

Art, philosophie et société

Richard Shusterman

Comment la philosophie a historiquement isolé l'art, et de l'urgence de réconcilier l'art et la société. Manifeste pour de nouvelles circulations. Une définition transformative de l'idée d'art.



A cette époque post-moderne, la plupart des discussions sur l'art portent sur la confusion de son présent et l'incertitude de son avenir et expriment notre impression inquiète que l'art "erre dans le désert" ainsi que notre désir de le ramener à un pays plus fécond. Naturellement, ces deux questions – du présent et de l'avenir – en font surgir une autre : celle du passé. En tant que philosophe, je voudrais privilégier ces forces qui ont formé l'art en déterminant son concept ou sa définition dans les sociétés occidentales. Car je pense que, pour des raisons généralement oubliées, la philosophie a déformé plutôt que formé l'art, et cela dans le but de le cantonner dans un rôle social très étroit et limité.

1 Quand, dans l'antique Athènes, la philosophie a commencé à définir l'art, ce fut pour mieux faire ressortir sa propre suprématie en tant que source non seulement d'une sagesse supérieure, mais aussi des joies les plus nobles et intenses de la contemplation. Socrate et Platon ont accouché de leur philosophie à travers une lutte pour la domination intellectuelle dans laquelle ils se trouvaient opposés aux rhéteurs et aux sophistes d'une part et aux artistes de l'autre. Puisque les Grecs avaient une haute estime pour leurs poètes en tant que créateurs de beauté mais aussi comme porteurs de sagesse, la philosophie se devait de dénigrer la poésie afin de conquérir sa propre autonomie. Avec une grande ingéniosité dialectique, donc, elle transforma sa propre imitation de l'art en définition négative de l'art comme *mimesis*. Pour Platon, l'art

(entendu comme l'imitation des apparences) était doublement éloigné des vraies formes de la réalité. Car non seulement il séduisait et trompait la partie la plus basse de l'âme, mais il ne savait même pas rivaliser avec la philosophie en termes de beauté ou de plaisir. Tandis que l'art nous donnait de beaux objets, la philosophie permettait la contemplation enchantée de la beauté infiniment plus parfaite des formes transcendantes, jusqu'à la forme de la beauté même. En définissant l'art, Platon ne cherchait donc pas à promouvoir la pratique artistique ou à en améliorer la compréhension, mais à le déprécier, le limiter et le contrôler, afin d'isoler l'art des choses sérieuses de la vie. L'influence de cette définition fondatrice était telle que, même si des philosophes s'émancipaient de la condamnation platonicienne, ils restaient prisonniers d'une logique qui compartimente et neutralise l'art, l'empêchant de jouer un rôle significatif dans la praxis ou la cognition. On peut déjà le voir à l'œuvre dans la défense de l'art d'Aristote. Car quand Aristote prétend que la tragédie exprime une vérité plus universelle et donc plus philosophique que l'histoire, il ne fait que renforcer la théorie mimétique et du même coup l'hégémonie de la philosophie. De la même façon, Aristote établit une distinction très nette entre l'art et l'action, la *poétique* et la *praxis*. Tandis que le produire de l'art trouve sa finalité en dehors de lui et son créateur, l'action trouve la sienne en elle-même et en l'acteur. La défense aristotélicienne de l'art en termes de *catharsis*, d'une décharge des émotions le détournant de la vraie praxis, constitue un nouvel exemple de cette théorisation isolante de l'art.

2 Ce programme antique de la marginalisation de l'artiste s'est trouvé puissamment renforcé à l'époque des Lumières par le processus de différenciation des sphères culturelles identifié par Weber et Habermas comme le projet de la modernité. Tandis que les cultures médiévales et renaissantes étaient fortement unifiées par la religion dominante, la modernité a vu le progrès d'une raison qui démystifia la vision religieuse du monde et divisa le domaine de la culture en trois sphères distinctes afin de mieux progresser dans chacune d'elles au moyen d'une spécialisation croissante. Ces trois sphères sont celles de la cognition et la science, celle de la pratique (qui comprend l'éthique et la politique), et celle de l'esthétique. Cette division tripartite se retrouve, renforcée, dans la critique kantienne de la pensée humaine en termes de raison pure, raison pratique et jugement esthétique. D'après cette division en sphères culturelles, l'art se trouvait différencié de la science parce que non porté sur la connaissance, le jugement esthétique étant essentiellement non-conceptuel et subjectif. De même, en définissant le jugement esthétique comme libre de tout souci pratique ou appétit, Kant le différenciait très clairement des activités pratiques que sont l'éthique et la politique. Le rôle propre à l'art était limité au plaisir désintéressé de la forme pure. De nouveau,

**FOOL
#1**

**WACK
PIERSON**

donc, l'art se voit isolé de l'activité sérieuse de la vie, et le rôle social de l'esthétique est minimisé jusqu'à la disparition. Finalement, pour Kant, le plaisir esthétique n'avait rien à voir avec les gratifications sensuelles ou émotionnelles dont jouit la nature humaine en tant qu'entité physique. Voilà encore une autre stratégie qui vise à séparer l'art et la vie. Et cette poussée vers la désincarnation de l'esthétique fut reconduite par Hegel, qui classait les arts selon leur degré de libération de la matière.

Ceci étant posé, il faut lever deux malentendus éventuels. D'abord, laisser entendre que l'idée d'une autonomie propre à l'art puisse se réduire à une simple stratégie philosophique pour cloisonner l'art. Comme l'ont démontré des historiens sociaux, l'idéologie d'une autonomie esthétique reflète une évolution importante du statut socio-économique de l'artiste : l'affirmation de l'indépendance idéologique de l'art a été un pas essentiel vers l'expression et la consolidation de leur propre indépendance économique. Je voudrais cependant souligner que l'idéologie de l'autonomie artistique, de l'art pour l'art, tout en étant nécessaire à son époque, n'est plus ni appropriée ni utile.

3 Une autre idée majeure, qui avec celle de l'autonomie esthétique, a structuré l'histoire de l'art et limité notre conception de l'art, est celle d'un progrès constant réalisé au moyen d'une spécialisation et d'une innovation croissantes. Des philosophes aussi différents qu'Adorno et Ortega y Gasset ont affirmé que l'art moderne est impopulaire par essence, puisqu'il incarne l'idéal avant-gardiste du progrès radical. Le résultat est que l'art doit suivre les formes de conscience les plus avancées, ce qui le rend accessible seulement "à une minorité particulièrement douée", à "une aristocratie privilégiée de sensibilités raffinées". Tout ce qui plaît à un public plus populaire et moins érudit est relégué (par Ortega, Adorno ou Greenberg) au domaine sous-artistique connu sous les noms péjoratifs de "kitsch", "divertissement", ou "industrie culturelle". Ceux qui l'apprécient ainsi que leur appréciation, n'ont aucune légitimité culturelle. Ainsi, au lieu de réunir la société humaine par sa force communicative, l'art devient un outil de division, la ligne de partage entre l'élite privilégiée des amateurs du "vrai art" et les masses aveugles qui se laissent abrutir par l'art *toc* de la culture populaire.

4 L'idéologie moderniste de l'expertise novatrice de l'art nous a donné de grands chefs-d'œuvre, mais a aussi créé cette vision étroite et cloisonnée déjà condamnée par le philosophe américain John Dewey comme "la conception muséale de l'art". En effet, confiner l'art au musée, à la galerie, à la salle de concert, au théâtre ou à l'école, c'est l'éloigner de notre vie quotidienne et appauvrir la qualité esthétique de nos vies. Même l'élite culturelle finit par se trouver lésée du moment que l'art est considéré comme un domaine spécialisé en dehors de la vie ordinaire. Les artistes souffrent de la même

THINK
OF ME
AS
HAPPY

façon. Sur le plan professionnel, ils sont isolés du reste de la communauté, coupés des gens ordinaires chez lesquels, en d'autres circonstances, ils trouveraient un public. Leur création se trouve confinée dans ses sources et matériels expérimentaux. Ce n'est guère étonnant si tant d'art contemporain ne parle que de l'art, et cela même quand il essaie de faire autrement. La logique moderniste de la spécialisation et de l'originalité, qui pousse les artistes à affirmer leur différence à l'égard des autres activités comme des autres artistes, les a obligés à développer une forme aiguë d'individualisme qui rend l'appréciation et la compréhension de leurs œuvres de plus en plus difficiles.

Mais il n'y a pas que l'art qui souffre de sa séquestration. La contrepartie de l'idée selon laquelle l'art et l'esthétique constituent un domaine à part, avec une liberté, une imagination et un plaisir qui leur sont propres, est la même supposition que la vie quotidienne n'est faite que d'obligations sans joie ou imagination. Ce qui fournit aux puissances et institutions qui structurent nos vies quotidiennes, la meilleure excuse pour leur indifférence de plus en plus brutale envers l'aspiration naturelle de l'homme aux plaisirs de la beauté et à la liberté de l'imagination. Il ne faut pas chercher ces choses-là dans la vraie vie, mais dans les Beaux-Arts, promesse d'une évasion éphémère. Cette dichotomie art/réalité permet aux institutions et aux pratiques les plus affreuses de notre société de se légitimer et se renforcer, en tant qu'incarnations d'une réalité inéluctable à laquelle l'art et la beauté doivent, principe de réalité oblige, se soumettre. Selon le mot acerbe de Dewey, l'art devient "le salon de beauté de la civilisation", couvrant de son opulence esthétique la monstruosité et la brutalité du monde social. Avec Dewey, il faudrait dépasser cette notion compartimentée afin de réaliser une meilleure intégration de l'art et la vie et, partant, leur enrichissement réciproque.

5 Pour parvenir à ce résultat, il faudrait d'abord rejeter ce que j'appelle les "théories-emballages", c'est-à-dire des définitions de l'art qui se contentent de refléter son concept actuel, et qui ne tiennent compte que des objets que nous plaçons sous la rubrique "art". Comme de bons emballages alimentaires, ces définitions présentent, contiennent et préservent de manière transparente leur objet – notre concept de l'art. Elles visent à refléter la pratique cloisonnée de l'art. L'important, c'est que l'art a besoin de définitions non pas représentatives, comme celles-ci, mais transformatrices. Proposer une représentation parfaite du concept de l'art est un idéal qui n'a de sens que si nous imaginons ce concept comme une essence fixe qui sous-tend les formes changeantes de l'art et qui sert de critère permanent pour identifier et évaluer l'art. Mais si le concept de l'art est historiquement variable, alors quel est l'intérêt d'une définition qui n'offre que le reflet de notre conception contemporaine de ce concept, une conception floue, contestable et éphémère ? Si l'histoire de l'art est changeante, on peut non

~~BROKEN~~

IN
THE

WORDS

seulement la représenter mais aussi la faire, et cela à travers le travail d'artistes, de critiques et d'historiens de l'art, mais aussi par des interventions de théoriciens qui, dans le passé, ont toujours façonné le contexte créatif et critique dans lequel travaillent artistes, critiques et historiens. Il suffit de considérer l'emprise de la poétique aristotélicienne sur des siècles de dramaturges et de critiques, ou de voir comment l'idée kantienne de l'imagination esthétique a façonné la poésie romantique et légitimé le formalisme moderniste. Dans la crise de la post-modernité, où l'art semble avoir perdu ses repères et épuisé son progressisme moderniste, nous avons le besoin et l'occasion d'une nouvelle percée philosophique qui permettra de transformer notre concept de l'art au lieu simplement de le refléter.

6 L'esthétique pragmatiste nous recommande un tel activisme philosophique dans la lutte pour l'avenir et la direction de l'art. Je voudrais du même coup anticiper l'objection qui voudrait que cet activisme théorique implique l'abandon de la "vraie philosophie", celle de la quête désintéressée de la vérité. D'abord, il faut rappeler que cette idée ne correspond pas aux grandes théories philosophiques, lesquelles ont toujours pris forme comme réponse active aux conditions socio-culturelles de leur époque. On ne peut pas dire que Platon offre une représentation désintéressée de l'art. Au contraire, sa théorie constitue une réponse politique à la question de savoir. Ensuite, l'idée de la philosophie comme réflexion neutre révèle une fondation très impure, car elle sert les intérêts d'un conservatisme étroit et corporatiste trop heureux de renforcer le *statu quo* sous forme de représentation/définition. Cette obsession fétichiste avec la neutralité désintéressée fait oublier que la finalité de la philosophie est d'améliorer la vie humaine, et non pas de servir la vérité pour la vérité. Puisque nous chérissons l'art comme source d'épanouissement humain, la philosophie devrait s'efforcer d'élargir le concept de l'art.

7 C'est ce que j'ai essayé de faire dans *L'Art à l'état vif*, et cela de deux manières. D'abord, en présentant l'éthique comme un art de vivre qui consiste à styliser le comportement et à se construire selon une esthétique. Ensuite, en essayant de montrer que la culture populaire est digne d'un statut esthétique et qu'elle vaut bien l'attention critique que l'on n'accorde habituellement qu'à l'art "noble". Si nous légitimons l'art populaire, nous nous épargnerons l'aliénation causée par la dépréciation de ce qui nous donne du plaisir esthétique. En plus, il nous permet de porter sur cet art le regard critique dont il a besoin pour s'améliorer. Car ses détracteurs ont souvent raison de dire que l'art populaire est esthétiquement et socialement nocif. En même temps, ils ont tort de ne pas reconnaître ses mérites et son potentiel, car il peut surtout aider l'art à

I'LL
THINK OF
YOU AS
HONEST

dépasser le cloisonnement contre lequel les révolutionnaires de l'art noble ont lutté en vain. Quand des artistes de l'avant-garde ont voulu miner la conception muséale de l'art noble en prenant des ready-made de la vie quotidienne, le musée a simplement récupéré ces actes de protestation et a pu les réinscrire dans son contexte puisqu'ils étaient de toute façon le fruit de la tradition institutionnelle. Mais l'art populaire propose un autre mode esthétique qui est libre de l'idéologie cloisonnante et des institutions élitistes du modernisme, et qui par ailleurs est beaucoup plus proche de notre vécu et nos problèmes, à ce monde fait de cœurs brisés et de broc rafistolé. Qui plus est, certains arts populaires mettent en cause la division moderniste de la culture en sphères distinctes. Un rappeur comme *KRS-One* revendique le rôle de savant-philosophe, militant politique et professeur tout en restant artiste et poète. Mais en défendant l'art populaire je ne mets pas en cause la valeur de notre tradition d'art noble, seulement son prétendu monopole de la valeur esthétique et son mythe d'autonomie. Le mélange dans mon livre de haut modernisme et de hip-hop se veut emblématique d'un idéal socio-culturel qui permet d'accepter et de laisser s'exprimer les arts dits "nobles" et "bas" sans domination et sans honte. Je n'ai pas la naïveté de croire que la philosophie puisse nous conduire très loin dans la réalisation de cet idéal, car il faudrait pour cela une action concertée à la fois sociale et politique en même temps qu'un travail critique et artistique. Je ne sais pas où nous allons en matière d'esthétique mais, tout seul, nous n'irons jamais loin.

Richard Shusterman est professeur de philosophie à New School for social research (NY) et à Temple University (Philadelphie). Vit à New York. Auteur de *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (Paris, Ed. de Minuit, 1992).



Larry Clark, 1993