à s'absorber dans la transcendance d'une beauté définie comme idéale et absolue. Ultime précision, cette esthétique réaliste, qui encore une fois n'a que peu à voir avec la figuration comme telle, ne va pas disparaître parce que s'impose à côté d'elle la nouvelle esthétique, celle de l'abstraction. Il n'est pour s'en convaincre que de considérer l'évolution de la peinture après la coupure de 1910 (cf. par exemple, près de nous l'hyperréalisme américain des années 60, ou encore les nouveaux courants réalistes des années 80 au sens explicité par Pierre Restany). Une thèse classique veut trancher le débat : «il n'est pas de progrès en art», selon la formule de l'historien Pierre Chaunu[1]. La notion de progrès s'applique aux sciences et non aux arts, dans la mesure où la perfection d'une réalisation ne ressortit qu'à une subjectivité intransmissible. Si Kepler corrige et améliore le travail de Copernic, Rodin «n'améliore» pas Michel-Ange, même s'il se réclame de cette filiation. Conséquence, selon cette thèse, le mot progrès n'a aucune signification en art; on peut parler d'évolution (ou de révolution) mais non de progrès, de perfection mais pas de perfectibilité. Conclusion : ce qu'il est convenu d'appeler la modernité, et en particulier le romantisme, se résume au plan esthétique, par le renversement

1. Chaunu, Pierre, *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. II, Paris, PUF, 1990.

de cette tendance réaliste. Bien que, on le verra en détail, ce renversement ne s'effectue pas d'un seul coup, mais en deux périodes ou mieux, en deux strates; une strate formelle et une strate réalisatrice.

L'esthétique de l'abstraction

L'abstraction, c'est l'expression même de la pensée formelle (la première strate). Celle-ci se succède à elle-même en se perfectionnant, de l'idéalisme mathématique cartésien au constructivisme logico-mathématique actuel. Cette esthétique formelle, cette esthétique «transcendantale» au sens kantien, s'impose à peu près sans interruption à la pensée philosophique et scientifique des deux derniers siècles dans son ensemble. Tout simplement en leur servant d'idéologie, ou, si l'on préfère, de substitut axiologique, c'est-à-dire d'éthique. À mon sens, l'esthétique de l'abstraction n'est sans doute, de ce point de vue (mais de ce point de vue seulement) que *l'idéal réalisé de la pensée scientifique en art.* Qu'on y regarde, on le verra. Et c'est pourquoi je suis enclin à penser que la pensée esthétique a toutes les chances de s'imposer comme le substitut idéologique du futur paradigme scientifique.

Il m'apparaît alors évident que ce courant va lui aussi perdurer, au moins aussi longtemps que perdurera l'idéal scientifique qui le suggère. Et cela, même à l'encontre des réactions post-modernistes, liées tant aux nouvelles technologies qu'aux réalisations interactives des artistes performeurs (comme Vito Acconsi, par exemple). Réactions venues quelque peu bousculer l'hégémonie de la vision strictement abstraite (conceptuelle ou informatique), d'une esthétique jugée par trop formelle, même après le renouveau des années 50 réintégrant la spontanéité gestuelle de l'acte de créer (Pollock). On distinguera en le qualifiant *d'esthétique de l'abstraction* ce courant formaliste, ce courant abstrait, dans la mesure où les mots abstraction, construction, formalisme, etc., renvoient à la fois au logicisme des sciences et aux mouvements artistiques ainsi nommés, art abstrait, constructivisme, etc., qui ont précédé et inspiré le Bauhaus.

D'une manière générale, on peut constater que cette esthétique abstraite suit un axe catégoriquement conceptuel et logique, logico-logique même, ni ascendant ni descendant, mais axiomatique, linéaire (→); ce qui est la marque essentielle de tous les formalismes, dans la mesure où ils se veulent coupés du réel en amont (subjectivisme) et coupés de toute séquence conséquentielle en aval (idéalisme).

L'esthétique de l'incarnation

En distinction, et le plus souvent en réaction avec cette esthétique formaliste désincarnée, une seconde strate s'est développée et affirmée simultanément, en se fondant, pour l'essentiel, sur le primat de la liaison entre la sensibilité perceptive (au sens de J.J. Rousseau) et l'expression du sentiment intérieur (au sens de Kandinsky). Certains croiront sans doute pouvoir continuer à identifier ces notions de «sensibilité» et de «sentiment» à celles «d'émotion esthétique» et de «pittoresque» dont se voit habituellement taxé le romantisme; tout particulièrement le romantisme assimilé aux préraphaélites anglo-saxons. Je suis loin d'être de cet avis. Ce caractère de sentimentalisme est probablement le plus superficiel des traitements auxquels on puisse recourir pour comprendre le sens fondamental de la révolution (entre autres esthétique) accomplie par le romantisme. Bien plus significatif en effet me semble être le renversement copernicien de son orientation, non plus représentative ou formelle mais transformante; orientation non plus ascendante (/) ou linéaire (→) mais descendante (⟍), c'est-à-dire orientée d'une manière logico-empirique, qui révèle que l'on passe d'un idéalisme contemplatif à un subjectivisme actif.

Fils de cette perspective anthropocentrique radicale s'il en est, l'*homo romanticus* au sens où je l'entends ici, est celui qui ne cesse, en effet, de compromettre l'ordre social traditionnel tout autant qu'il compromet ses idéaux, de quelque ordre qu'ils soient. Pourquoi ? Parce qu'il entend les réaliser jusque dans leurs conséquences, c'est-à-dire en les incarnant dans des formes nouvelles, mais surtout, en les incarnant dans des

formes concrètes, et non plus idéales. Or s'il les incarne ainsi, concrètement, c'est sachant consciemment que ni lui ni la société n'en ressortiront indemnes mais transformés. Peu lui importe de toute façon, puisqu'il aspire par cette révolution à ce changement, à cette rédemption historique, qu'il veut réaliser : ici et maintenant. Rejetant l'anarchisme autant que le conservatisme, le romantique est donc un révolutionnaire; au sens étymologique, il est celui qui renverse pour faire évoluer, aussi bien les formes sociales qu'artistiques; en ce sens, il faut voir le romantique comme le moderne par excellence. Ce n'est plus là l'être passif recevant le feu de l'intelligence comme une faute prométhéenne ou comme un fruit défendu, au contraire. Contre les traditions gréco-latines et sémitiques, qui toutes deux condamnent le savoir comme l'expression même de l'orgueil anthropocentrique (au nom d'une Loi révélée ou d'une Sagesse d'essence divine), l'homme romantique est celui qui pour la première fois dans l'histoire assume socialement un anthropocentrisme radical. Non seulement en se déclarant l'architecte de ses projets, mais encore, par delà ce constructivisme formel, en passant aux actes, en les incarnant. Il fait, sachant que ce faisant, il se fait lui-même (Lequier, Sartre). C'est d'ailleurs là que s'établit la vraie distinction entre l'idéalisme platonicien ou constructivisme (dont l'activité cognitive ne vise qu'à la contemplation ou qu'à la construction de formes pures) et le volontarisme romantique, qui veut incarner les formants abstraits (ses constructions mentales étant par conséquent toujours destinées à alimenter un plan d'action; et même, doit-on préciser, un plan d'action visant à transformer de fond en comble la réalité matérielle, sociale ou subjective du monde au sein duquel il évolue).

En raccourci, on pourrait dire que l'artiste réaliste découvre la réalité (/), que l'artiste conceptuel, le formaliste, la contemple, passivement ou activement (→), tandis que la sensibilité romantique s'en empare avec passion, la déforme, la reforme, la transforme et, ce faisant, cherche à se transformer avec elle ( ). À cet égard, le *Lorenzaccio* de Musset pourrait être lu comme le drame de l'identité, c'est-à-dire de la prise de

conscience que toute réalisation d'un projet (ici le meurtre d'Alexandre de Médicis) entraîne inexorablement la transformation des acteurs qui le réalisent (Lorenzo rêvait d'être un héros, il se transforme en meurtrier). Jusqu'à l'âge classique, le héros n'était au fond qu'un personnage, qu'un masque sur le visage de la destinée. À partir de l'âge romantique le masque tombe, laissant apparaître d'abord un visage, puis bientôt l'extraordinaire complexité de ce qui va progressivement se substituer au personnage : la personne historique en chair et en os, tout entière tissu de sensibilité et de contradictions, depuis le tendre jusqu'à l'absurde.

On voit par ces quelques traits que l'esthétique qui découle de cette troisième approche ne peut en aucun cas être confondue ou réduite aux deux précédentes. C'est la raison pour laquelle je suggère de la qualifier *d'esthétique de l'incarnation*, afin de souligner l'importance de cette inclinaison descendante ( ), symbole d'une action transformatrice du réel, brisant le cercle de l'identité oeuvre-réalité. Action qui non pas culmine dans l'idéal et l'absolu, mais au contraire ne prend forme et force que dans une réalisation matérielle (l'oeuvre) ou historique (l'événement que constitue la performance).

Dernière remarque sur ce point. Dans la mesure où l'on ne s'intéresse pas ici à présenter ces trois perspectives ascendantes, linéaires et descendantes, selon l'habituelle dialectique-jeu-de-massacre qui consiste à privilégier l'une en discréditant les autres, il s'offre à nous deux avenues. Ou bien les emboîter comme des stades de croissance complémentaires et nécessaires qui s'enrichissent en se succédant; ainsi le veut la perspective historico-génétique. Ou bien ne pas les emboîter du tout, de manière à bénéficier du jeu entier d'une influence simultanée, à la fois dans l'espace social et dans le déploiement de l'histoire (des arts). Cette seconde perspective aide alors à penser la créativité davantage en termes de réseau et donc de co-créativité, de la même manière que la subjectivité aboutit à se déployer en intersubjectivité coexistentielle, aussi bien sociale et culturelle qu'historique. C'est cette deuxième voie qui,

me semble-t-il, va paradigmatiquement tenter de s'imposer. Je vais revenir sur ce point dans ma conclusion.

Deux mythes

Pour éclairer un peu ce que j'entends ici par esthétique de l'incarnation, je propose d'avoir recours à deux mythes, d'interprétation diamétralement opposée. L'incarnation de la statue dans le mythe de Pygmalion et l'incarnation de l'ange, telle qu'on la voit mise en scène dans *Les ailes du désir* de Wim Wenders.

Roi de Chypre, sculpteur légendaire, Pygmalion demande à Aphrodite de lui trouver une femme aussi belle que la statue qu'il vient d'achever et probablement de la lui dédier, selon certaines interprétations. Embarrassée, la déesse, prise au piège de *l'exigence d'identité* posée par Pygmalion, se voit finalement contrainte à la seule solution possible : animer la statue. Ce sera Galatée. Réalité mythique (si l'on peut dire) «incarnant» (là encore le mot ne convient pas), réalité mythique donc, incarnant pourtant le but ultime de toute esthétique de la re-présentation : présenter de nouveau la réalité de la vie, en projetant à l'absolu l'identité du modèle et de la copie. C'est là l'idéal réalisé du réel devenu réel, pourrait-on dire en jouant sur un mot de René Char («l'amour est le désir réalisé du désir demeuré désir»).

À l'inverse de ce dispositif traditionnel ascendant, orienté de la matière vers l'idéal et couronné à l'absolu par l'intervention divine (d'Aphrodite), se dessine la perspective moderne. Dans un premier temps, celle-ci se formalise dans l'idée pure; c'est la phase formelle, celle de l'esthétique abstraite. Puis, par l'inévitable jeu de l'usage et de l'usure lié à la logique des conséquences, la construction mentale finit par se renverser, dans un second temps, en un dispositif descendant, suivant en cela le désir où s'alimente le passage à l'acte, c'est-à-dire en définitive, la volonté de réalisation concrète des idées. L'inclassable film de Wim Wenders, *Les ailes du désir* (1987), va me servir à illustrer cette perspective descendante. Dans ce film, un narrateur invisible qui semble personnifier l'histoire, ou peut-être plus

simplement la mémoire humaine, nous offre le spectacle de notre monde regardé du point de vue des anges. Anges rilkéens, symbolisant des idées sous des formes humaines, évoluant parallèlement à nous, sans souffrance ni joie, ni aucune expression d'un sentiment quelconque; univers symbolique coupé du réel et se superposant à lui, mais sans contact véritable avec lui. Le film est d'abord en noir et blanc, ou plutôt en gris. Jusqu'à ce que — et c'est là le moment intéressant — jusqu'à ce que l'un de ces anges se prenne du désir de s'incarner, et s'incarne effectivement. Cinématographiquement, l'effet est saisissant. Au moment précis de l'incarnation, si j'ose dire, le film se colore subitement; l'ange tombe, et dans sa chute se blesse. D'une légère blessure s'échappe un peu de sang. Il goûte, c'est chaud, c'est fade, c'est bon, il hésite ; il ne sait pas quoi penser. Et cette hésitation, cette incertitude, cette chaleur, cette couleur, c'est immédiatement la vie. C'est du moins là ce qui nous est présenté comme constituant la très enviable différence de l'existence, face à l'insoutenable grisaille de l'idéale immortalité. Le poids du sang des êtres, le poids des choses en regard de l'insoutenable légèreté des mots, de la transparence des idées, de l'inconsistance des pensées; des anges donc. Bref, l'insignifiance de tous les idéaux, aussi longtemps qu'ils demeurent désincarnés par l'oubli du plaisir et de la violence de vivre, simplement pour vivre. L'insoutenable légèreté de l'être (Kundera) aurait pu prendre ici une éclatante revanche sur l'insignifiante immortalité de la pensée... sans ce parfum d'identité qui, hélas ! embaume l'être dans le linceul de la pensée, depuis Parménide.

Quoi qu'il en soit de ces passionnantes considérations littéraires, je me bornerai, pour cette analyse, à n'utiliser l'exemple de ces mythes que pour fin d'illustration de mon propos. Et je ferai remarquer que parler d'incarnation, au sens d'incarner un idéal dans une projection à l'absolu (Pygmalion), ne peut être que l'effet d'un contresens, ou d'une confusion à l'absolu entre le réel et l'idée; entre les choses et les mots, comme on le dit depuis Foucault. Et c'est la même confusion, le même contresens qui fausse à parler de «Réel» ou «d'Être» métaphysique;

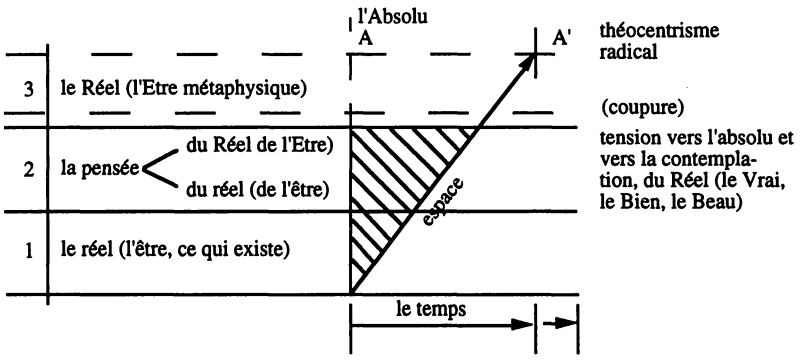
à cet égard, il me paraît préférable d'utiliser le terme «d'entité» métaphysique pour signifier ce que les scholastiques désignaient déjà par «êtres de raison», idées, symboles, bref: toutes nos constructions mentales. Et ce, de façon à garder l'indice de réalité sensible, uniquement pour définir le niveau de la matérialité concrète. Une fois la distinction établie entre réalité matérielle et formants abstraits, il reste à ordonner leurs rapports. C'est pourquoi, plutôt que des *définitions* toujours sujettes à interprétation, je préfère proposer un ensemble de *directions* : ascendante (empirico/logique), linéaire (logico → logique) et descendante (logico empirique), car cet ensemble d'orientations va me permettre d'articuler ces trois esthétiques l'une par rapport aux autres, comme : représentative (/) abstraite (→) et incarnée ( ).

Trois schémas

Pour fin de clarification supplémentaire, j'aurai donc recours à trois schémas pour symboliser graphiquement les différentes perspectives ascendante, linéaire et descendante précédemment évoquées, et surtout pour montrer leur emboîtement.

1. Le réalisme et l'esthétique de la représentation.

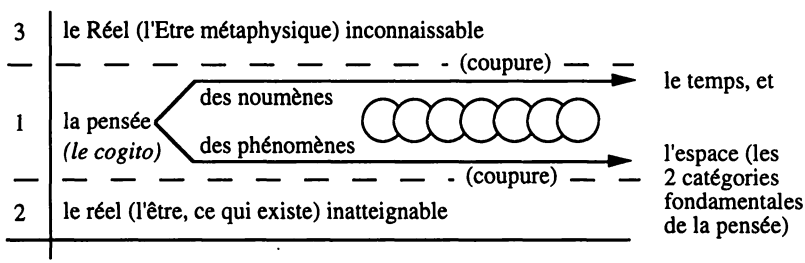
On montrera par ce premier schéma que, traditionnellement, la pensée esthétique est soumise en amont comme en aval à la référence au réel; en amont il s'agit du réel matériel et en aval du Réel métaphysique. Le déploiement de cette pensée représentative ne peut donc s'effectuer que de l'être à l'Etre, du concret au sublime, par une ascension qui vise ultimement l'absolu, ou le toucher du divin, comme dans le mythe de Pygmalion.



La conscience du temps, comme la résistance de la matière, font apparaître dans l'oeuvre la double diffraction qui explique son rejet et sa subordination à l'idée (*eidos*), par l'idéalisme. En cohérence avec cette vision, Platon traitera l'oeuvre d'art comme une copie de copie, c'est-à-dire comme une imitation (ou une re-présentation) de la nature, elle-même imitation du Réel Absolu. On trouve ainsi, dans cette double imitation, cette imitation (l'art) d'une imitation (la nature), posée à l'origine de la théorie de la représentation, la *raison* de l'affirmation d'un arrière-monde, d'un Réel métaphysique plus «vrai» et plus «réel» que le réel concret. Raison qui signe la dialectique du fond (le Réel) et de la forme (le réel), telle qu'elle traverse l'histoire de l'art jusqu'au romantisme et jusqu'à cette coupure plus définitive, celle de l'abstraction. Ce qui explique que, si, pour nous, les oeuvres du passé sont souvent dites «belles» dans leur matérialité, c'est précisément de ce point de vue matériel qu'elle ne peuvent pas l'avoir été pour un regard antique, éduqué, lui, à ne s'intéresser exclusivement qu'à la qualité représentative d'une Beauté par définition inaccessible, laquelle ne saurait jamais être présentée, mais seulement suggérée par représentation. C'est là une exigence de la théorie de la participation (au Vrai, au Bien et au Beau) au sens platonicien du terme.

2. Le cheminement du formalisme et de l'abstraction : l'esthétique abstraite.

Le renversement de cette esthétique de la représentation, confirmée à la fois par la vision réaliste et par sa critique idéaliste, va s'effectuer en deux temps. Le premier temps coïncide avec la révolution formaliste de la modernité, dont l'une des meilleures expressions revient sans doute, au plan des idées, à l'esthétique transcendantale kantienne. Les formes intelligibles, pures constructions mentales, ne doivent rien *a priori* ni au réel concret ni au Réel métaphysique, qui lui doivent beaucoup, c'est-à-dire : la connaissance (dans une perspective où, selon Kant, le réel n'est que «du logique gâché»). Aussi la pensée coupe-t-elle ses liens avec le réel, pour ne procéder désormais que par constructions mentales, d'elle-même en elle-même; ce qui explique à la fois le triomphe du logicisme où s'enracine le positivisme, et le psychologisme, cette maladie du subjectivisme, caricaturalement attachée au romantisme.



(*Nota.* les cercles pourraient symboliser le déroulement ou des constructions mentales).

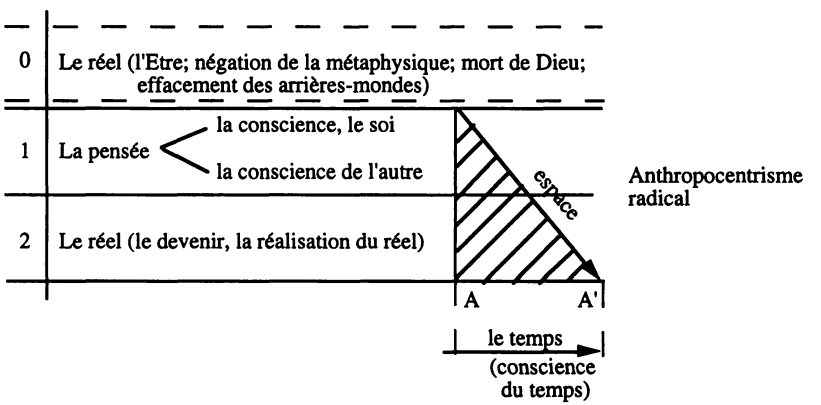
Dans ce second schéma, la pensée procède déductivement, de manière linéaire, nourrie par ses seules constructions mentales puisqu'elle ne connaît en fait de réalité que sa manifestation (le phénomène) et cela, seulement dans la mesure où elle est capable de l'organiser. Les divers manifestes de l'art abstrait, du début du siècle à nos jours, n'affirmeront pas autre

chose. C'est pourquoi, pour cette esthétique uniquement préoccupée de l'organisation formelle de la matière dans l'espace, seule va compter désormais la forme, d'où va disparaître ce que les anciens ont si longtemps appelé le fond. Raison pour laquelle la pseudo-querelle autour de la figuration versus la non-figuration n'est, encore une fois, qu'une fausse querelle, qui ne peut être entretenue que par une ignorance problématique de l'évolution des idées en art. Le courant abstrait et la perspective formaliste qui le gouverne, ne sauraient en aucun cas être réduits à la non-représentation de quoi que ce soit, dans la mesure où précisément l'abstraction ne représente pas, elle présente; elle se présente à; elle est présence pour. Ici apparaît le point d'appui (la présence, la présentation), sur lequel vont peu à peu basculer les deux esthétiques de la représentation et de l'abstraction (ou de la construction d'oeuvres formelles, au sens constructiviste précisé ici). Et ce, grâce à une succession de réflexions critiques, comme, entre autres exemples, celles issues du débat de la fin des années 60 entre Jauss et Iser, sur les conséquences de la présentation et donc de la réception par un public réel (Jauss) ou au moins implicite (Iser); c'est là l'un des apports majeurs de cette théorie de la réception, qui se dégage des thèses avancées par Mukarovsky dans les années 1930-40. Et c'est par ce biais, la conséquence, que les choses vont évoluer d'une esthétique de l'in-formation vers une esthétique de la trans-formation. Ce sera là le deuxième temps, celui qui selon moi explique le déplacement épistémo-éthique, comme il m'engage à présumer un futur déplacement éthico-esthétique.

3. L'avènement de la personne et le poids de la logique des conséquences; l'esthétique de l'incarnation.

Par un troisième schéma, on essaiera de montrer les deux différences fondamentales qui distinguent cette perspective de la précédente. La première différence est que, si le point de départ se situe dans la pensée, comme précédemment, ce ne sont plus des idées universelles abstraites d'un sujet fictif, lui aussi universel, dont il est question. Ce sont au contraire les

idées originales, dans le sens de particulières, d'un sujet historique irremplaçable, dont on avance ici le point de vue propre. Immédiatement, et c'est là la deuxième différence capitale, ce point de vue personnel et historique ne peut en aucun cas se maintenir très longtemps hors du réel mondain, social, ou subjectif. On passe donc, à plus ou moins brève échéance, du stade formel à la perspective d'une réalisation, en anticipant les conséquences d'une inévitable transformation des choses (l'oeuvre, l'installation) mais aussi des acteurs sociaux réciproquement engagés par cette démarche (l'artiste effectuant sa performance, le public réel ou implicite). C'est cette descente transformatrice du sujet idéal (l'ange) dans l'histoire réelle (la personne, la société), que me semble si bien symboliser le mythe de l'incarnation dans : Les *ailes du désir*, dans la mesure où l'on y suit effectivement l'orientation descendante et transformante du troisième schéma.



En raccourci, et en m'appuyant sur le fait, selon moi évident, que nos oeuvres aussi bien que notre connaissance procèdent non du système formel d'un individu abstrait, mais de l'interprétation constructive d'une personne humaine évoluant au sein d'un groupe social à un moment particulier de l'histoire, *je crois préférable d'affirmer que toutes nos oeuvres, nos discours à*

prétention d'exactitude aussi bien que nos pseudo-vérités absolues, ne sont jamais les produits de nos seules analyses ou de nos synthèses, mais le fruit d'une ***diathèse***[2]. C'est-à-dire le fruit d'une recherche et d'une production à la fois personnelles et collectives, créatives et co-créatives, subjectivement coexistentielles, relatives, historiques, toujours provisoires. Bref, procédant en fait non d'un monologisme abstrait, mais d'un *dialogisme à la fois formel et social.*

Le déplacement éthico-esthétique des valeurs

Le mystère de l'incarnation de la pensée créatrice dans l'oeuvre d'art, comme le mystère de la position de l'oeuvre (déclarée chef-d'oeuvre ou repoussée comme sans valeur) dans l'histoire de l'art et de la critique de l'art, appelle un ultime éclaircissement. Mystère ne veut pas dire interdiction de comprendre, mais échec de la raison signalé par la raison ou, si l'on préfère, échec de la faculté de comprendre (in-compréhension) signalé par la faculté de juger (juger que l'on est effectivement incapable, ou bien que l'on refuse de comprendre l'oeuvre, la performance, leur signification, ou encore les conséquences qu'elles impliquent). Ce qui renvoie à la sempiternelle question de l'interprétation.

Mais en définitive, que peut-on comprendre d'une oeuvre ou d'une démarche artistique? À la réponse traditionnelle : on ne peut ni comprendre ni expliquer l'art, on ne peut que l'admirer ou le rejeter, la modernité substitue une autre problématique. L'artiste fait être l'oeuvre, le discours sur l'art fait l'oeuvre être une oeuvre d'art ou non, suivant en cela la manière du renversement cartésien qui fonde l'attitude moderne, et qui veut que ce soit la pensée qui attribue ou dénie sa valeur à tout ce qui existe. En cohérence, c'est le discours sur l'art, qu'il soit d'ordre historique, critique ou même économique, qui en définitive se trouve dans la position de décider de la qualité

2. Sur ce terme de *diathèse*, on peut se référer à une analyse de détail, in *Diathèse, une théorie de la signification*, Roumanes, J.B. (1986), thèse de Ph. D., Université de Montréal.

esthétique, de la valeur didactique ou morale, et même du prix des oeuvres [cf. *Marchands d'art et faiseurs d'or*, F. Duret-Robert[3], et l'article de T. de Duve, sur la légimité d'accorder 1 800 000 $ au tableau de B. Newman intitulé : *The voice of fire»*[4]]. Et c'est bien ce que signale l'histoire de l'art, surtout à partir du XVIIIe siècle, où l'on voit s'articuler les grandes réflexions littéraires et philosophiques d'un Diderot ou d'un Rousseau. À ces esprits encyclopédiques succède une nouvelle rigueur, celle d'un Sainte-Beuve par exemple, dont les travaux utilisent les arguments de l'histoire et de l'analyse comparée, conformément au positivisme régnant du XIXe siècle. Du début du XXe siècle à nos jours ce courant historique devenu le courant critique, n'a fait que renforcer l'hégémonie et la prétention du discours sur l'art à dominer la production artistique, en lui administrant sa signification du haut d'un discours à saveur de scientificité, hâtivement emprunté au bric à brac des sciences humaines, diversement sociologique ou anthropologique, selon la mode du moment. L'esthète, le critique d'art, poussant même la duplicité si loin en direction de l'absurde (le discours sur l'art se substituant à l'art), qu'on peut considérer la rupture de la réaction post-moderne en art, non pas comme un rejet mais, à l'inverse, comme une stratégie d'absorption de la critique et du rôle de critique par l'artiste performeur. Cette rupture stratégique (qui s'accomplit sous nos yeux), par laquelle l'artiste désinvestit l'objet d'art pour attirer toute l'attention sur sa démarche de significateur (au sens de Duchamp), en créant une série d'événements (performances) autour de sa personne, nous renseigne on ne peut plus clairement sur cette substitution de rôle et sur la réussite probable de cette absorption.

On voit par ce biais inattendu que, tandis que les oeuvres anciennes servent de valeurs-refuges (au sens économique du terme) à des idéologies inflationnistes, les démarches nouvel-

3. Duret-Robert, François, *Marchands d'art et faiseurs d'or*, Paris, Belfond/ Connaissance des arts, 1991.
4. de Duve, Thierry, «Vox ignis vox populi», *Parachute*, no 60, Montréal.

les des artistes contemporains non seulement servent à façonner de nouvelles valeurs (critique de la guerre, respect de l'environnement, importance du corps), mais encore, montrent l'indépendance d'esprit et la liberté d'expression entretenue par leur non-conformisme, en un mot : le *relativisme* de leurs positions, comme *l'instrument de l'alternative* devant l'impasse des positions systématiques sclérosantes; quelles que soient ces positions d'ailleurs. Car les artistes, qui ont si longtemps fait l'éloge de la guerre et maudit la violence de la nature par le passé, non seulement prêchent désormais massivement contre la guerre et pour la protection de la nature, mais (et c'est là le point important) ils sont *crédibles*. Alors que l'amoralisme scientifique ne peut plus l'être, et pour cause, tandis que par ailleurs l'alternative éthique du discours politico-économique actuel apparaît déjà largement incapable de transcender son opportunisme et son pragmatisme. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer la perte de crédibilité que subissent les discours scientifiques et politiques dans le seul dossier de l'environnement. Il n'est donc pas exagéré de voir dans cette impasse épistémo-éthique et dans cette réaction esthétique un riche foyer d'alternatives futures.

Archéologie d'un pari

Au terme de cette réflexion, je reviens donc à mon pari initial sur le déplacement de l'éthique vers l'esthétique, en m'appuyant sur un certain nombre d'indices; soit sur les signes d'usure de ce qui est en place, soit sur les nouveaux usages qui me paraissent avoir quelque chance de s'imposer. Voici à mon avis ces principaux usages, ces usures, et leurs articulations :

1- L'usure des formalismes conceptuels ; formalismes auxquels s'oppose un retour aussi inattendu que massif du sujet, mais sous une forme renouvelée par l'affirmation de la valeur de l'intervention personnelle (qu'il faut distinguer de l'intervention individuelle ou collective, en ce qu'elles sont générales et non pas singulières). En art, c'est la performance[5] qui symbolise le

5. Performance : deux rappels. Tout d'abord que ce terme qui nous revient par l'anglais au début du romantisme, vers 1840, tire son origine en réalité de l'ancien français

mieux, me semble-t-il, cette affirmation de l'intervention physique du sujet.

2- L'usure générale de la vision abstraite, désincarnée, du moins celle qui est coupée de toute logique des conséquences. Aux approches abstraites s'opposent de nouvelles approches protéiformes, multi-média, pluri-culturelles (l'approche écologique, par exemple), intégrant une volonté de cohérence interactive. En art on peut illustrer ce point par les installations[6], au moyen desquelles l'artiste cherche souvent à établir une relation-réaction avec le public.

accomplir, au sens exact de *réalisation*, qui est au fond le sens actuel. Deuxième rappel, en linguistique, c'est également ce sens de réalisation et d'immédiateté que l'on trouve dans *performatif* chez Austin, lequel semble être le premier à l'avoir accrédité, au début des années 60. Le déplacement esthétique de ce terme va rester fidèle à ce foyer de signification. Par performance, on veut donc habituellement signifier que le producteur d'oeuvres, artiste ou non d'ailleurs, met en valeur davantage *le travail de réalisation par lui accompli* plutôt que son oeuvre (le produit fini). En relation avec l'art d'installation, il n'est pas exagéré de voir l'importance accordée à la performance comme une réaction générale aux formalismes régnants des années 50-80. Précisons encore que cette généralisation permet d'identifier des précurseurs (Duchamp, certains surréalistes comme Dali, etc.) et qu'elle ne traduit peut-être en fait qu'une période intermédiaire, dont le rôle serait de donner forme et force à une révolution esthétique d'envergure encore à venir. Du moins est-ce la perspective présentée ici.

6. Installation : ensemble des objets et des dispositifs menant à la mise en forme d'une performance (discours, actions, investigation d'un lieu, construction, déconstruction, reconstruction d'un matériel, etc.). Mais installation renvoie avant toute autre signification, au terme déjà usuel en aménagement d'intérieur, et qui désigne une profession (l'installation), vouée à la réalisation de projets (les *stands*), dont la caractéristique est d'être toujours éphémères (*cf. installateur de stand; décorateur; installation d'aménagement, d'équipement; aménagement d'intérieur; installation, construction; ce terme s'oppose à déménagement d'un lieu, évacuation d'un espace*). Ainsi, comme dans la récupération sémantique de la pratique artistique désignée par ce terme, l'installation revient au fond dans sa plus simple définition, au *traitement éphémère d'un espace provisoire*. Quant à la qualité artistique de ce traitement, elle relève d'une part des dispositifs discursifs des critiques, des historiens d'art, du public, et bien sûr des artistes eux-mêmes. Et d'autre part, de la capacité pour ce traitement, de faire (paradoxalement) trace et mémoire dans la culture, par des formes d'enregistrements (vidéo, magnéto, film, journaux, etc.), susceptibles d'historiciser cette réalisation artistique éphémère (la performance), comme s'il s'agissait, ou mieux, *afin qu'il s'agisse* d'un événement historique; au sens habituel que revêt le mot événement, en histoire aussi bien qu'en histoire de l'art. Il n'est donc pas gratuit de faire ici la relation historique entre le thème de la fin de l'histoire et le surgissement de cet art d'intervention éphémère, l'installation.

3- L'usure de la suprématie du principe d'identité, et de tous les motifs identifiants (conçus jusque-là en termes d'unité rationnelle ou de totalité sociale contraignantes), repoussés au nom de l'affirmation massive de la différence et de l'altérité. Là encore, ce sont les structures abstraites, la collectivité et l'individu, qui sont relativisées par l'activité créatrice et l'initiative de la personne historique, jugée seule signifiante.

4- L'usure ou l'éclatement de l'anthropocentrisme lié au fondement de la modernité, ou plus précisément, l'usure de l'ethnocentrisme et de l'egocentrisme (au sens cartésien d'egocentration) qui lui servent d'assise. La dialectique de l'egocentrisme et de l'ethnocentrisme se voyant battue en brèche par deux motifs : *l'autre*, ou l'altérité d'une part, et le *dialogue* ou le relationnisme (la relativité des positions) d'autre part. Ceux-ci renvoyant chacun à mille thèmes alternatifs, allant par exemple du dialogue des cultures, au primat de l'altérité de chaque être humain, reconnu significativement libre à titre de créateur de ses entreprises.

5- L'usure de l'égalitarisme collectiviste des États totalitaires, au profit d'une volonté quasi universelle de libre circulation des personnes et des biens, non seulement des biens commercialisables, mais encore et c'est là la nouveauté, des idées et des oeuvres produites par toutes les générations dans toutes les cultures. Ce dernier point en est un d'importance, car sous une apparence d'éclectisme, il laisse entrevoir une transformation du rapport savoir-pouvoir, par une dissémination mais aussi, plus fondamentalement, par une acculturation de l'idée de démocratie autour d'un emblème renouvelé : la *personne* (comme sujet réel, historique, concret, envisagé dans sa corporéité spatiale, soumis à la finitude et comme tel irremplaçable; et non plus traité comme le sujet fictif d'une collectivité utopique quelconque).

6- Enfin, et cristallisant en quelque sorte les points précédents, l'avénement de la personne, c'est-à-dire *le corps historique de la personne humaine*, comme nouveau foyer de tensions, d'inquiétudes et d'intérêts, en un mot comme nouveau foyer de signification. Par là se voient remis en question :

le motif de la mort de l'homme et de la fin de l'histoire (aboutissement de l'épistémologie scientifique des années 65-75), la déconstruction du collectivisme massificateur de l'Est, et le rejet de l'individualisme insularisant de l'Ouest (autant de processus en cours, toujours actuellement). Je ferai remarquer en dernier lieu que la personne, ainsi entendue, renouvelle le doublet empirico-logique que constitue le sujet, en lui ajoutant le relief historique de la dimension esthétique : le corps.

Ainsi tressé, ce faisceau d'usures abouties en de nouveaux usages me porte à présumer que plutôt qu'un retour à l'analyse scientifique, prise une fois encore comme référence, il faut envisager un changement de perspective. Dans un premier temps, on peut envisager une subordination ou un remplacement de l'axe idéologique (la science comme moteur de la société et comme facteur d'un progrès indéfini) par l'axe pragmatique de la révolution technologique et informatique, qu'elle a d'ailleurs elle-même engendrée. De là, dans un second temps, il n'est plus tout à fait inimaginable de prévoir, en cohérence, une avancée inédite vers une sorte de «paradigme esthétique» renversant le rapport : esprit transcendantal > corporéité historique. Un tel paradigme fonderait son foyer de signification sur le *corps*, thème central s'il en est, ou peut-être sur celui plus aisément conceptualisable de la *corporéité*, en s'articulant sur l'ensemble des notions esthétiques comme la sensibilité, la finitude existentielle, l'historicité, la durée, etc... Notions qui viendraient non pas périmer mais plutôt transformer en les historicisant les concepts abstraits, afin de servir plus adéquatement l'élément original, unique, irremplaçable, que constitue la personne physique. À ce point rendu, on peut faire remarquer que de nos jours, dans nos cultures occidentales, la figure qui incarne le mieux l'aspect créatif aussi bien que la liberté individuelle ou sociale de l'être humain, c'est celle de l'artiste. Ce ne sont plus les archétypes spirituels : le sage, le saint, ou le savant, non plus que les figures de la représentation de l'ordre : le guerrier, le militaire, le super flic, l'agent secret, mais celle de l'artiste, dernier héros des temps modernes, à la fois aventurier de l'ego et producteur d'oeuvres en même temps

que régénérateur de l'ordre social. L'artiste, et en particulier celui qui joue le plus de sa présence au monde et de son corps propre, l'artiste performeur. La créativité de l'artiste devenant alors l'*emblème de rechange* susceptible de venir altérer, altériser serait plus juste encore, le sacro-saint principe d'identité sur lequel se fondent actuellement toujours tous nos savoirs, toutes nos vérités, tous nos absolus et par conséquent tous nos interdits sociaux. Ce principe d'identité constituant un obstacle majeur lorsqu'on le porte à l'absolu (ce qui ne cesse d'être le cas) car de là, traditionnellement, il entrave toute affirmation de l'altérité et donc de la différence créatrice nécessaire à l'expression artistique individuelle, mais aussi, de façon plus globale, à la liberté d'expression de tous.

Au plan théorique, on peut alors s'attendre à l'éclosion d'une pléïade de *phénoménologies du corps*, qu'on pourrait du moins appeler ainsi en contrepartie des diverses «phénoménologies de l'esprit», suscitées par le rationalisme cartésien puis kantien, et achevées, déjà, en Hegel, dans sa perspective de la fin de l'histoire. Perspective longtemps prolongée, d'échos en échos, jusqu'à la clôture foucaldienne de la fin du mythe de l'histoire et de la fin (de l'histoire) de l'homme; c'est-à-dire, en fait, il est toujours préférable de le rappeler, de la figure épistémologique des sciences dites humaines[7]. Ces nouvelles phénoménologies du corps n'auront donc, on l'imagine, qu'assez peu à voir avec les vues existentialistes (philosophiquement encore attachées au legs du rationalisme transcendantal) d'un Sartre[8] ou d'un Merleau-Ponty[9]. Je verrais davantage d'importantes reconstructions de l'ensemble des théories de la conscience (philosophiques, psychologiques, neurophysiologiques...) intégrant de nouvelles dispositions axiologiques, et redistribuant en leurs fondements à la fois les notions de sensibilité perceptive (chères aux esthétiques de la

7. Foucault, Michel, *Les mots et les choses* (cf. *Histoire de la folie..., Histoire de la sexualité...), Paris , Gallimard, 1966.*
8. Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
9. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

représentation) et celles d'imagination créatrice (chères aux esthétiques abstraites). La clé de voûte de cet ensemble de restructurations théoriques et esthétiques reposant en définitive sur la capacité d'éclatement et de transformation du subjectivisme, en dispositifs favorisant *l'intersubjectivité* sous toutes ses formes. C'est donc affirmer, contre l'individualisme transcendantal de l'existentialisme, que : *la coexistence précède l'existence.* Du moins est-ce là le point d'aboutissement de cette trajectoire phénoménologique. Et même si ce n'est là qu'un exemple, c'est une orientation que l'on peut déjà discerner clairement dans le passage du constructivisme au socio-constructivisme. Passage extrêmement révélateur de cette tendance à l'historicisation des formants abstraits, que j'appelle ici «tendance à l'incarnation», et qui découle de l'irrésistible tendance de la pensée à prendre forme et force dans l'espace et dans le temps. C'est donc par rapport à l'interprétation de cette suite de déplacements épistémo-éthiques puis éthico-esthétiques, que s'ordonnent les éléments de la théorie de l'incarnation ici esquissée.

L'esthétique comme point de référence

En résumé, l'usure des paradigmes et donc le principe de leur succession ne fait pas ici pour moi l'objet de la discussion; il s'agit d'un simple fait historique dont l'analyse ressortit plutôt à l'histoire des sciences et de manière plus générale à l'histoire des idées. Par ailleurs, le fait lui-même, je ne dis pas la possibilité mais bien le fait d'un déplacement éthico-esthétique, m'apparaît lui aussi inévitable; et cela pour des raisons susceptibles de recouper d'assez près celles exposées précédemment en termes d'usages et d'usures, et gérées par la logique des conséquences. Ce n'est donc pas véritablement en cela que consiste mon pari.

Mon pari tourne plutôt autour de *l'importance* qu'il serait possible d'accorder ou non à la question esthétique, au point de faire de celle-ci le fondement philosophique du futur paradigme. En élargissant l'esthétique à des questions aussi prégnantes qu'universelles comme la corporéité, la finitude, l'historicité, les

valeurs, etc., j'ai tout d'abord essayé de montrer qu'effectivement l'esthétique *peut* constituer un tel foyer de signification référentiel. Quant à savoir à quel moment précis ce questionnement *va effectivement devenir la référence* du futur paradigme, le paradigme esthétique, qui suivrait le glissement éthico-esthétique attendu, c'est là ce sur quoi il n'est possible en fin de compte que de parier. Le temps, et surtout le moment favorable, la qualité, le nombre des recherches et des réalisations touchant à ce questionnement, tout cela et bien d'autres facteurs encore, décideront du succès ou non, et donc du rôle, de l'esthétique comme foyer de signification référentiel, ou seulement partiel, comme elle l'est aujourd'hui.

Dans les deux cas une chose est sûre, ce futur paradigme, symboliquement qualifié d'esthétique ou non, sera un jour à son tour usé du seul usage d'avoir servi, un temps, à éclaircir et à élaborer de nouveaux savoirs et de nouvelles pratiques, appelé dès lors à être discuté et renversé, pour un nouvel avenir de l'intelligence et de la liberté créatrice. On prévoit la suite ... elle n'a pas de fin.

Jacques-Bernard ROUMANES
Université du Québec à Montréal