

L'art et le reste

Jean-Pierre COMETTI

La réflexion esthétique a imposé l'idée que l'art était autonome, désintéressé, séparé de la vie et de la société. Mais, pour Noël Carroll, « l'art pour l'art » est une abstraction. Pour comprendre une œuvre, il est nécessaire de prendre en compte le point de vue du spectateur : son expérience, ses émotions.

Recensé : Noël Carroll, *Art in Three Dimensions*, Oxford University Press, 2010, 539 p.

L'art constitue, depuis le XVIII^e siècle, un champ autonome, possédant ses fins et ses valeurs propres, tenues pour distinctes de celles qui caractérisent par ailleurs la vie ordinaire, les conventions sociales et la science. Au regard des idées qui ont émergé en même temps que l'art moderne, la philosophie n'a pas joué un moindre rôle ; elle a largement contribué à en renforcer et à en légitimer le statut « à part », contre une longue tradition antérieure qui, sur de multiples plans, plaçait l'art en communication avec l'ensemble de la culture. L'idée que l'art n'a de comptes à rendre qu'à lui-même est ainsi devenue l'objet d'une certitude dont témoignent aussi bien la plupart des courants artistiques – en dépit de ce qui les distingue ou les oppose – que les philosophies qui en ont pris le relais. L'art « avec un grand A » en est l'expression la plus significative et peut-être la plus malheureuse. Un tel art est à *une* dimension. La tentative de Noël Carroll, dans ce livre, vise à lui restituer les dimensions qui lui manquent ; elle relève plus précisément d'une conception qui vise à le considérer « sous des angles multiples, à le traiter comme faisant substantiellement partie de la société, et comme exerçant une influence significative sur l'expérience morale et émotionnelle des publics auxquels il s'adresse » (p. 1).

Ce dessein s'inscrit dans une ligne de pensée qui s'est illustrée dans plusieurs livres antérieurs, en particulier dans ceux que Noël Carroll a consacrés au cinéma, et plus récemment aux arts de masse, ouvrant ainsi la réflexion à un domaine que l'esthétique analytique avait jusqu'alors laissé en friche¹. Aucun de ces livres n'a encore été traduit en français, en dépit de l'intérêt qu'il n'a cessé de porter aux productions artistiques des sociétés contemporaines et aux problèmes spécifiques qu'elles posent². Professeur de philosophie au Graduate Center, City University of New York, il plaide pour ce qu'il appelle une « théorie déflationniste de l'art » et contre les exclusions caractéristiques des formes d'engagement intellectuel et philosophique qui n'ont cessé d'apporter leur tribut à une définition de l'« art *qua* art ». Sa réflexion se situe, en ce sens, au cœur des débats actuels sur les rapports de l'art et de la culture.

Art et culture

Bien que composé à partir d'un ensemble d'études publiées séparément depuis la fin des années 1990, l'ouvrage peut se recommander d'une constance et d'une ampleur de vues qui en assure la force démonstrative, dans un contexte – celui de la philosophie analytique – assez peu porté à s'intéresser aux questions qui en constituent les axes majeurs³. Pour Noël Carroll, en effet, l'ignorance dans laquelle sont le plus souvent tenus les aspects par lesquels l'art communique avec un contexte social, éthique ou politique est le produit d'un malentendu qui a été durablement cultivé, au prix d'un aveuglement qui a toutes les apparences d'un mythe ; un mythe « historique », au demeurant, qui n'a épargné ni les théories de l'art ni la philosophie, toutes traditions confondues. Nous vivons aujourd'hui, suggère-t-il, « dans un champ de ruines ».

¹ *A Philosophy of Mass Art*, New York, Oxford University Press, 1998. Sur les arts de masse, on se reportera au livre de Roger Pouivet : *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : Un essai d'ontologie de l'art de masse* (Bruxelles, La Lettre volée, 2003), qui se situe dans le prolongement des analyses de Noël Carroll.

² Au nombre de ses ouvrages, on compte notamment : *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988; *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990; *Theorizing The Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, New York, Routledge, 1999; *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford, Blackwell Publishing, 2008; *On criticism, Thinking in Action*, Routledge, 2008. L'une de ses études a été traduite en français, sous le titre « Quatre concepts de l'expérience esthétique », dans le recueil *Esthétique contemporaine, art, représentation, fiction*, publié par la Librairie philosophique J. Vrin en 2005.

³ *Art in Three Dimensions* regroupe, en six parties, un ensemble de réflexions consacrées aux ségrégations sur lesquelles a débouché la naissance d'un art conçu comme étant à lui-même sa propre fin. Il en examine les présupposés et les conséquences, tout en prêtant une attention particulière, dans plusieurs de ses parties, aux arts qui en apportent la contre preuve (littérature, cinéma, arts de mémoire, dans, musique, etc.) dans le contexte contemporain, et à leurs rapports avec l'éthique, la société et la politique.

Ce n'est pas l'un des moindres intérêts de ce livre que d'en dresser le constat. Bien entendu, ce serait une illusion de croire que les conditions à la faveur desquelles l'art a forgé son autonomie sont dues à une mutation soudaine dans le champ exclusivement artistique et intellectuel ; les sociétés qui en ont été le théâtre ont connu d'autres évolutions, à la faveur desquelles les arts sont devenus l'objet de nouveaux enjeux dans la configuration des pouvoirs et des forces qui s'y sont imposés. Les analyses que Noël Carroll leur consacre ne sont cependant pas spécifiquement destinées à les élucider ; elle tendent plutôt à en prendre la mesure, afin d'aborder sous un jour différent les voies dans lesquelles la réflexion sur l'art s'est engagée, d'en clarifier les attendus et, si je puis dire, d'en redresser la barre au nom d'une vision plus juste ou plus apte à prendre réellement en compte les liens de l'art et de la culture.

L'inspiration qui guide l'auteur est double ; elle structure, pour l'essentiel, la composition de l'ouvrage. Il y a d'abord l'idée que l'autonomie présumée de l'art et des pratiques artistiques constitue la source et le présupposé communs de la réflexion sur l'art depuis à peu près deux siècles. Ce présupposé, dont on observera qu'il est partagé – fût-ce inégalement – par les deux traditions qu'on a pris l'habitude de tenir pour concurrentes – la tradition « analytique » et la tradition « continentale » – est inscrit au cœur des concepts, des problèmes et des positions qui en ont été jusqu'ici caractéristiques. Ni l'art ni la philosophie n'ont pourtant intérêt à en perpétuer l'idée, et la manière dont Noël Carroll en prend le contre-pied ne permet pas seulement de mettre en lumière l'appauvrissement qui se cache derrière les théories en apparence les plus séduisantes – celles qui assurent précisément à l'art son rang et sa sublimité –, mais de briser le consensus, au bénéfice d'analyses qui réintègrent le « reste » dont nos visions l'ont inopportunément délesté, c'est-à-dire la variété des contenus qui le placent en relation avec la culture dans son ensemble⁴.

Au demeurant, ce « reste » est au moins aussi vaste que le champ des pratiques et des « objets » privilégiés sur lesquels se sont concentrées les théories modernes de l'art. Il concerne, par exemple, l'art militant et politique qui a émergé au sein des mouvements ouvriers, depuis le XIXe siècle, mais aussi et plus généralement les arts populaires ou, aujourd'hui, les « arts de masse ». La ségrégation dont il s'agit n'est pas seulement l'effet, en apparence contingent, d'une sorte de décret prononcé à leur endroit ; elle est enveloppée dans

⁴ Les analyses consacrées à la littérature dans le chapitre III : « Art and Value », sous le titre « The Wheel of Virtue » sont tout particulièrement significatives à cet égard.

les théories ou les philosophies qui ont jalonné les développements de l'art autonome. C'est pourquoi elle a également rejeté dans l'ombre les aspects sous lesquels les œuvres, dans quelque registre que ce soit, entrent en rapport avec l'expérience et les émotions communes. Le film d'horreur constitue à cet égard un bon exemple – tout comme le roman noir ou d'autres genres comparables – de ce que les théories concernées ont laissé sur la touche. Le « paradoxe », diagnostiqué par Noël Carroll dans son livre *The Philosophy of Horror*, est à cet égard intéressant. D'une part en ce que la question s'y pose de savoir comment des êtres ou des situations qui n'*existent pas* peuvent cependant susciter des émotions bien réelles et singulièrement vives, mais également en ce que les monstres et les horreurs que l'on y dépeint ne sont pas sans conséquences sur leur public et donc dans le monde réel.⁵ Or, il n'en va pas différemment des œuvres dans lesquelles semble s'illustrer de manière plus authentique notre concept épuré de l'art. Elles n'entrent pas seulement en relation avec nos émotions et notre expérience ; elles agissent en retour sur celles-ci, comme Noël Carroll le montre bien dans l'un des chapitres de *Art in Three dimensions* : « The Wheel of Virtue ». Quel intérêt auraient exactement des livres comme *Crime et châtiment* ou *La mort à Venise* ? Peut-on réellement délester de cette dimension l'œuvre romanesque de Dostoïevski ou de Thomas Mann ? À tout prendre, « L'hétéronomie vaut mieux que l'autonomie ».

L'art autonome et désintéressé

L'une des pièces maîtresses des idées et des théories qui ont contribué à imposer la notion d'un art autonome réside dans la nature désintéressée des fins qui lui sont spécifiquement attribuées. Il est à peine besoin d'ajouter que la philosophie kantienne des beaux-arts en fut l'un des vecteurs majeurs, avant que le romantisme n'en fit lui-même l'une des pierres de touche d'une séparation ontologiquement définie en deux dimensions distinctes de l'esprit, de la sensibilité et du langage. Cette mise à distance des « intérêts » mondains ne résume certes pas à elle seule la panoplie des arguments qui ont permis de soustraire l'art aux lois qui règlent l'économie des désirs et des croyances dans le champ de la vie ordinaire et de la culture ; elle n'en est pas moins présente dans la plupart des théories ou des philosophies qui se sont succédé depuis la fin du XVIII^e siècle, en particulier dans la vision romantique, dans les diverses versions de l'art pour l'art, dans le formalisme, voire dans les différentes conceptions de l'expérience esthétique⁶.

⁵ *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, 1990, p. 59-60.

⁶ Première partie : Art, 2 « Formalisme ».

À première vue, la philosophie analytique de l'art en a été épargnée. Ses prémisses épousent l'histoire des avant-gardes et la radicalité avec laquelle celles-ci ont ébranlé les convictions qui avaient dominé jusqu'alors la réflexion sur l'art. Comme on peut le voir avec Nelson Goodman ou plus récemment avec Arthur Danto, il est assez clair que l'art des années soixante, en particulier dans le contexte américain, a contribué à un renouvellement des idées qui a oscillé entre des choix fonctionnalistes, au bénéfice de ce que l'art *fait*, plus que de ce qu'il *est*, et un retour à des conceptions définitionnelles qui, comme dans le cas de Danto, ont trouvé dans l'art d'Andy Warhol leur porte-drapeau.

Il ne s'agit pourtant que d'une apparence. En dépit des problèmes vers lesquels l'esthétique analytique s'est prioritairement tournée, dans sa phase néo-wittgensteinienne et goodmanienne, un nouvel élan n'a pas tardé à être donné aux recherches d'une « définition de l'art », assimilées à une recherche de conditions nécessaires et suffisantes⁷. Or, les chemins empruntés pour y parvenir sont précisément l'expression de ce que l'esthétique analytique doit à son adhésion implicite au mythe de l'autonomie artistique. Noël Carroll leur consacre des pages très éclairantes, en leur opposant les arguments de ce qu'il appelle une conception orientée vers les contenus. Ses propres options relèvent d'un « externalisme esthétique » qui n'est toutefois pas sans aucune concession à l'autonomie artistique qu'il conteste. Car comment ne pas prendre acte de la manière dont celle-ci s'est incrustée dans l'art, dans la grammaire de ce mot, et par conséquent dans ce que nous y logeons ? Pour qui veut toutefois comprendre pourquoi ou comment, à tel ou tel moment, on est amené à considérer ceci ou cela comme appartenant à l'art, il n'y a pas d'autre moyen que de reconstruire narrativement les liens que les circonstances et les fins poursuivies ont tissé entre des événements que tout peut paraître néanmoins opposer. L'histoire des avant-gardes, la manière dont elles ont réintégré le champ de l'art autonome en dépit de la force centrifuge dont elles étaient animées en fournit une illustration. Il n'est pas jusqu'à l'idée de création, elle-même fortement ancrée dans notre représentation de l'art, qui ne trouve probablement un éclairage dans la dialectique de ces rapports à la fois endogames et exogames dont notre concept de l'art est étroitement entretissé.

⁷ L'histoire de l'esthétique analytique n'est évidemment pas prise dans un seul bloc. Il est néanmoins permis de considérer que l'espèce de mise au ban des questions de type social, éthique ou politique qui en a marqué l'histoire n'est pas sans rapport avec la manière dont elle a levé l'interdit qui, dans la philosophie analytique (première manière), a primitivement frappé la sphère de l'art et des valeurs. D'une certaine manière elle en a reproduit la mise à l'écart dans le projet même qui lui permettait de prendre son essor. Elle s'assurait ainsi une légitimité philosophique et conceptuelle qui la distinguait du type de perspective que John Dewey avait tracée, à contre courant, dans son livre *L'art comme expérience* (trad. « Folio-essais », Gallimard, 2010). Par là, elle affirmait en même temps sa dette, à son insu, aux conditions et aux présupposés d'un art autonome.

Sous tous ces aspects, le propos de Noël Carroll conjugue les aperçus historiques à l'examen des arguments. Je ne puis, évidemment, en donner ici le détail. Au-delà des arguments qui plaident contre l'autonomie supposée de l'art et contre la fausse assurance que les conceptions esthétiques ou formalistes en ont tiré, il y a les lacunes qui en constituent la contrepartie, c'est-à-dire la manière dont l'art a été privé des dimensions par lesquelles il communique avec le monde.

Renouer le fil

L'une des lacunes les plus significatives qui grèvent les conceptions fondées sur le mythe d'un art autonome concerne ce qu'on pourrait appeler sommairement la *réception* des œuvres, c'est-à-dire la signification qu'elles prennent pour un public, individuellement ou collectivement, et les innombrables manières dont elles s'insinuent dans sa vie. Les diatribes opposées à la figure d'un art considéré « du point de vue du spectateur », au nom d'une « création » supposée en détenir la vérité, sont une expression de cette ignorance hautaine et délibérée. Que les œuvres – et notamment celles qui sont destinées à cela – entrent en relation avec le temps et la mémoire de ceux qui leur prêtent attention est un facteur autrement important que le plaisir esthétique épuré dont elles sont supposées leur offrir la possibilité. Comprendre un roman – ou un film, voire un tableau –, c'est entrer dans une relation qui fait appel à une expérience préalable et qui, en même temps, le fait entrer dans des réseaux de possibilités qui en éclairent le sens. L'un des défauts majeurs du formalisme ou de l'analyse conceptuelle élevés au rang de principe esthétique aura été d'écarter de la réflexion sur l'art les questions d'ordre éthique, voire politique, et plus généralement les rapports de l'art et de la société. Noël Carroll relève les arguments au nom desquels cette possibilité a été écartée, mais il souligne surtout le fait que l'intérêt que prête tout lecteur à un roman, entre autres, ne peut, sauf arbitraire, être ignoré sans priver de son sens l'œuvre elle-même. La raison majeure qui devrait nous en dissuader, et couper court aux arguments qui s'y opposent, réside en ce que la littérature réalise, à sa manière, ce que visent les philosophes lorsqu'ils font appel à des « expériences de pensée »⁸. Bien sûr, une expérience de pensée ne peut en elle-même déboucher sur des connaissances empiriques, mais elle a le pouvoir – comme Robert Musil l'avait bien vu – d'introduire dans nos croyances et dans l'horizon de nos vies individuelles toute la part du possible qui en fait intrinsèquement partie et de s'y insinuer d'une façon qui,

⁸ Voir, sous cet aspect, le livre de P. Cassou-Noguès, *Mon zombie et moi*, Le Seuil, 2010.

sans être directe, n'en est pas moins réelle. L'éthique ou la morale, comme on voudra, sauf malentendu⁹, ne saurait en ce sens être tenue pour étrangère à la littérature.

Le point de vue du lecteur – ou du spectateur – tant et tant incriminé par les théories formalistes de l'art, voire par les idéologies superlatives de la création et du génie, lorsqu'il est intégré à une compréhension de l'art, est de nature à renouer le fil que le statut autonome de l'art a brutalement rompu. L'art y gagne ou y regagne les dimensions dont il a été amputé, au prix de formes d'aliénation qui frappent aussi bien les œuvres elles-mêmes – rendues par là même étrangères au monde dans lequel elles vivent et ont vu le jour – que la philosophie de l'art qui s'en rend solidaire¹⁰. L'autonomie de l'art laisse en ce point apparaître son véritable visage : l'intérêt ou la valeur dont il se recommande est à la mesure de cette mise en congé de la vie en faveur de laquelle d'innombrables théories esthétiques n'ont cédé de plaider.

Bien entendu, cette remise en perspective pose toutes sortes de questions auxquelles il ne serait pas possible de rendre justice dans les limites d'un compte rendu. Le plaidoyer sur lequel ce livre est construit se développe dans des directions et sur des sujets qui excèdent de beaucoup ceux que je n'ai pu qu'effleurer. Un point important est celui des ressources critiques qu'on a coutume d'attribuer aux œuvres d'art et des conditions susceptibles de les rendre effectives. L'autonomie artistique a pu paraître en constituer une condition, mais les conditions actuelles de l'art, telles qu'elles peuvent être appréciées à la lumière de son statut institutionnel et social, voire politique, ont considérablement fragilisé, pour ne pas dire détourné, ce potentiel critique présumé. Les formes de légitimation qui y sont en œuvre trouvent au contraire dans son « autonomie » l'une des sources majeures de cette neutralisation ; il n'est d'ailleurs pas jusqu'aux « crises » ou aux débats auxquels il donne lieu dans le contexte contemporain qui n'en portent la marque, comme pour y répercuter l'écho du malentendu dont la « Théorie moderne de l'art » s'est rendue primitivement solidaire.

On se heurte ici à des paradoxes significatifs au regard desquels les analyses de Noël Carroll, dans ce livre, peuvent être tenues pour salutaires. D'une certaine manière, bien sûr, elles s'inscrivent elles-mêmes au cœur de ces paradoxes. En plaidant, toutefois, pour un art

⁹ Le but déclaré est de montrer que toute une partie de l'art et de la littérature « est à même d'agir ou vise à agir comme une source de connaissance morale (notamment comme connaissance du vice et de la vertu) », p. 202.

¹⁰ III. Art and Value, 8 « Art and Alienation » : « L'autonomie artistique a eu pour contrepartie une aliénation [...] que le monde de l'art s'est infligé à lui-même, en abandonnant son rôle auprès de l'*ethos* des publics auxquels il était cependant destiné » (p. 150).

« à trois dimensions », au sens précédemment indiqué, elles se conjuguent significativement à ce que John Dewey – bien qu’il n’en soit à aucun moment question dans ce livre – suggérait dans *L’art comme expérience*, en mettant également en lumière les conséquences malheureuses et les incurables sophismes d’un art séparé de la vie.

Publié dans laviedesidees.fr, le 3 février 2011

© laviedesidees.fr