

Les œuvres d'art sont-elles des réalités comme les autres ?

Lorsqu'un objet du quotidien devient une œuvre d'art, il n'est plus possible de s'en servir, la scène qui se joue dans un théâtre n'est pas non plus un événement de la vie de quelques hommes, illustres ou non, et les morceaux de musique comme les textes littéraires, qui relèvent d'expressions artistiques plus temporelles, ne sont pas les moyens usuels que nous utilisons pour communiquer avec autrui. Les œuvres d'art ne sont de fait pas toujours des choses, et quand elles le sont, en tant que peintures ou sculptures par exemple, leur matérialité bénéficie d'un traitement spécifique qui ne permet jamais de les confondre avec les réalités habituelles du quotidien. Se demander si les œuvres d'art sont des réalités comme les autres revient-il d'ailleurs nécessairement à les distinguer des choses dites ordinaires ? À quel ordre de réalité est-il pertinent et fécond de comparer les œuvres d'art ?

Il semble nécessaire de distinguer les œuvres d'art des autres réalités pour élaborer une définition de l'art en général, mais cette définition même peut pointer la capacité spécifique des œuvres à se distinguer, à être remarquables, que ce soit par leur régularité, leur originalité, ou tout autre trait, et également l'idée que, justement, l'œuvre d'art est la réalité *en tant qu'elle se distingue*. L'œuvre d'art pourrait être une distinction *princeps*, par rapport à laquelle des distinctions plus régionales peuvent se dessiner : dans un monde, comme le dit Hölderlin, déserté par les dieux, l'œuvre d'art serait la matérialisation d'un sens de la transcendance, de la différence entre l'objet quotidien et l'objet que l'on contemple uniquement pour lui-même. La tradition s'est d'ailleurs souvent servie de distinctions duales pour cerner la spécificité de l'art, le situant le plus souvent d'un côté de la frontière qui sépare le poétique du prosaïque, l'éthique du technique, le sacré du profane, le gratuit de l'intéressé. Ne pas faire la différence entre les œuvres d'art et tout autre type d'objet conduirait-il à ne pas pouvoir voir les œuvres d'art du tout ?

Toutefois, l'enjeu de la délimitation de la sphère artistique ne s'épuise pas dans la reconnaissance d'un type d'objet, il devient politique, culturel au sens fort, si l'humain est bien l'être capable de poser l'altérité sous sa version la plus radicale, la plus aiguë, et de voir dans cette altérité la possibilité d'une rencontre, et même de la rencontre la plus authentique. Par sa faculté de rappeler que l'homme distingue aussi pour s'unir, et parce qu'elle est elle-même une telle mise en relation, l'œuvre d'art ne se montre-t-elle pas exemplairement hymne au désir, matérialisation du lien retrouvé ? Mais le risque existe aussi d'une immobilisation de l'écart entre l'œuvre d'art et les « autres choses » et de faire de l'art un « tout autre ». Confrontée à d'autres formes de transcendance et d'objectalité, la distinction ontologique des œuvres d'art pose le problème de l'éducation des hommes par les œuvres, de leur effet éthique ou social. L'art serait plutôt un autre *relatif*, loin seulement d'être proche et proche en restant lointain, comme toute métaphore.

Les œuvres d'art auraient ainsi toujours à se distinguer des autres choses pour pouvoir justement entretenir la médiation du même et de l'autre, remplir la mission culturelle de conservation du fugace, la mission religieuse de rapprochement de l'humain et du divin ou encore vivifier l'articulation du fini et de l'infini. Ce faisant, l'œuvre d'art serait moins un être qu'un faire-être, une manière de faire saillir l'être, de l'encadrer, de l'édifier, et de dire l'être en sa verticalité et en sa virtualité. À la fois toute autre et toujours en même temps « comme » les autres, l'œuvre d'art devient lien éminent, c'est-à-dire évocation, rappel, commémoration, *bonne* mémoire. Mais il s'agit ici de penser la « différence ontologique » des œuvres d'art, et pas seulement de l'œuvre d'art. Le foisonnement des formes, la diversité des propositions artistiques, historiquement et culturellement, invite à faire converger la richesse empirique et la hauteur de l'expérience artistique : les œuvres d'art ne sont-elles pas différentes en ce qu'elles sont terriblement comme les autres, terriblement la « réalité » humaine, et même l'humain plus que l'humain ?

I- La distinction artistique : la réalité de l'art est de ne jamais être comme les autres

Une série d'observations « banales » signale la singularité des œuvres d'art. Celles-ci sont préservées, conservées, restaurées avec un soin tel qu'il suppose une compétence et des moyens techniques adéquats, elles sont placées ou jouées dans des lieux spécifiques (salles de concert, musées, ateliers...). Ce sont des objets d'étude, d'analyse, il existe des spécialistes de telle forme d'art ou de telle période de l'histoire de l'art, en résumé, elles appartiennent à la culture, au patrimoine, et celui qui les connaît possède un savoir valorisé, reconnu. Il s'agit d'objets complexes, exigeants, qui demandent au spectateur ou au lecteur un certain effort d'attention, de se déplacer, d'être patient. L'œuvre d'art, créée ou reçue, ne peut ainsi qu'être en rupture avec l'expérience vécue quotidiennement. Il n'y a pas d'œuvre d'art sans une démarche de construction faisant appel à des moyens formels qui varient selon le domaine de l'art considéré (couleur et trait, sons, mélodie, chant, terre ou marbre, mots dans leur signification et leur sonorité) et font de l'œuvre d'art le fruit d'une décision, d'un arbitraire, d'une fabrication artificielle. C'est sur cette dimension que Victor Hugo insiste dans la préface de *Cromwell* :

Et ici, afin de montrer que, loin de démolir l'art, les idées nouvelles ne veulent que le reconstruire plus solide et mieux fondé, essayons d'indiquer quelle est la limite infranchissable qui, à notre avis, sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature. (...) La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité *absolue*. L'art ne peut donner la chose même. Supposons en effet un de ces promoteurs irréfléchis de la nature absolue, de la nature vue hors de l'art, à la représentation d'une pièce romantique, du *Cid*, par exemple. — Qu'est cela ? dira-t-il au premier mot. Le *Cid* parle en vers ! Il n'est pas *naturel* de parler en vers. — Comment voulez-vous donc qu'il parle ? — En prose. — Soit. — Un instant après : — Quoi, reprendra-t-il s'il est conséquent, le *Cid* parle français ! — Eh bien ? — La nature *veut* qu'il parle sa langue, il ne peut parler qu'espagnol. — Nous n'y comprendrons rien ; mais soit encore. — Vous croyez que c'est tout ? Non pas ; avant la dixième phrase castillane, il doit se lever et se demander si ce *Cid* qui parle est le véritable *Cid*, en chair et en os ? De quel droit cet acteur qui s'appelle Pierre ou Jacques, prend-il le nom de *Cid* ? Cela est *faux*. — Il n'y a

aucune raison pour qu'il n'exige pas ensuite qu'on substitue le soleil à cette rampe, des arbres *réels*, des maisons *réelles* à ces menteuses coulisses (GF, p. 89-90).

L'art supporte et même favorise toute forme d'écart par rapport à la réalité « selon la nature », l'œuvre, ni vraie ni fausse, forme un tout indépendant, clairement délimité, séparé du reste du réel par des contours nets (le cadre, le début et la fin du livre, du morceau de musique, l'espace architectural, etc). cet isolement étant la condition du plaisir qu'elle donne de jouer ou de voir jouer des personnages et de faire varier le réel sans mentir. L'œuvre d'art n'est donc jamais un événement, une action, une pensée ou un être vivant : c'est une chose fabriquée, qui se distingue à la fois de l'objet artisanal et de l'objet industriel par l'ambition formelle, la perfection ou la performance qui la caractérise. Si l'art a pour mission essentielle de présenter le beau (thèse discutée notamment depuis le tournant du « *ready made* » de l'art contemporain, mais qui vaut encore pour certains philosophes de l'art comme Etienne Gilson), alors les œuvres d'art se distinguent de toute autre réalité par le fait de ne satisfaire d'autre fin que la beauté elle-même. Si l'œuvre d'art est « bonne à quelque chose », utile, c'est seulement indirectement et précisément parce que tel n'est pas son but : sa présence n'est inféodée à aucun but particulier, et c'est là sa raison d'être et la source du plaisir qu'elle procure. Kant exprimait cette spontanéité et gratuité à partir de l'idée d'une présence « organique » des œuvres : « (...) l'art ne peut être dit beau que lorsque nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci nous apparaît cependant comme nature » (*Critique de la faculté de juger*, Vrin, §45, p. 137).

Quelle est alors la situation de l'œuvre d'art au sein des possibilités les plus générales d'action humaine ? Pour Etienne Gilson, le réel peut être quadrillé à l'aide de trois essences, le vrai, le bien et le beau, les œuvres d'art prennent ainsi en charge ce qu'il appelle le « transcendantal du corps », l'excellence de la matérialité, le transcendantal le plus fragile parce qu'il dépend de la matière et du temps qui la traverse (*Introduction aux arts du beau*, Vrin, p. 159). Transcendantal veut dire : qui prend part au caractère premier et irréductible du principe qu'est l'être. Le bien, le vrai et le beau sont des transcendants parce qu'ils expriment les modalités essentielles de l'être. Le beau de l'art est une manière d'être de ce principe premier, il se distingue par sa participation à la source de toute distinction, à ce qui distingue l'être du non-être et l'être plénier du moindre-être ou de l'être moins parfait. La distinction est une évaluation de l'être plus qu'un critère de différenciation. Les œuvres d'art prennent la mesure d'une hiérarchie ontologique selon laquelle « être » n'est pas qu'un état, un fait, mais une exigence, une quête de complétude de l'être.

L'œuvre d'art peut toutefois se distinguer de multiples façons. Certes d'abord par l'idéal formel qu'elle poursuit, mais il existe aussi une distinction factuelle, en réalité non moins exigeante que la première, qui intervient à la racine même de la définition de l'art, avant même qu'il soit question de sa réussite esthétique. En ce cas, la question n'est plus : qu'est-ce qui distingue les œuvres d'art des autres réalités, mais plutôt : pour qu'il y ait art, faut-il qu'une œuvre se distingue ? Le critère de la différence entre les œuvres d'art et les autres réalités serait précisément le souci délibéré des

œuvres d'exister « à part », d'échapper à ce qui affecte les « autres réalités ». Dans ces conditions, « être une œuvre d'art » signifie être reconnu comme quelque chose qui relève du type d'être qu'est l'art. Cette définition semble bien formelle. George Dickie pose frontalement la question de l'arbitraire qui déciderait du statut des œuvres d'art lorsqu'il définit l'art à partir de ces deux critères, l'artefactualité et la validation institutionnelle. : « Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1) un artefact, 2) auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation » (*Esthétique et poétique*, « Définir l'art », Seuil, p. 22). L'œuvre d'art est un objet fabriqué qui recueille l'adhésion de sujets intelligents et sensibles qui lui accordent ce statut, elle se distingue des autres réalités comme objet d'un plaisir ou d'un jugement dont la logique est irréductible à celle de la connaissance ou de la consommation. La dimension apparemment arbitraire de la position de l'œuvre d'art comme réalité séparée, distincte par décret, relève ainsi de la spécificité du positionnement artistique dans le réel : l'objet d'art se distingue « parce qu'il se distingue », parce qu'un public, des experts, des lecteurs, des professeurs le distinguent, parce que le statut de l'œuvre et le plaisir qui résulte de sa contemplation ne mettent en jeu *que des sujets* et leur adhésion au principe même de la représentation. Elle existe à partir du moment où des sujets acceptent que quelque chose se détache, entre dans un cadre, émerge d'un fond et mérite d'être conservé. Ne doit-on pas en conclure que la *distinction* représente le mode d'être spécifique des œuvres d'art, que la réalité de l'art consiste dans son être-autre. ?

C'est dans cette direction que semblent aller ceux qui voient dans toute œuvre d'art une poésie ou une poétique, c'est-à-dire la création d'un langage étranger aux langues du quotidien, répondant à des règles qui lui sont propres, constituant un monde à elle seule, sans autre contrainte que celle du matériau de la perception, et surtout ménageant un effet de seuil constitutif de sa sacralité. Mallarmé dans *Crise de vers* écrit : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère » (Poésie/Gallimard, p. 252) La poésie fait exister plus que la réalité, elle commémore ce que la nature ne donne qu'en le reprenant aussitôt : ainsi, « à quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou d'un concret rappel, la notion pure » (*ibid.*, p. 251). La poésie nous parle de la disparition (parce qu'être, c'est disparaître) en suggérant un mouvement circulaire qui va des mots à la perception (l'émotion, le souvenir) et puis revient aux mots. À travers des unités nouvelles, elle fait connaître un monde qui sans elles reste inaperçu. En d'autres mots, la poésie fait exister ce que la nature ignore d'elle-même.

L'œuvre d'art ne peut être reçue que si l'on prend en compte les phénomènes de conversion qui sont à son principe : pas d'œuvre d'art sans déplacement, transfert, dissimulation et révélation,

altération de soi et de l'objet. L'œuvre d'art nous change et naît aussi du changement, de notre propre capacité à nous distancier de nous-même. Reprenons la discussion de Marcel Proust dans *Contre Sainte-Beuve* : « La littérature, disait Sainte-Beuve, n'est pas pour moi distincte ou, du moins, séparable du reste de l'homme et de l'organisation (...) » Il défendait l'idée qu'il faut bien connaître les opinions et les habitudes d'un écrivain pour comprendre son œuvre, même si celles-ci « semblent les plus étrangères à la nature de ses écrits » (Gallimard, p. 136). À cela, Proust répond : « un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. (...) En aucun temps, Sainte-Beuve ne semble avoir compris ce qu'il y a de particulier dans l'inspiration et le travail littéraire, et ce qui le différencie entièrement des occupations des autres hommes et des autres occupations de l'écrivain. Il ne faisait pas de démarcation entre l'occupation littéraire, où, dans la solitude, faisant taire ces paroles, qui sont aux autres autant qu'à nous, et avec lesquelles, même seuls, nous jugeons les choses sans être nous-mêmes, nous nous remettons face à face avec nous-mêmes, nous tâchons d'entendre, et de rendre, le son vrai de notre cœur, et non la conversation ! » (p. 140) Le moi le plus réel est celui que l'on donne dans le texte. C'est « le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seuls les artistes finissent par vivre, comme un dieu qu'ils quittent de moins en moins et à qui ils ont sacrifié une vie qui ne sert qu'à l'honorer » (*ibid.*, p. 141). L'œuvre d'art est cette réalité où, étant autres que ce que nous sommes ou croyons devoir être habituellement, nous pouvons enfin être réellement nous-mêmes. L'œuvre d'art rappelle le caractère prioritaire de toute « sortie de » : qu'il faut s'écarter pour être, quitter la conversation pour dire quelque chose qui évoque l'essence de la parole, du parler. La différence entre étant et être chez Heidegger renvoie à ce sens fondamental et structurant de la distinction : les œuvres d'art ont pour principe la révélation du non-dit de l'existence ordinaire. Elles se ressource dans ce qui des choses visibles est tu, gardé en réserve, elles donnent des mots aux secrets des choses.

Prendrait-on en même temps le risque de fondre l'œuvre d'art dans les autres domaines d'objet (objets techniques, être naturels) si l'on mésestimait cet effet de seuil ? La distance physique face à l'objet d'art, dans des lieux réservés, avec un marché spécifique, délimite les terrains respectifs de l'art et du non-art. D'ailleurs, l'art contemporain lui-même, le *ready made* ou le nouveau roman, en installant l'objet quotidien dans le cercle de l'art n'abolissent pas cet effet de seuil : au contraire, c'est comme si la qualité de l'œuvre d'art tenait entièrement, comme l'a dit George Dickie, au seul positionnement de l'objet face à nous, séparé de nous, qui fait que le statut de l'objet, quel qu'il soit par ailleurs, est radicalement modifié. Les œuvres d'art apparaissent comme l'archétype de la distinction : elles sanctionnent le besoin humain d'assigner à un monde d'objets spécifiques des missions irréductibles à l'usage et au plaisir sensoriel. Les œuvres d'art *se distinguent en représentant*. Elles gagnent le combat contre l'immédiateté parce qu'elles n'en font pas une ennemie mais un contenu. Le plaisir esthétique, c'est la satisfaction, comme l'explique Kant, qu'un sujet prend à la possibilité d'un objet. L'œuvre d'art crée l'occasion de cette satisfaction en détruisant tout attachement

à l'existence empirique de la chose. Cette destruction est la condition de l'art. Platon justement se méfiait des réalités artistiques en tant que réalités séparées, éloignées, distancées ; pour lui, s'éloigner de l'art, ou éloigner l'art de la cité, c'est justement éloigner un formidable instrument de distanciation, d'altération, de modification. Il ne réhabilite l'art que lorsque les procédures de déplacement peuvent être associées à une synthèse philosophique : la mythologie, l'allégorie, l'illustration. Bon ou mauvais déplacement, les œuvres d'art résultent d'actes de conversion.

En abordant la réalité sur un mode symbolique ou analogique, les œuvres d'art font fructifier les vertus du détour et du transfert. Pour simplement pouvoir voir quelque chose, il faut parfois commencer par accepter de le libeller de façon déformée. Freud a montré qu'il y a un progrès patent pour la conscience lorsqu'elle se montre capable de supporter le langage indirect du rêve, du symbole ou du récit. Or laisser une possibilité à un dire qui ne soit pas « positiviste », univoque, exact, transparent est précisément offert par l'art : les œuvres font infiniment varier les nuances formelles, les supports, les matières pour élargir les possibles expressifs, elles disent mieux parce qu'elles représentent des compositions et des associations plus variées et libres que celles qu'offre l'expérience quotidienne. Autrement dit, elles offrent une « déterminabilité », comme le dit Kant, non seulement au suprasensible mais à tout ce qu'il est inhabituel de dire, inconvenant, indicible, difficile à dire, insupportable à dire... Par là les œuvres d'art créent du « lien » entre des épisodes de la vie, des facettes de l'humain, des morceaux de vécu que la conscience a tendance à épeler ou à percevoir comme des données indifférentes les unes aux autres. Comme le corps, selon la leçon de Nietzsche, les œuvres d'art ont un temps d'avance sur nous, elles devancent nos questions, suggèrent des solutions avant que les questions n'aient toujours été aperçues consciemment.

On pourrait dire que les œuvres d'art fonctionnent comme des circuits qui permettent de déplacer des forces. Comme elles sont elles-mêmes des métamorphoses, elles fluidifient en quelque sorte le circulation pulsionnelle. Freud explique, dans *Cinq leçons de psychanalyse*, que l'« homme énergique et qui réussit, c'est celui qui parvient à transmuter en réalités les fantaisies du désir. Quand cette transmutation échoue par la chute des circonstances extérieures et de la faiblesse de l'individu, celui-ci se détourne du réel ; il se retire dans l'univers plus heureux de son rêve ; en cas de maladie, il en transforme le contenu en symptômes. Dans certaines conditions favorables il peut encore trouver un autre moyen de passer de ses fantaisies à la réalité, au lieu de s'écarter définitivement d'elle par régression dans le domaine infantile ; j'entends que, s'il possède le don *artistique*, psychologiquement si mystérieux, il peut, au lieu de symptômes, transformer ses rêves en créations esthétiques. Ainsi échappe-t-il au destin de la névrose et trouve-t-il par ce détour un rapport avec la réalité » (Payot, p. 60-61). L'attrait que les œuvres provoquent dépend de facteurs qui révèlent notre propre fonctionnement psychique. Lorsque Kant dit que la faculté de juger jette un pont entre la détermination d'entendement et la liberté rationnelle, il suggère qu'un examen complet de la satisfaction esthétique nous conduit nécessairement à traiter la question humaine de la façon la plus ample. On peut alors voir dans l'œuvre d'art un critère pour l'humanité : le fait d'avoir du goût,

d'éprouver le sentiment qui nous ouvre au sublime distingue l'homme et distingue les hommes cultivés. Kant a montré (par exemple au début du §17 de la *Critique de la faculté de juger*, au sein de la définition du beau du point de vue de la finalité) qu'il n'existe aucune règle qui nous oblige à trouver telle chose belle ou qui nous permette d'établir objectivement sa beauté, mais ne pas être capable de distinguer le goût de l'agrément (le critère essentiel de cette distinction est l'effet de l'universel sur notre sensibilité), croire que les différences d'appréciations esthétiques sont du même ordre que des différences sensorielles, comme celles qui affectent le sens du goût ou de l'odorat, c'est négliger une exigence fondamentale de l'humain qui est sa capacité à se soulever au-dessus des sens, et au-dessus même de la nature (pour ce qui est du sublime). Si le beau est symbole de moralité (§ 59), c'est que l'attention au beau révèle une orientation vers le suprasensible qui contrevient à tout enfermement dans une sorte de dogmatisme de l'individu. Celui qui pense que le beau vaut l'agréable, que l'art ne mérite pas de se distinguer, ou ne possède rien en lui qui le distingue, accentue une tendance à l'incommunicabilité : parler ne sert à rien, parler ne veut rien dire si le point de vue individuel est souverain. Le statut ontologique de l'art renvoie au statut du langage, à la « linguisticité » elle-même comme dirait Gadamer. Il y a ainsi une jubilation à être homme qui se réfléchit elle-même dans la création comme dans la réception des œuvres d'art.

II- La réalité de l'art est un type d'expérience : l'expérience d'être fait et de faire être

On n'a peut-être pas encore suffisamment insisté sur l'extrême généralité du terme de « réalité ». Dans la question : « les œuvres d'art sont-elles des *réalités* comme les autres ? », le mot « réalités » peut renvoyer à des choses mais aussi à des manières d'être. Une des spécificités de la pensée phénoménologique est d'avoir proposé une nouvelle « géographie » de l'être : des stratifications, des orientations, des circulations, des dénivelés dans l'être plutôt que des catégories, des registres ou une pyramide des êtres. Dans le célèbre avant-propos de *La Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty écrit : « Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière. » (Gallimard, p. III). Il s'agirait désormais de revenir à la chose de l'œuvre d'art, chose au milieu des autres choses, qui se distingue en s'inscrivant cependant toujours dans un paysage d'objets, même si ceux-ci ont pour nous une inégale importance, une inégale valeur.

La phénoménologie a maintenu des distinctions qui peuvent nous aider à clarifier la question : conscience et nature phénoménale (Husserl), *Dasein* et objet à portée de main, être et étant (Heidegger), être et néant, en soi et pour soi (Sartre), tout en réhabilitant le monde de la quotidienneté, le monde des objets « quelconques » et des ustensiles. Un monde d'objets parfois délaissé par

l'homme, où l'homme se sent seul, démuné, abandonné. Comme s'il faisait écho à ce souci, Robbe-Grillet donne une voix à ces objets ordinaires : « ici le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière. La fine poussière qui ternit le brillant des surfaces horizontales, le bois verni de la table, le plancher ciré, le marbre de la cheminée, celui de la commode, le marbre fêlé de la commode, la seule poussière provient de la chambre elle-même : des raies du plancher peut-être ou bien du lit, ou des rideaux, ou des cendres dans la cheminée. » (*Dans le labyrinthe*, Les éditions de minuit, p. 10). Dans la suite du texte, la présence d'un homme se laisse deviner par les traces qu'il a laissées sur les choses (« trace circulaire d'un cendrier »). Même les objets les plus quotidiens conservent le souvenir de notre présence, de l'usage qu'on a fait d'eux ou du service qu'ils ont rendu. L'attitude phénoménologique a déplacé les lignes de la représentation : le sujet est mis en retrait au bénéfice de l'homme, d'un homme qui ne tient pas le monde entre ses mains. Sartre aussi disait que « tout est dehors, tout, jusqu'à nous-mêmes : dehors, dans le monde, parmi les autres. Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrirons : c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes » (*Situations I*, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », Gallimard, p. 32). En cherchant à distinguer les œuvres d'art, ne cherchons-nous pas à faire saillir l'ego humain, jamais apaisé de n'avoir pu se créer, ou, comme le dit saint Augustin dans le livre X des *Confessions*, jamais satisfait de sa condition et cherchant toujours à réparer, dans des actes vaniteux, son incapacité première à être simplement lui-même ? Voir dans l'art une réalité distincte et éminente n'est-ce pas qu'une manière, parmi d'autres pour l'homme, de rappeler sa singularité et de se faire exister plus amplement lui-même ? de résister à la dispersion et à la poussière ? Comment interpréter ce besoin de sortir de l'anonymat certaines choses, et, par l'art, de donner des noms, des titres aux choses ?

Pour des penseurs comme saint Augustin ou Hegel, les œuvres d'art ne peuvent pas être *l'autre* de l'humain ou le radicalement autre car elles restent des réalités délimitées, fruits de l'ingéniosité humaine, du talent humain, elles se distinguent à l'intérieur du fini mais ne sont pas elles-mêmes le tout autre du fini. Le tout autre par quoi en même temps l'idée d'identité à soi atteint son expression la plus cohérente est le divin. Certes, c'est en captant quelque chose de ce divin, selon Hegel, que l'œuvre d'art entre sur le terrain de l'absolu et se distingue de réalisations qui ne font pas de la conscience de l'infini leur principe. Mais il y aura toujours un écart, non figé mais nécessaire, pour des raisons logiques, entre l'expression finie de l'infini et la disposition du divin selon son propre concept. Dans l'art, le divin ne dispose pas de lui pleinement : c'est ce dont les œuvres d'art romantiques font l'expérience. Elles s'épuisent à dire ce qu'elles ne seront jamais, elles disent l'aspiration ancienne et constante de l'infini à se récupérer, à se retrouver, c'est-à-dire le fait que l'art ne peut s'accomplir qu'en n'étant pas ce que son propre mouvement l'invite à exprimer et à rejoindre. Le dépassement de l'art (et non la « mort de l'art » !) signifie chez Hegel que le monde de l'esprit ne peut se réduire à un « esthétisme », à une vie seulement esthétique, parce que ce qui donne sa valeur à

l'art dépend de quelque chose que l'art ne peut pas dire pleinement. Les œuvres restent des réalités dérivées, non originaires. De la même façon, la vraie beauté pour saint Augustin n'est pas une beauté-effet mais une beauté-cause, la beauté de la source de l'être. Il faudrait ainsi toujours parler de différence relative au fini à propos des œuvres d'art. Il n'est pas certain d'ailleurs que la distinction en tant que séparation, isolement, ait des conséquences favorables à l'art. Jusqu'où peut-on mener la distinction entre les œuvres d'art et les autres réalités ? C'était en partie le but de la démarche kantienne que d'isoler le sentiment esthétique, de le séparer, selon des critères déterminés, du jugement de connaissance et de la législation de la raison, mais quel est l'enjeu d'une tentative de radicalisation de l'indépendance de la sphère esthétique et de l'art ? Autrement dit, l'autonomie esthétique n'est-elle pas un piège pour l'œuvre d'art ?

Dans *Vérité et méthode*, H.-G. Gadamer parle de « conscience esthétique » pour désigner cette tendance émancipatrice. Parce qu'il repose sur une universalité seulement subjective, qui fait en même temps sa qualité propre, le goût ne pourra prétendre dans le système kantien à aucune connaissance : « le fondement kantien du jugement de goût esthétique *a priori* renonce, rappelle Gadamer, à croire qu'on connaisse quoi que ce soit d'un objet lorsqu'on dit de lui qu'il est beau » (*L'Actualité du beau*, Alinéa, p. 85). Cette accentuation des différences entre les jugements a le tort de placer une hypothèque sur la contribution des œuvres d'art à l'enrichissement de notre savoir et sur sa portée morale, réservant formellement le spéculatif aux sciences logiques et expérimentales. Un tel regard sur l'art a eu par la suite, aux yeux de Gadamer, des conséquences importantes sur le statut des sciences de l'esprit et de la philosophie en terme de scientificité. S'il est vrai que l'œuvre d'art ne nous instruit pas comme instruit une théorie physique, ce qu'elle apporte ne pourrait pas être fourni par d'autres voies que les siennes. La conscience de cet apport constitue pour Gadamer un argument fort en faveur d'un retour à la vision grecque de l'art et de la vérité et à la conception humaniste de l'organisation des savoirs. Du reste, l'œuvre d'art intervient sur le terrain de la connaissance et de la morale précisément dans la mesure où l'art nous invite comme tel à nous méfier des séparations trop strictes et arbitraires, il opère par nature des liens qui agissent comme des garde-fous contre l'isolement des hommes, le cloisonnement positiviste des temps, des œuvres et des expériences. C'est donc l'ontologie de l'œuvre d'art chez Gadamer qui conduit à repenser son insertion dans un monde humain habité, vécu et pensé. Ainsi, le plaisir procuré par l'œuvre d'art ne saurait être un plaisir seulement et purement esthétique. De ce point de vue, la réalité pratique l'emporte sur la spéculation théorique, car « les grandes époques de l'histoire de l'art ont été celles où, en l'absence de toute conscience esthétique et de notre concept d'art, on s'entourait de réalisations (*Gestaltungen*) dont la fonction dans la vie, religieuse ou profane, était compréhensible de tous et ne se réduisait pour personne à un objet de plaisir esthétique. Peut-on leur appliquer comme tel le concept de vécu esthétique sans mutiler leur être véritable ? » (*Vérité et méthode*, Seuil, p. 99). Si l'œuvre d'art provient d'une fusion entre être et connaître et donne à voir cette fusion, la vérité de l'œuvre d'art ne peut pas s'appuyer sur l'idée d'une existence séparée de l'art.

Les œuvres d'art ne se distinguent pas des autres réalités en se situant en dehors d'elles mais en raison du lien spécifique qui s'établit entre elles et les autres réalités.

En suivant la piste herméneutique, on en vient à définir l'œuvre d'art comme un être-relationnel, tenu et retenu par son ouverture à des interprétations qui la réinsère toujours de nouveau dans un monde d'expériences. Gadamer utilise la notion de contemporanéité pour expliquer que l'œuvre puisse posséder une identité propre tout en étant pleinement présente dans la vie de ses lecteurs ou spectateurs, une notion qu'il illustre notamment à travers le jeu et la fête. Dans les deux cas, on a affaire à des événements séparés, bien délimités, qui ne se soucient que secondairement de ce qui leur est extérieur (le spectateur ou le temps ordinaire) mais qui en même temps supposent un véritable engagement des participants et le maintien d'une continuité entre l'avant et l'après, entre le spectacle et le spectateur. Ne pas participer au jeu ou à la fête, c'est empêcher l'événement de produire ses effets propres : participer veut dire ici, être à la fois attentif, présent et ne pas s'attendre à tout, être disponible pour des émotions ou des événements inattendus. Pour cette raison, l'œuvre d'art se montre éminemment médiatrice, elle est une représentation sans répétition du même, parce que chaque nouvelle présentation ou représentation de l'œuvre produit un surcroît de sens qui dépend de l'identité de l'œuvre (sa permanence) et de sa virtualité (capacité à être reproduite et interprétée dans le temps). En donnant ainsi une épaisseur au temps, l'œuvre d'art épaissit, pour ainsi dire, notre existence même. C'est pourquoi Gadamer relie l'attitude contemplative qui provoque une sorte d'arrachement au soi et au temps quotidien à l'étirement du temps que l'œuvre « est » et crée en médiatisant son temps et son monde avec les nôtres. Ainsi, les œuvres d'art favorisent-elles plus qu'une rencontre avec un « autre », elles font de leurs détours l'occasion d'une rencontre plus frontale avec soi-même. Parce que l'image, dans l'art, est au fond plus originaire que dérivée, car le modèle lui-même a besoin d'être copié pour exister comme tel, toute représentation accomplit un renforcement d'être, un renforcement du monde humain. « L'œuvre d'art, écrit Gadamer, est ainsi conçue comme événement ontologique, de même que se dissout l'abstraction dans laquelle la transpose la distinction esthétique. L'image aussi est un procès de représentation. Sa référence au modèle est si peu un amoindrissement de son autonomie ontologique que nous aurions plutôt lieu, eu égard à l'image, de parler d'un accroissement d'être » (*Vérité et méthode*, op. cit., p. 169-170). Autrement dit, les œuvres d'art, comme réalisations culturelles qui oblitérent le repli sur soi ou l'incapacité à s'oublier soi-même, augmentent notre capacité à recevoir, en tant que recevoir est un don. Les œuvres d'art font exister le réel de telle sorte qu'il « ressorte » et que notre être même se trouve réhaussé.

III) L'art est interprétation : les œuvres d'art sont éminemment « comme »

Les réalités se différencient les unes des autres en fonction de manières d'être elles-mêmes issues de possibilités langagières, et l'art pour Gadamer a le privilège de permettre un dépassement du

fini à l'intérieur du fini, à la façon dont le poème en général dépasse le simple dire d'information dans le chant. Le propre de l'œuvre d'art n'est pas de ressortir du réel mais de faire ressortir le réel. C'est ici que revient en première ligne l'idée de virtualité : contrairement aux sciences de la nature qui produisent un effort de délimitation des phénomènes comme condition de leur connaissance, en négligeant d'ailleurs que cette délimitation ne peut jamais être totale, l'œuvre d'art présente le monde dans son caractère inépuisable parce que son propre lien au monde et ses ressources interprétatives sont eux aussi inépuisables. Pour cette raison, les œuvres d'art ne s'approprient jamais les choses comme la science ou la technique les saisissent, en les réduisant à ce que Heidegger appelait le « *Vorhandensein* », ce qui est à portée de main. Et pourtant, elles rendent par là les choses justement plus proches, plus familières, car le lien entre l'œuvre d'art et son récepteur est toujours un lien entre des hommes ; ainsi, et parce qu'elle est inépuisable, il faudrait dire qu'on ne saisit pas une œuvre mais qu'on reste auprès d'elle. Être « auprès de » est tout autre chose que « ramener à soi », « réduire à soi » la réalité, et c'est en instaurant et en prolongeant indéfiniment cette présence singulière que les œuvres d'art restent, au cœur du réel, des réalités malgré tout distinctes des autres. À son tour, cette distinction justifie la distinction humaine : le langage poétique, qui semble d'abord le plus étranger de tous les langages, apparaît en fait comme le langage le plus humain et finalement le plus familier. Celui pour qui cette distinction n'aurait vraiment aucun sens s'éloignerait d'une occasion unique de comprendre un acheminement vers le langage, comme disait Heidegger, qui est aussi bien un acheminement vers l'humanité que nous avons à être. Comme le dit Gadamer, « on ne peut pas choisir d'être un homme, on a toujours déjà à l'être. Là où quelqu'un peut entrer, par définition il n'est pas déjà. Et il peut encore se retirer d'une activité professionnelle et prendre un repos bien mérité. De son existence en tant qu'homme on ne peut se retirer. " Nous ne sommes pas des volontaires de la moralité " (Kant) » (*L'Idée du bien comme enjeu platonico-aristotélicien*, Vrin, p. 165). Rester ouvert à la compréhension des œuvres d'art a la qualité éthique de maintenir ouverte la nécessité du comprendre, de rappeler que l'homme est un être à comprendre et qui est lui-même en attente de compréhension. Les œuvres d'art, comme le langage, sont ce qui peut être compris.

Nous pouvons désormais voir dans les œuvres d'art un sens spécifique de l'existence et de l'être-avec. L'art « peut jeter un pont par-delà les bornes et les espaces » (Gadamer, *La Philosophie herméneutique*, Puf, p. 190). Etienne Gilson explique que la possession de l'œuvre d'art se distingue de toute autre possession en ce que « normalement, la volonté veut ses objets pour les avoir ; ici, elle ne veut pas le bel objet pour l'avoir, mais pour le voir. Quand on veut avoir un bel objet, ce n'est pas afin de le posséder, mais pour être mieux à même de le revoir, de le réentendre ou de le redire. Bref, l'objet du désir est alors moins l'objet lui-même que le bien que constitue pour nous l'acte de l'appréhender » (*op. cit.*, p. 35-36). C'est donc la réalité même des œuvres d'art qui est gommée lorsqu'elle n'est considérée que comme réalisation historique ou culturelle : il ne s'agit pas simplement de trouver des critères qui permettent de ranger les œuvres d'art dans une catégorie à côté des objets techniques ou des êtres naturels, mais de penser leur statut philosophique, de mieux

déterminer ce qu'on peut attendre d'elles. Il est ici essentiel de remarquer que la singularité de cette attente en dit déjà beaucoup sur la nature de l'œuvre d'art. En effet, celle-ci se singularise aussi par sa parenté avec le discours philosophique en tant qu'il est quelque chose à comprendre qui rend lui-même le monde plus compréhensible. Alors « le processus transitoire du flux des paroles qui s'empressent en un poème, en vient, d'une manière qui demeure énigmatique, à tenir debout et à composer une formation, à la façon d'une formation montagneuse » (Gadamer, *L'Actualité du beau*, op. cit., p. 58).

Ce rapprochement éthique qui fait qu'une formation montagneuse s'élève lentement, mais peut aussi se défaire, nous pouvons l'imaginer à partir de l'histoire de Zarathoustra, que commente Gadamer. « Zarathoustra finit par comprendre qu'il doit surmonter la pitié que lui inspirent ceux qui souffrent mais cherchent néanmoins ce qu'il y a de plus haut. Ils ne peuvent pas le suivre. La ronde du dire-oui échoue. C'est pour lui comme un signe que ce soient les animaux, non seulement les colombes mais aussi le lion, qui viennent se blottir contre lui et lui donnent ainsi confiance en lui-même, en sa tâche et en son œuvre » (*Nietzsche l'antipode, le drame de Zarathoustra*, Allia, p. 45). Les œuvres d'art nous sortent du labyrinthe, de l'énigme et du sommeil. C'est pourquoi ce n'est pas trop de dire, avec Nietzsche, qu'il y a une médecine de l'art : l'art apaise la souffrance d'être un individu, il favorise un détachement qui est résistance au besoin et à la pression du vouloir-vivre comme le dit Schopenhauer. Mais il ne s'agit pas pour Nietzsche de faire de la vie une maladie dont l'art (avec la pitié et l'ascèse) aurait la vertu de nous soulager. C'est d'une autre santé dont il entend parler. L'art comme la philosophie produisent la spiritualisation de la volonté de puissance (livre II du *Gai savoir*). La maîtrise des passions suppose qu'on ait suffisamment de force pour voir venir le désir et lui donner la satisfaction la plus belle. La négation des passions correspond à une maîtrise lâche, une peur des passions. Au contraire, le type-humain artiste est celui qui est capable d'interpréter et de transformer la réalité. Le philosophe et l'artiste dépassent l'attitude nihiliste en stimulant de nouvelles valeurs propres à nourrir le « oui » dionysiaque. Dans le tragique, les passions jouent les unes avec les autres et ainsi se régulent mutuellement. L'instinct lui-même est créateur de réalité, un fonctionnement artistique est à l'origine de ce qu'habituellement nous appelons « réalité ». Tout retournement de la vie contre elle-même est donc finalement un retournement contre l'art. Mais la réalité n'est à la hauteur de la vie du type artiste que si le jeu de la sélection (*Züchtung*) joue pleinement son rôle, s'il n'est pas entravé ou empêché par des blocages que Nietzsche illustre à travers la métaphore gastrique : la volonté de puissance est bloquée lorsqu'on ne sait pas ou ne peut pas trier, discriminer, lorsqu'on veut tout « ingurgiter » ou à l'inverse se priver de tout. Dans la 3^{ème} partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, au chapitre intitulé « De l'esprit de pesanteur », Nietzsche dit ceci : « En vérité, je ne puis non plus sentir ceux pour qui bonne est toute chose et le meilleur de tout le monde. Ceux-là, je les appelle les omni-satisfaits. Omni-satisfaction qui à toute chose sait trouver goût ; point n'est le meilleur goût. J'honore langues et estomacs récalcitrants et difficiles dans leurs choix, qui ont appris à dire « je » et « oui » et « non ». » (Gallimard, p. 242-243). Les œuvres d'art se distinguent du fait d'être la source de toute distinction.

On pourrait même dire que les autres réalités ont à être comme sont les œuvres d'art. Il y a plusieurs manières de se distinguer, mais toutes n'ont pas la même valeur au regard de la vie. L'art est la condition et le lieu d'instauration d'un rapport plus sain à la vie. Si la vie est apparence, la vie est œuvre d'art. La question n'est alors plus prioritairement de savoir si les œuvres d'art sont ou ne sont pas des *réalités* comme les autres, ce qu'on interroge désormais et enfin, c'est le sens du « comme ». Que veut dire « être comme » ? Veut-on insister sur la ressemblance, l'analogie ou l'identité ? Différencier pour valoriser et dévaloriser ? L'œuvre d'art est, par son fonctionnement interprétatif, non pas une réalité comme les autres, mais *elle est comme la vie*. C'est donc au contraire ce qui se distingue, et parfois de manière radicale (socratisme esthétique), de l'œuvre d'art, qui s'éloigne de la vie. Aussi l'œuvre d'art n'est-elle pas ce qu'on détermine mais ce par rapport à quoi la réalité elle-même peut être interprétée et évaluée, et cela, non plus en terme de quantité ou de qualité d' « être » (chose stable, pérenne...) mais en terme de puissance, de force, d'amplification. Elle est déterminante parce qu'elle est l'intelligence de la métamorphose qu'est la vie : « Vivre, cela signifie pour nous : changer constamment en lumière et en flamme tout ce que nous sommes ; de même aussi, transformer tout ce qui nous frappe ; nous ne *saurions* absolument pas faire autrement » (Nietzsche, Préface de la 2^{ème} édition du *Gai savoir*, Gallimard, p. 25).

La vérité de la réalité des œuvres d'art semble déposée dans le « comme », car elles sont éminemment comme la réalité, exemplairement lien, évocation, témoignage, rapprochement des uns et des autres, de la légèreté et de la pesanteur : en résumé, elles sont des « hypotyposes », des réalités analogiques. Leur dimension spéculative se traduit dans leur capacité, mimétique de la vie, à poser et à traverser les contradictions et à inventer tout en conservant, à épaissir ou à alléger le silence, à faire varier les formes toujours en direction de l'éternité. Perdre une œuvre d'art revient à perdre un monde. Qu'est-ce qu'avoir un monde ? Ce n'est pas posséder quelque chose mais vivre dans un espace où des choses ressortent et où la vision peut porter loin. « Ma tâche », écrit Nietzsche : « *appréhender la connexion interne et la nécessité de toute vraie civilisation*. Le remède préventif et curatif d'une civilisation, le rapport de celle-ci au génie du peuple. La conséquence de ce grand monde de l'art est une civilisation : mais souvent, du fait de contre-courants hostiles, on ne parvient pas à l'harmonie d'une œuvre d'art » (*Le livre du philosophe*, I, GF, p. 46).

Isabel Weiss
Lycée Hoche (Versailles)
Janvier 2009.