

**Groupe interuniversitaire  
d'étude de la postmodernité**

**AU COMBLE DU SUBJECTIVISME  
MODERNE: L'OBJET ESTHETIQUE**

**À propos d'un concept de  
Wladimir Weidlé**

**(Exposé de Jacques Dewitte)  
Séminaire du 24 mars 1995**

**Cahiers de recherche**

---

---

Les Cahiers de recherche sont publiés par le Groupe interuniversitaire d'étude sur la postmodernité. Le travail d'édition des Cahiers est sous la responsabilité de Christine Couvrat. La transcription du *verbatim* des séminaires est assurée par Hugo Plourde. Toute correspondance doit être adressée à:

Groupe interuniversitaire d'étude sur la  
postmodernité  
Département de sociologie  
UQAM  
C.P. 8888, Succ. Centre-ville  
Montréal, Québec  
H3C 3P8

**Groupe interuniversitaire  
d'étude de la postmodernité**

**AU COMBLE DU SUBJECTIVISME  
MODERNE: L'OBJET ESTHETIQUE**

**À propos d'un concept de  
Wladimir Weidlé**

**(Exposé de Jacques Dewitte)**

**Séminaire du 24 mars 1995**

**Cahiers de recherche**

---

---

## Présentation de Michel Freitag

Tout ce que je dirais pour expliquer les raisons pour lesquelles nous invitons Jacques Dewitte, c'est qu'il s'intéresse très profondément à la démarche de Portmann auquel, comme vous le savez, je m'intéresse aussi depuis une dizaine d'années au moins. Comme Portmann n'est pas très connu, en France en particulier, et étant donné l'importance d'une démarche phénoménologique qui est opposée au positivisme dominant en biologie et son importance pour étayer les fondements d'une démarche phénoménologique en sociologie (ça, c'est évident puisque toute phénoménologie commence aussi par la sensibilité, le corps, la « sensorialité » ; on ne peut pas parler de subjectivité humaine si on a déjà a priori perdu tout contact avec la dimension de la subjectivité sensible de l'animal), cela m'avait beaucoup frappé de découvrir dans la revue du *Mauss* quelqu'un qui parlait de Portmann. Ensuite, à travers des contacts qui ont été pris dans un sens et dans l'autre à travers Alain Caillé, il s'est trouvé que les affinités étaient encore plus profondes, dans le sens où Jacques Dewitte s'intéresse non seulement à la pensée biologique dans sa perspective phénoménologique et herméneutique, mais s'intéresse aussi à l'architecture. Alors, c'est une coïncidence qui a fait que nous nous sommes découvert des affinités absolument étonnantes.

Sur le plan professionnel, notre invité a fait une carrière de traducteur, il a traduit des textes dans différents domaines et a été quelques années dans l'enseignement, mais c'est à travers la traduction de textes allemands en particulier qu'il a approfondi et intériorisé lui-même une démarche phénoménologique.

\* \* \*

**Jacques Dewitte:** Comme le titre de ce séminaire l'indique, mon exposé portera sur la réflexion sur l'art de Wladimir Weidlé et, plus précisément, sur son concept d'objet esthétique mis en opposition à celui d'oeuvre d'art. Alors, qui est Wladimir Weidlé et pourquoi ce concept d'objet esthétique? Travaillant à Munich en bibliothèque, mon attention a été attirée par un petit livre de cet auteur dont j'avais vaguement entendu parler. C'est un auteur d'origine russe - un Russe émigré en France - qui a écrit en russe mais aussi en français et en allemand. Ce petit livre est un recueil de textes qui ont été écrits dans les années soixante-dix, rassemblés et publiés après la mort de l'auteur. Ce livre m'a semblé important, et plus

encore quand j'ai fait le lien avec ma réflexion sur Portmann, et c'est pourquoi je me suis dit qu'il valait la peine de faire connaître Weidlé.

Maintenant, il faut aussi savoir - et cela est pour moi un peu mystérieux - que Weidlé semble avoir eu une certaine renommée en France et ailleurs puisque le livre dont je vous parle a été publié chez Gallimard en 1954. Le livre s'intitule: *Les abeilles d'Aristée* et porte sur le destin actuel des lettres et des arts. À l'époque, Weidlé n'était donc pas quelqu'un de complètement isolé. Or maintenant, plus personne ne le connaît. Quant à moi, je soutiens que c'est un grand auteur injustement méconnu et, dans le contexte d'une réflexion sur l'art, je le mets sur le même plan que le Gadamer de *Vérité et méthode*, ainsi que de quelqu'un comme Georges Steiner qui a écrit *Réelle présence*. Il y a vraiment une convergence frappante entre ces auteurs et Weidlé est pour moi quelqu'un de la même stature, de la même richesse de pensée qu'un Steiner. Or, qui connaît Weidlé aujourd'hui ? À peu près personne.

Ce qui m'a confirmé dans l'idée que nous devrions développer l'intérêt pour Weidlé, se situe dans le contexte français d'un débat qui a eu lieu d'abord dans *Esprit* et dont l'animateur était Jean-Philippe Domecq. Ce dernier est l'auteur de l'ouvrage *Artistes sans art*, dans lequel il engagea la polémique à propos de l'art contemporain dans son ensemble. Ce qui m'a frappé en lisant ce livre est que j'avais constamment l'impression que l'auteur « brûlait » en quelque sorte, qu'il était à deux doigts de redécouvrir la distinction que fait Weidlé entre *objet esthétique* et *oeuvre d'art* ; distinction dont je vais vous parler ici. Cette impression d'une étroite similitude entre leurs deux conceptions de l'art m'est apparue frappante notamment lorsque Domecq utilise la notion d' « objet spéculatif », concept très proche, à mon avis, de celui d' « objet esthétique ». Cela m'a donc confirmé dans mon intérêt pour Weidlé. J'avais l'impression qu'il fallait le faire connaître parce qu'il y avait quelque chose chez lui qui pouvait nourrir le débat contemporain sur l'art.

Mon style de réflexion est marqué par ma formation philologique et je ne peux par conséquent pas m'empêcher, quand je lis un auteur, de situer sa démarche dans le temps, dans une continuité et de faire des

comparaisons. Quand je suis finalement parvenu à me procurer *Les abeilles d'Aristée* - ce n'est pas facile, le livre est épuisé - j'ai très vite vu qu'il s'agissait-là d'un livre qui recèle une très grande richesse. Je me suis rendu compte que le chapitre intitulé « Le triomphe de l'esthétique » était déjà une préfiguration des textes ultérieurs de Weidlé et donc de la distinction entre objet esthétique et oeuvre d'art.

Afin de vous donner une idée du propos général de Weidlé et de l'ampleur de sa réflexion, j'aimerais vous lire une citation :

« L'art des grandes époques exprimait l'homme total précisément parce qu'alors, celui-ci n'était pas absorbé par le seul désir de s'expliquer soi-même, mais de se tourner volontairement, sinon vers le créateur du moins vers la création dans son indicible unité, vers ce quelque chose de plus vaste que lui, qui vivait en lui et qui lui donnait la vie. À l'art qui ne voit rien au-delà et au-dessus de l'homme, c'est l'homme inévitablement qui fera un jour défaut ».

On voit bien ici que l'art est situé dans une dimension humaine tout à fait générale.

Je vais maintenant entrer dans le vif sujet mais étant donné que j'ai énormément de matière, je crains fort de devoir beaucoup simplifier.

J'ai commencé mon exposé en parlant des *Abeilles d'Aristée* afin de souligner l'importance de ce livre pour la réflexion contemporaine sur l'art. Dans le chapitre intitulé « Le triomphe de l'esthétique ? », Weidlé met en évidence l'apparition de l'idée d'esthétique, ainsi que du mot « esthétique », dont l'origine remonte à 1750 environ. C'est à cette époque que le mot est apparu dans le titre d'un traité et il s'implanta ensuite dans l'usage : ceci peut être retenu à titre de symbole et revêt une importance presque copernicienne dans le sens où une sorte de renversement s'effectue alors. On se met à envisager l'art en tant qu'art, c'est-à-dire qu'on appréhende les formes artistiques uniquement à partir d'un point de vue esthétique, d'un point de vue purement formel : du point de vue de leur beauté, et de tout ce qui, en elles, peut susciter notre jouissance esthétique. Le noyau de tout cela réside dans le fait qu'au fond, les oeuvres d'art (même si le terme « art » n'a pas toujours existé) ont

toujours constitué une manifestation humaine qui était prise dans un tissu social, existentiel, etc., d'une grande complexité. Ce qui apparaît avec l'emploi des concepts d'esthétique et d'art, c'est qu'on s'est mis à privilégier, dans la considération des oeuvres d'art, un certain angle : le point de vue du spectateur, de celui qui jouit de l'oeuvre d'art. Il y a, à proprement parler, mise en perspective de l'oeuvre d'art. Voici quelques citations de Weidlé à ce propos :

« Le principe de tout ce qui arriva plus tard était acquis dès le moment où il n'y eut plus de style. Et on ne vit pas de difficulté à accueillir sur un pied d'égalité tous les styles du passé. Désormais ce passé se présentait sur le même plan, donc à vous de choisir. »

Il s'effectue une égalisation, une uniformisation de toutes les oeuvres du passé. C'est alors qu'apparaît aussi cette nouvelle institution qu'est le musée :

« Dans le musée, fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on se trouve installé à demeure dans l'équivalence universelle de toutes les oeuvres d'égale qualité appartenant aux styles les plus opposés et les plus inconciliables.» Et puis : « Dans ce jeu, il n'y a que les formes qui jouent. Et il ne saurait en être autrement puisque la première caractéristique du musée est que les oeuvres s'y présentent dans une perspective qui n'a plus rien à voir avec celle de l'artiste. »

Autre citation :

« (...) notre art en pâtit, on apprend aux artistes à se passer de ce qu'ils n'y trouvent pas ; à limiter leurs propres efforts, à ne produire que l'équivalent de ce qu'ils y apprécient, approuvent, admirent, comme si l'artiste était en mesure de parfaire son oeuvre en l'abordant par le même côté que le spectateur. »

Cela veut dire qu'il y a une tension, presque une incompatibilité entre le point de vue de l'artiste et le point de vue du spectateur. Weidlé précise ailleurs dans son oeuvre ce qu'il entend par là lorsqu'il dit qu'au fond, il y a quelque chose dans l'oeuvre d'art qui échappe à l'artiste lui-même. Une non-maîtrise, quelque chose qu'il met en oeuvre et qui correspond à un langage (c'est le thème très important de l'art comme langage qui apparaît déjà.). Il y a, chez l'artiste, effort d'expression de ce qui était déjà-là,

dans une intériorité ; il y a recherche, auto-élucidation. Le spectateur ne verra, dans l'oeuvre exposée, que le résultat de cette recherche, alors que dans la genèse de cette oeuvre, il y a une non-maîtrise ou, du moins, quelque chose qui n'est pas entièrement maîtrisé par l'artiste alors même qu'il cherche à l'exprimer, qu'il se dirige vers ce quelque chose.

Le point de vue esthétique consiste à privilégier la pure forme alors que l'art était, au départ, bien davantage que de la pure forme : l'art était la visée d'un contenu, un rapport au monde, un rapport au réel, bref, une foule de choses au-delà de la pure forme. L'art est bien sûr aussi une forme, mais ce qui a lieu avec l'avènement du point de vue esthétique, c'est qu'on se met à privilégier « l'effet » de l'art sur le spectateur et, par là même, à privilégier des effets psychologique et physiologique, pourrait-on dire, alors que l'art est quelque chose de plus complexe que cela. C'est là aussi qu'intervient déjà chez Weidlé le thème du subjectivisme. En effet, on peut dire que l'esthétisme est une forme de subjectivisme. Non pas le subjectivisme d'un sujet scientifique manipulateur, mais celui du spectateur comme point d'aboutissement ultime de l'oeuvre. À la limite, l'oeuvre n'existe plus que par rapport au spectateur, que pour le spectateur.

Or, nous dit Weidlé :

« Dans le domaine des arts, la création humaine dépasse tout aussi bien le principe de l'agrément que celui de la perfection fonctionnelle. Un art n'est plus de l'art s'il se laisse réduire à cela. Et même, est-il encore de l'art s'il se connaît en tant que tel et ne veut être rien que soi-même ? Il est une vérité qu'il aura été réservé à notre temps de rendre évidente : chercher l'art seul et vous n'aurez pas d'art. »

Weidlé cite aussi, dans *Les abeilles d'Aristée*, une phrase en anglais de T.S. Elliot, dont je ne me souviens plus exactement, mais qui, grosso modo, dit à propos de la poésie : si le poète recherche uniquement la poésie dans la poésie, eh bien il n'y a même plus de poésie ! La pensée de Weidlé est, à ce niveau, une critique du purisme. C'est la critique de l'art pur, de l'art pour l'art.

Ce qui apparaît avec l'esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle va encore être renforcé, exacerbé par la suite avec « l'art pour l'art ». Un art qui n'aurait à la limite plus d'autre objet que lui-même, un art qui tend à se refermer sur lui-même et donc à devenir autoréférentiel. La constitution de sphères qui tendent à s'autonomiser, à devenir de plus en plus autoréférentielles, à se couper de l'expérience humaine générale est une caractéristique de l'époque contemporaine. Cela est vrai également pour d'autres sphères de la pratique sociale : le droit comme doctrine pure du droit, par exemple, ou l'économie qui se referme sur elle-même. Il s'agit donc d'une tendance générale à l'autoréférentialité de sphères de la société qui se coupent ainsi de l'expérience humaine. En passant, je signale qu'il y a un auteur proche de Weidlé, Hermann Broch, romancier, philosophe, essayiste, qui a une pensée très proche de ce que je viens de dire, notamment sur l'analyse du kitsch. Selon lui, le kitsch correspond à la manifestation d'un art qui ne vise plus que l'effet. Broch tente d'y opposer la dimension de l'éthique en tant qu'elle ouvre le champ de l'esthétique, lequel tend, comme on l'a dit, à se refermer sur lui-même.

Voilà donc la caractéristique de la pensée de Weidlé : il s'agit d'une critique du purisme en art et de l'esthétique comme « art pour l'art ». Pour Weidlé, c'est l'art compris comme langage ou comme parole qui va permettre de pratiquer une ouverture dans le domaine de l'art, qui va permettre à l'art d'accéder à une autre dimension que celle de l'autoréférentialité. Cette idée se trouve dans la citation suivante : « L'art est d'abord une parole, l'art est d'abord langage ; un langage pour dire l'indicible ». Cette citation est très importante car, à mon avis, toute la pensée de Weidlé y est contenue. Évidemment, il faut expliciter.

Voilà pour ce qui est de la présentation du « Triomphe de l'esthétique » dans *Les abeilles d'Aristée*. Maintenant, si on se concentre sur les chronologies parallèles de la pensée de Weidlé et de la réalité historique, on peut dire que dans son premier livre, Weidlé commente avant tout le moment de l'apparition de l'esthétique (de 1750 à 1900). Or, ce qui apparaît dans ses textes ultérieurs (ceux des années soixante) c'est l'analyse d'une autre rupture dans l'histoire de l'art. Une rupture qui se produit autour de 1913 avec Duchamp et Malévitch (le premier « ready

made » de Duchamp et le « carré noir sur fond blanc » de Malévitch). On pourrait se demander pourquoi Weidlé n'a pris conscience que dans les années soixante de ce qui s'était passé dans les années vingt avec Malévitch et Duchamp. Il est possible de penser que quelque chose a eu lieu dans les années cinquante, à savoir - mais cela demanderait vérification - un changement dans le marché de l'art ou , en tout cas, l'apparition du fait que les musées ont été de plus en plus remplis d'objets n'ayant rien à voir avec les oeuvres d'art telles qu'on les considérait traditionnellement. Je lis une autre citation de Weidlé :

« Dans l'évolution linéaire des idées esthétiques, le nom de Malévitch désigne l'avant-dernière étape et le nom de Duchamp la dernière. Il s'agit, dans les deux cas, de la position de l'objet esthétique et non du façonnement d'une oeuvre d'art. Si, d'une part, l'art est absolu et autonome et l'oeuvre d'art seulement un objet esthétique, et si d'autre part dans ce domaine, comme la psychologie l'a enseigné depuis longtemps, tout dépend de décisions subjectives ou d'inclinations privées, alors un « n'importe quoi » peut servir d'objet esthétique ; un « n'importe quoi » peut, sans être une oeuvre d'art, faire fonction d'oeuvre d'art. Dans le cas de Malévitch, ce « n'importe quoi » a encore été fabriqué ad hoc. Dans le cas de Duchamp, ce « n'importe quoi » a été trouvé n'importe où, on a été le chercher n'importe où ; c'est le n'importe quoi accompli. Ici on a donc atteint le point zéro et aboli la dernière source d'impureté ».

Ainsi, à partir des années soixante, Weidlé critique ce à quoi on a affaire, selon lui, dans la production contemporaine en matière d'art, c'est-à-dire à des objets qui sont autre chose que ce qu'on appelait jusqu'alors des oeuvres d'art. Weidlé a réagi à la confusion qu'il décelait entre objet d'art et objet esthétique, confusion sur laquelle il revient sans cesse :

« Rien de plus néfaste pour la théorie comme pour la pratique de l'art que la confusion quasi unanimement entretenue de nos jours entre l'oeuvre d'art et l'objet esthétique. La combattre est un devoir mais d'autant moins facile à accomplir que les deux expressions sont devenues pratiquement synonymes. Lorsque nous disons oeuvre d'art, c'est à l'objet esthétique que nous pensons. »

Et il ajoute ceci afin de rendre sensible la distinction qu'il entend maintenir :

« Tout objet naturel ou artificiel peut constituer un objet esthétique sans devenir du même coup une oeuvre d'art. Un kiosque à journaux promu, grâce à tel éclairage fortuit, objet esthétique, n'en devient pas pour autant une oeuvre architecturale ».

« Le kiosque à journaux le plus simple et même le plus laid peut, moyennant un certain éclairage, grâce au jeu de couleur des illustrés qui sont vendus, ou bien encore sous l'influence de la mescaline, devenir pour moi un objet esthétique choisi. Dois-je pour autant l'appeler un chef-d'oeuvre de l'architecture ? »

Alors, que faut-il retenir de ce passage de Weidlé ? Je dirais cet aspect terminologique qui consiste à dire qu'il y a une confusion entre deux termes, confusion qu'il faut mettre à jour et contre laquelle il convient de lutter. Alors je crois qu'un des points importants - car il ne s'agit pas là simplement d'une querelle de mots - est que cette confusion crée ce que j'appellerais un nivellement ontologique. Ce nivellement ontologique se manifeste notamment par une disparition, un oubli, un rejet de toute forme de hiérarchie, de différence de rang entre des objets différents. Et ce nivellement ontologique correspond au fait qu'on a affaire à un subjectivisme, que c'est le point de vue d'un sujet extérieur qui devient déterminant et non plus quelque chose qui se situe dans la chose elle-même (que j'appelle parfois l'objectivité intrinsèque des choses). Ce type de nivellement peut être illustré par la citation suivante :

« À l'intérieur de l'évaluation purement esthétique il n'y a pas de distinction de rang, pas d'ordre hiérarchique. Si elle ne veut pas renoncer à sa pureté, elle doit se contenter de ce qui est esthétiquement minimal, car entre les apôtres de Dürer et une cravate vraiment satisfaisante, il n'existe aucune différence saisissable esthétiquement ; ils sont bons tous les deux et tout le reste doit être passé sous silence. »

D'un point de vue esthétique, du point de vue donc d'un pur jeu formel et de la jouissance qu'on peut en tirer, il n'y a effectivement pas de différence marquée entre un tableau de Dürer et une cravate. Ou, plus

exactement, s'il y a effectivement une différence entre ces deux objets, cela n'empêche pas qu'ils se situent sur le même plan, dans le même continuum. Juste en passant, cette citation m'a fait beaucoup réfléchir parce qu'elle m'a fait songer à un passage d'un livre d'Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, qui constitue, me semble-t-il, une contribution importante à une analyse du monde contemporain et où l'auteur pointe précisément le nivellement entre les oeuvres de la culture et les produits de la « culture quotidienne » ; le terme de culture ayant changé complètement de sens, selon Finkielkraut. Il écrit à ce propos :

« À condition qu'elle porte la signature d'un grand styliste, une paire de bottes vaut Shakespeare - il fait allusion au populisme russe. Et tout est à l'avenant : une bande dessinée vaut un roman de Nabokov, un slogan publicitaire efficace vaut un poème d'Apollinaire ou de Francis Ponge, etc., un grand couturier vaut Manet, Picasso, Michel-Ange, le footballeur et le chorégraphe, le peintre et le couturier, l'écrivain et le concepteur sont, au même titre, des créateurs. »

C'est ce nivellement que Finkielkraut met en évidence dans son livre. Tout est culture et il n'y a plus de différence de niveau entre les multiples manifestations culturelles. Alors là encore, je trouve que la convergence avec le propos de Weidlé est frappante.

Maintenant, si on veut bien comprendre l'enjeu dont il est question, il faut situer l'oeuvre d'art au niveau ontologique. C'est par le biais de l'art qu'apparaît quelque chose qui est d'ordre ontologique, qui est de l'ordre de l'Être. De plus, ce que j'appelle le nivellement esthétique correspond aussi à une paradoxale dépossession de l'autonomie de l'art. Le paradoxe auquel je fais référence est le suivant : ce qui est de plus en plus proclamé dans l'art contemporain c'est l'idée d'autonomie, mais une autonomie individuelle qui ne supporte plus aucune entrave. Or, curieusement, je crois que c'est le contraire qui se produit en ce sens que l'art perd de son autonomie en se soumettant à un point de vue extérieur à lui-même, du moins dans le cas de l'esthétique au sens classique du terme. Cela est encore plus flagrant avec l'apparition de ce que Weidlé appelle l'objet esthétique car à peu près n'importe quoi peut devenir un objet esthétique. Cela signifie que les qualités propres de l'objet en question ne comptent

pas. Ce qui est déterminant pour hausser l'objet au rang d'oeuvre d'art est une décision arbitraire de l'artiste qui fait d'à peu près n'importe quoi quelque chose qu'on expose. C'est pourquoi, on peut parler de subjectivisme.

Plus encore, ce qui me semble important là-dedans - et cela rejoint le paradoxe que je viens de soulever - c'est que la pratique artistique dépossède l'oeuvre d'art de son autonomie. L'objet esthétique, à la différence de l'oeuvre d'art, trouve sa détermination en-dehors de lui-même. Cette dernière dépend de l'éclairage jeté sur l'objet, d'un jugement extérieur, d'une mise en perspective, d'un état d'esprit du spectateur, qui deviennent déterminants. Bref, la promotion de l'objet au rang d'objet esthétique dépend d'un événement extérieur contingent. L'oeuvre d'art, au contraire, dispose d'une forme d'autonomie dans la mesure où elle a son propre principe en elle-même ; il faudra le montrer en explicitant ce que Weidlé appelle l'art comme langage. Aussi, dans la mesure où l'oeuvre d'art a effectivement une objectivité intrinsèque ou une forme d'autonomie, elle impose au spectateur potentiel une exigence, il ne peut pas en faire n'importe quoi. Autrement dit, l'oeuvre d'art appelle chez le spectateur une certaine attitude, attitude appropriée à cette oeuvre. Cela veut dire qu'il appartient au spectateur d'avoir une approche herméneutique, c'est-à-dire de se demander quelle est l'attitude exigée par cette oeuvre particulière au lieu de la réduire à son propre commentaire. Ceci signifie aussi qu'une forme de respect est exigée, et c'est ce que j'appelle le « tact herméneutique ». Je réhabiliterais donc aussi l'idée de tact, à la fois dans la vie quotidienne et dans notre rapport à l'oeuvre d'art. Il ne s'agit pas de venir de l'extérieur avec une méthode unique qui serait applicable dans n'importe quelle circonstance et devant n'importe quel objet, mais il y a une réflexion préalable à effectuer qui consiste finalement à se demander à quoi nous avons affaire. On ne se conduit pas de la même façon avec une oeuvre d'art majeure et avec une oeuvre d'art mineure, ou avec une oeuvre d'art et un autre artefact, ou avec un animal ou tel ou tel autre être. Je veux dire par là que notre rapport aux choses, notre rapport au monde est nuancé parce que j'appelle une forme de tact. De la même façon que dans la vie sociale on ne s'adresse pas sur le même ton, de la même manière à tout le monde, nous devrions avoir une relation non uniforme

avec tous les « étant ». Notre relation devrait être précédée d'une pré-compréhension, issue de notre expérience, de ce à quoi nous avons affaire. Je dirais qu'il en va de même dans le domaine de la science, par exemple. Je dirais que ce qui est inquiétant, dans un certain sens, c'est l'idéal qui y règne d'une méthodologie unique qui, précisément, a renoncé à s'interroger préalablement sur le type d'objets auxquels elle s'intéresse. Pour la science, il n'y plus qu'un seul objet : l'objet physique, et on croit que tout peut être réduit à cet objet et à son analyse physico-chimique ou mathématique. La science et la technique modernes sont l'élimination même de ce tact dont je parlais et correspondent à ce que Finkielkraut appelle la « panmuflerie moderne ». C'est vrai que nous sommes devenus des mufles, que nous pratiquons une panmuflerie, que nous abordons vraiment sans égard, comme des êtres rustres et grossiers, n'importe quoi que nous rencontrons dans le monde et que nous ramenons à nos propres visées. Nous ne nous interrogeons pas sur les « attentes » propres de l'objet finalement, sur la façon que nous avons de l'aborder. Je crois qu'il est justement nécessaire d'introduire cette dimension ontologique pour aborder l'oeuvre de Weidlé et comprendre sa démarche : le rapport aux oeuvres d'art est d'une certaine façon emblématique et significatif d'un rapport au réel de manière générale, et ce qui a lieu avec l'apparition des objets esthétiques est à situer dans ce contexte.

Pour préciser encore ces derniers propos, pour préciser aussi ce que j'entends par subjectivisme à propos de l'apparition de l'art comme objet esthétique, je vais vous lire une citation concernant l'« évolution linéaire de l'esthétique » - il parle de Malévitch et de Duchamp :

« Il s'agit dans les deux cas de la position de l'objet esthétique et non du façonnement d'une oeuvre d'art. Lorsque, comme on le fait aujourd'hui, on rattache également à l'art les configurations sonores, verbales et plastiques qui sont dues seulement à un choix parmi les choses existantes ou à l'action des forces mécaniques, sans qu'elles aient quelque chose à voir avec le façonnement et la donation de sens par un artiste, et qu'on les appelle des oeuvres d'art simplement parce que quelqu'un leur attribue un quelconque degré de validité esthétique, alors l'art est un faux nom pour un tel précepte et l'oeuvre d'art un simple pseudonyme pour l'objet esthétique ».

Ce que j'aimerais souligner ici est cette opposition entre *position* et *façonnement*. Quand Weidlé parle de façonnement, il fait référence à quelque chose qui est de l'ordre du geste artisanal, l'artiste est aussi un artisan qui façonne quelque chose qui a été matérialisé. Or, qu'est-ce qui se produit avec l'apparition de l'objet esthétique ? Il n'y a simplement que la position d'un n'importe quoi, quelque chose qui, à la limite, peut avoir n'importe quelle propriété. Ce qui est décisif c'est une position, de la même façon que le moi pose le non-moi. C'est donc un acte abstrait et incorporel dans lequel, pourrait-on dire, l'esprit humain est souverain. Il pose quelque chose comme son objet et ce quelque chose peut être n'importe quoi.

Quelle est la différence entre la position de l'objet esthétique et le façonnement de l'oeuvre d'art ? Comme je le disais, c'est la dimension artisanale. Mais c'est aussi que ce quelque chose, ce fait-là, résiste à l'artiste. L'artiste n'a pas affaire à quelque chose qui n'a pas de propriété spécifique et qui est malléable à merci. Non, il y a une résistance du réel, il y a une résistance de la matière. Donc ce sont deux formes d'actes créateurs, mais dans la position de l'objet esthétique le créateur ne rencontre plus rien qui lui résiste, qui soit son vis-à-vis.

J'en arrive à un autre paradoxe du subjectivisme à propos de la mission artistique. À ce propos, on pourrait dire - et c'est bien ce que revendiquent nombre d'artistes contemporains - qu'il y a un effacement du sujet. On veut renoncer à l'ère du sujet désormais révolue et voilà que l'on prend des objets trouvés, etc., pour leur attribuer la qualité d'oeuvre d'art. Encore une fois, il y a là un paradoxe car, dans cet effacement apparent du sujet qui se contente de prendre tels quels des objets tout faits, on a atteint le comble du subjectivisme mais un subjectivisme peut-être sans sujet - là il faudrait faire une analyse en profondeur. Au contraire, lorsqu'il y a façonnement et lorsque l'artiste se confronte à une matérialité, l'activité subjective est aussi une activité réflexive : par la médiation du support matériel, l'artiste se confronte aussi à lui-même. Il se confronte à une part obscure de son propre acte créateur ou de sa propre subjectivité, et c'est en cela qu'il y a aussi quelque chose comme une révélation à soi-même de ce qu'on ne pouvait pas prévoir à l'avance. De

l'autre côté cependant, du côté de la position de l'objet esthétique, la démission de la subjectivité constitue paradoxalement l'accomplissement du subjectivisme.

Enfin voilà, j'ai esquissé un ensemble de questions qui évidemment demanderaient à être approfondies, à être discutées. Mais je le répète, il me semble que dans cette position du n'importe quoi comme objet esthétique s'accomplit quelque chose comme le comble d'un subjectivisme - mais je suis évidemment conscient du fait que le terme de subjectivisme est peut-être mal choisi car ce dont je parle est d'un subjectivisme sans sujet, d'un subjectivisme où le sujet ne s'assume plus lui-même. Par contre, lorsque l'on s'assume comme sujet dans une activité subjective auto-réflexive qui se confronte à une matière, à un réel, s'effectue parallèlement en permanence une critique interne du sujet, une autocritique qui n'aboutit évidemment pas à la dissolution du sujet, mais qui en exprime la vie.

Je lis un autre passage de Weidlé :

« L'objet esthétique, c'est ce qui le distingue de l'oeuvre d'art, est dépourvu de tout ancrage ou lestage ontologique. Il est livré au bon vouloir d'un sujet extérieur, artiste ou spectateur, sans avoir rien à lui opposer. C'est le règne du subjectivisme qui caractérise une bonne part de la pensée moderne et qui culmine dans la postmodernité, c'est-à-dire dans cette pensée qui, paradoxalement, proclame la mort du sujet, de la vérité, etc. Il faudra revenir sur ce paradoxe et la révélation nécessaire de tous les repaires idéologiques actuels. La pensée qui proclame la fin d'une pensée subjective s'avère être la plus subjectiviste. C'est au contraire une pensée plus classique qui maintient l'idée de création et d'implication d'une subjectivité, qui est le seul contrepois, la seule alternative à ce règne du subjectivisme, parce qu'elle maintient en même temps un ancrage ontologique dans l'objectivité intrinsèque des choses et notamment des oeuvres d'art; objectivité à laquelle se confronte le sujet, lequel n'est donc nullement une pure présence à soi auto-transparente. »

J'ai eu confirmation de cette analyse en lisant l'essai d'Octavio Paz sur Duchamp, dans lequel il écrit : « Duchamp dévalorise l'art en tant que travail manuel au profit de l'art en tant qu'idée; l'idée à son tour se voit

sans cesse niée par l'ironie ». Cela correspond à la présentation de l'art contemporain par Weidlé - dont Duchamp est une figure importante : il y a une décorporalisation (dévalorisation de l'art en tant que travail manuel), un privilège est accordé à l'idée, mais l'idée elle-même est constamment niée par l'ironie. L'ironie est une des caractéristiques du nihilisme moderne en tant qu'attitude fondamentale d'un sujet qui ne reconnaît plus rien d'autre que sa propre activité. Une activité qui n'est elle-même que pure négativité puisque tout ce qu'elle a pu engendrer, objectiver, est sans cesse dénier et dépasser par l'attitude nihiliste. Et ce, pour rien, si ce n'est pour continuer à exister comme pur sujet vide. Voilà comment je comprends l'ironie.

Pour être un peu provocateur, par rapport à Derrida notamment, je dirais qu'il me semble qu'un autre aspect du subjectivisme est qu'on a affaire à un « logocentrisme », c'est-à-dire à un déplacement du lieu de la donation de sens propre à l'art vers un acte langagier de l'artiste ou du commentateur. De cela on a deux attestations. Premièrement, ce qui est de plus en plus important (c'est manifeste chez Duchamp), c'est l'acte de donner un titre à l'objet. Lorsque Duchamp rebaptise les objets (je fais ici référence à son fameux urinoir renversé baptisé « fontaine »), il y a déplacement, encore une fois, de l'objectivité intrinsèque des choses vers un acte arbitraire du sujet qui se manifeste notamment par « l'art de donner un titre ». Autrement dit, l'acte créateur se déplace d'un façonnement vers une nomination, laquelle survient de l'extérieur. On peut dire que c'est un acte poétique, bien sûr, mais c'est surtout l'acte poétique absolu, immatériel, arbitraire d'un sujet qui ne se confronte plus à un donné matériel avec lequel son intention créatrice initiale peut dialoguer, et au contact duquel il peut se modifier lui-même. Deuxième attestation de ce logocentrisme : il y a prolifération du discours théorique dans l'art contemporain, mais d'un discours qui ne survient plus après, en tant que commentaire d'une oeuvre, mais qui tend presque à supplanter l'oeuvre elle-même - là je rejoins un aspect qui a été longtemps développé par Domecq dans le livre dont je parlais tout à l'heure (*Artiste sans art*). C'est la toute-puissance du commentaire, du discours second, qui fait qu'à la limite l'objet esthétique n'est rien ou n'importe quoi - ce qui, en soi, n'est rien, est fabriqué de toutes pièces par une théorisation *ad hoc* toute-

puissante. Dès lors, on a affaire à un commentaire-démiurge qui fabrique un objet intéressant à partir de rien. Je crois que sur ce point, il y a une analogie frappante entre le propos de Weidlé et celui de Steiner dans *Real presences*. Le point de départ chez Steiner est une réaction contre le nivellement de l'oeuvre créée et de l'interprétation. C'est en cela qu'il critique en particulier Derrida, le déconstructionnisme ou, pourrait-on dire aussi, une forme d'herméneutique qui pose carrément qu'il n'y a plus que des interprétations et que les interprétations sont elles-mêmes des oeuvres (c'est en cela qu'il y a un nivellement entre l'oeuvre et son interprétation). Pour cette raison justement, Steiner s'en prend au triomphe du commentaire qui fait en sorte qu'on peut écrire n'importe quoi sur n'importe quoi ce qui provoque un nivellement entre cet événement imprévisible et contingent qu'est l'oeuvre et le commentaire, qui est tout de même quelque chose de second. À ce nivellement, Steiner oppose le postulat qu'il y a préséance ontologique de l'oeuvre créée sur l'interprétation et, par conséquent, il opère comme Weidlé un renversement ontologique. Renversement dont je n'ai pas encore parlé à propos de l'oeuvre d'art.

Brièvement, ceci ne veut pas dire qu'il y ait lieu de renoncer au discours critique, de renoncer à toute forme de commentaire. C'est un petit peu ce qui est exagéré, ce qui est hyperbolique chez Steiner, quand il évoque l'utopie d'une cité sans secondarité, où il n'y aurait plus du tout de discours critique. Il ne faut donc pas aller trop loin et éliminer le discours critique. Mais cette prolifération du discours devrait au moins nous inciter à penser l'articulation entre l'oeuvre d'art dans son caractère originaire et le commentaire. Un commentaire qui, à ce moment-là, prend un autre sens : le commentaire n'est plus simplement ce qui vient en quelque sorte combler une déficience fondamentale de ce « n'importe quoi » que l'on investit d'un sens par le discours théorique ; le commentaire n'est plus là pour combler un manque mais, au contraire, il interpelle par l'émerveillement que les manifestations sensibles du monde peuvent avoir sur nous.

Maintenant, il m'est apparu en réfléchissant à toutes ces questions qu'une des caractéristiques de l'oeuvre d'art, au sens classique du terme, est qu'elle se tient - ou tient - toute seule. Pour faire un lien avec ce qui précède, je remarque ici qu'il y a beaucoup de soi-disant oeuvres d'art qui ne tiennent que par le discours théorique qui les fait exister. Or, je crois que ce qui caractérise l'oeuvre d'art se trouve justement dans le fait qu'elle se tient, qu'elle est une évidence qui s'impose à l'autre. Cela signifie qu'elle a son principe en elle-même, c'est en cela qu'existe quelque chose comme une autonomie de l'art et qui, de ce fait, rapproche l'oeuvre d'art de la vie organique. Parce que justement, ce qui caractérise la vie organique, c'est aussi qu'elle a son principe en elle-même. Donc, jusqu'à un certain point, il y a analogie entre l'organisme et l'oeuvre d'art et c'est ce qui m'a amené à parler d'une substance de l'oeuvre d'art pour désigner cette sorte d'autonomie qui la caractérise. Maintenant, cela ne veut pas dire que cette autonomie doit être confondue avec une pure et simple autoréférencialité, une autosuffisance, une clôture absolue, mais c'est dans cette autonomie que s'institue un rapport au monde.

Voilà un survol des propositions de Weidlé concernant la distinction oeuvre d'art vs objet esthétique, et il me reste, dans un dernier temps, à introduire la dimension qui permet de passer de ce nivellement ontologique à ce que j'appellerais l'ancrage ontologique, à savoir ce qui, pour Weidlé, fait en sorte que l'oeuvre d'art est autre chose qu'un objet esthétique.

Cet ancrage ontologique vient du fait que l'art est langage, l'art est parole :

« L'oeuvre d'art est une parole », « l'être a en lui une impulsion innée. Ce qu'il a pressenti, ce qu'il a aperçu même fugitivement, son oeil spirituel (...) Mais bientôt il en fait l'expérience, c'est indicible. Il est obligé d'élaborer une configuration spirituelle qui, animée par l'indicible, se manifeste à ses propres yeux et à ceux des autres dans cette chair appropriée. Pour autant qu'il existe une voie directe conduisant à cette manifestation, elle nous est barrée sur terre. Nous devons chercher une voie détournée, ce détour est l'oeuvre d'art ».

Je ne crois pas pouvoir commenter tout cela, mais ce qu'il faut comprendre c'est qu'avec la parole il y a une réouverture de ce qui était menacé de se refermer sur soi-même. Il y a comme une flèche qui s'élançe, une transcendance vers la chose qui est à dire, vers un contenu, vers ce que le poète ou l'artiste entrevoit. C'est ce que dit Weidlé. Mais alors, et c'est en cela, je crois, qu'une telle pensée de l'oeuvre d'art comme création permet d'échapper aux reproches adressés à un sujet qui, au sens de la métaphysique de Heidegger, ne serait lui-même là que dans une pure présence à soi, vis-à-vis de laquelle le langage serait second. Bref, ce qui a lieu, ce qui est visé par la parole, par le langage, le poète ou l'artiste ne le détient pas d'avance. Il l'entrevoit seulement et c'est précisément l'expérience même de l'écriture qui lui permet de le rejoindre. Certes il l'anticipe, mais cette anticipation n'est pas à confondre avec un simple court-circuitage dans lequel ce qui est ainsi visé serait déjà détenu, serait déjà entièrement maîtrisé rationnellement. C'est aussi de cette façon que nous devons comprendre cette phrase de Goethe que Weidlé cite souvent : « L'art est médiation de l'indicible ».

L'artiste est donc confronté dès le départ à une sorte d'impossibilité, à cet indicible, à cet au-delà de ce qui est à notre disposition à l'intérieur des discours de vérité, du langage, etc. Il fait l'expérience d'un obstacle, d'une limite, que pourtant une voie détournée permet de dépasser. Et cette voie détournée, nous dit Weidlé, c'est l'oeuvre d'art. Cela revient à dire qu'il ne s'agit pas, comme pour Wittgenstein par exemple, d'opposer le monde du dicible - celui de la rationalité logique - au monde de « l'au-delà », dont Wittgenstein reconnaît l'existence, mais au sujet duquel il prétend qu'on ne peut rien dire parce que, justement, c'est quelque chose d'indicible. Pour Weidlé, au contraire, il s'agit de reconnaître qu'il existe un accès indirect au monde sensible par le dire de l'oeuvre d'art. Dans cette opposition radicale, dans cette coupure qu'institue Wittgenstein entre le logos et le monde sensible, ce dernier échappe à la sphère du dire. Il n'y a donc aucune trace, chez Wittgenstein, d'une possibilité d'accès indirect à l'indicible par le dire de l'oeuvre d'art.

## DISCUSSION

**Dario de Facendis:** Je dois dire, monsieur, que j'ai été très frappé par votre exposé d'aujourd'hui. Si on peut dire les choses de façon claire et évidente, ce qui m'a frappé le plus est ce que vous disiez à l'effet que votre participation s'inscrivait aussi dans le cadre du prochain numéro de *Société* qui portera sur la question esthétique. Je suis moi-même en train d'essayer de m'éclaircir les idées sur ce sujet, puisque je veux contribuer à ce même numéro, et je me rends compte de la difficulté d'une telle question. Cependant, au cours de votre exposé, j'ai eu quelque peu l'impression que vous tombiez dans une voie qu'il ne faut pas pratiquer, c'est-à-dire qu'il me semble que vous arrivez à vider le questionnement de l'art moderne de tout son sens. Pourquoi cela? Parce que vous éliminez d'entrée de jeu toute signification de cet art, et vous le traitez comme un symptôme de quelque chose qui serait maladif et dont il serait responsable - je n'ai pas très bien compris d'ailleurs le rapport que vous faites entre le nihilisme et cette généalogie de l'esthétique, mais passons.

Il me semble ensuite que vous niez à l'art moderne, à l'art contemporain, toute réalité, en lui opposant quelque chose qui devrait être l'Art. Je fais référence ici à l'art considéré comme langage, à la question de l'ontologie qui est à la limite entre l'évanescent et le fort; parce que c'est une ontologie qui se rapporte à une parole qui traverse le sujet mais dont on ne sait pas s'il est lui-même le détenteur ou s'il est seulement un moment de réceptivité de cette parole <sup>1</sup>. En outre, je vous ferai remarquer que cette question de l'indicible a été jouée par l'art moderne de façon assez ambiguë, ce qui a pour effet qu'on ne sait pas trop à quel niveau vous vous situez là-dedans. Mais surtout, la question ontologique ne se pose pas comme vous le laissez entendre, parce que l'art moderne deviendrait tout

---

<sup>1</sup> Je faisais ici référence à la « force » supposée d'un discours qui prétend s'établir sur un renvoi à des réalités supérieures, métaphysiques, éternelles et universelles. Ces réalités supposées nourrissent un concept d'Art où celui-ci n'est qu'un moment de passage de ce contenu fort, par où l'art lui-même est dans une position « faible ». Surtout que ce contenu « fort » s'exprime par une parole qui devrait dire l'indicible. On a alors là la force du contenu jumelée avec la faiblesse d'une parole qui ne peut le contenir, position mystique s'il y en a, mais qui aujourd'hui a perdu tout référent transcendantal, et donc tombe dans l'ambiguïté.

d'un coup le réceptacle de gens de mauvaise foi, des gens qui joueraient un jeu truqué dont ils seraient conscients au contraire : ils sont traversés de part en part par quelque chose dont nous ne sommes pas exemptés. C'est-à-dire que cette réalité que vous pouvez trouver dans l'art contemporain, et sur laquelle nous pourrions toujours discuter, ce n'est pas quelque chose contre l'Art, quelque chose qui serait le péché de l'art contemporain contre l'Art défini selon des critères abstraits et ambigus. Le péché de l'art est quelque chose que nous subissons tous, et l'art d'une façon peut-être plus apparente parce qu'il est nécessairement du domaine du public, il le donne à voir. Donc, il se représente dans ce nivellement ontologique - pour utiliser un de vos concepts - qui est aujourd'hui universel. Par ailleurs, je ne suis pas certain qu'une paire de bottes et une oeuvre de Shakespeare soient aujourd'hui mis au même niveau, même dans l'esprit des gens les plus bornés ; il y a encore quelque chose qui résiste à ce nivellement ontologique et c'est sur cela d'ailleurs que l'art contemporain s'est construit, c'est-à-dire qu'il y a une réalité ontologique forte qui s'est retranchée dans la signature de l'artiste. On pourrait peut-être dire aujourd'hui que c'est la signature qui fait la valeur de l'oeuvre d'art, mais c'est un jeu dans lequel il faudrait peut-être faire intervenir une dé-substantialisation du sujet qui est donnée par le marché, dans le sens fort du terme : le marché universel du capitalisme planétaire. Ce que les artistes subissent aujourd'hui correspond à quelque chose que nous subissons de façon plus ou moins universelle via une marchandisation absolue de notre existence. C'est peut-être un des effets les plus pervers de la situation de l'art aujourd'hui que de ramener cette signature comme seul fondement de la valeur marchande d'une oeuvre d'art, au moment même où l'artiste en tant que tel a perdu toute substance subjective, comme vous le disiez vous-même. Mais on ne peut pas réactiver toute cette idée de l'Art que vous mettiez de l'avant pour l'opposer à la situation de l'art aujourd'hui, on ne peut pas. Cela a été dépassé historiquement. Nous sommes dans cette situation et l'art en est une illustration.

**Jacques Dewitte:** Vous avez commencé votre intervention en disant que vous étiez très surpris par certaines choses que j'avais mises de l'avant dans mon exposé. Je dirais que c'est à mon tour d'être très surpris! Je croyais être dans le cadre d'un séminaire de travail critique de la

postmodernité et ce que j'ai cru comprendre par votre intervention, c'est un discours qui nous dit à peu près que nous sommes de toute façon « dedans », que c'est cela notre époque, que le nivellement ontologique est une dimension universelle, que c'est une détermination historique. Où est la dimension critique là-dedans? Je me le demande!

**Dario de Facendis:** Ce que je dis c'est que pour élaborer une critique, il faut partir de là où nous sommes. Pas d'où nous voudrions être en faisant un saut absolument inconcevable vers quelque chose qui éliminerait cette réalité. Sinon on se dirige vers une voie impraticable. Ce que vous dites n'est pas praticable du point de vue d'abord de l'artiste; il a besoin d'un langage mais le langage s'est effrité, il a besoin d'un monde mais le monde s'échappe. Vous ne pouvez pas renvoyer l'artiste au langage, au monde au moment même où ils s'échappent!

**Jacques Dewitte:** J'ajoute un deuxième point, quelque chose manque, il est vrai, à ce que j'ai dit : il faut effectivement préciser de quels artistes et de quelles oeuvres on parle. Dans mon exposé évidemment, il n'a été question que de Duchamp, mais on pourrait avoir une discussion. Vous-même devriez nous dire ce qui, dans l'art contemporain, paraît échapper à ce jugement, à cette critique. Dans le bouquin de Domecq, par exemple, (je le mentionne parce que je crois qu'il existe un lien de parenté entre Domecq et Weidlé), il ne se gêne pas pour attaquer des gens comme Warhol, Burène, Woltansky, Stella, Rieman, etc. Bon, alors je crois que c'est de cela dont il est question : j'actualise la pensée de Weidlé qui nous donne des outils pour démasquer en quelque sorte l'inanité, l'imposture d'un artiste comme Burène par exemple. Alors je vous renvoie la question : est-ce qu'il n'y a pas là imposture selon vous ? À quels artistes songez-vous qui vous paraissent échapper à cette critique de l'art contemporain ? D'ailleurs, ce dernier terme demande à être précisé puisqu'il me semble avoir relevé une ambiguïté entre les termes de moderne et de contemporain.

Il y a d'autres applications possibles de cette remarque. Je songe au domaine de l'enseignement, bien que je n'en fasse plus partie. Dans de nombreuses théories pédagogiques, on ne fait plus la différence entre

oeuvre et texte ; on dit que tout est texte. Soit dit en passant, il y a un très bon article d'Alain Renaut qui analyse cela. Eh bien justement, ce « tout est texte » m'apparaît très bien correspondre à mon propos ; il s'agit là encore d'un nivellement ontologique ; on ne fait plus la différence entre une page de publicité - qu'on analyse textuellement avec les méthodes de la sémiologie - et un poème. Ça, c'est effectivement le monde dans lequel nous vivons. Cependant, je crois que ce n'est quelque chose devant quoi nous devrions nous incliner. On peut encore exercer une critique et renverser la tendance. Voilà ma position à ce sujet.

**Louis Jacob:** Vous avez déjà répondu à une partie de la question que je voulais vous poser, mais je relève d'abord un élément factuel derrière lequel se trouve une question théorique, et j'aimerais vous entendre là-dessus. Dans une des citations de Weidlé, on fait un parallèle entre Malévitch et Duchamp. À mon avis, ce parallèle n'est pas fondé du tout; il y a ici une espèce d'« absence de tact » assez flagrant , pour reprendre votre expression. Tant du point de vue historique que du point de vue esthétique, on ne peut rapprocher ainsi l'oeuvre de Malévitch de celle de Duchamp, à moins d'un tour de force majeur. Je m'explique : d'abord, le « ready made » n'était pas un point d'aboutissement pour Duchamp, mais seulement une de ses productions artistiques parmi d'autres. Le « Carré noir sur fond blanc » de Malévitch n'était pas non plus l'aboutissement de son travail, mais un passage, et entre le « carré noir sur fond blanc » et le « carré blanc sur fond blanc », il y a toute une période où il a exploré par exemple la couleur. Il a continué à explorer le dynamisme de la lumière, et d'une autre façon, en utilisant des couleurs et des formes simples.

Mais ma question porte sur l'absence de tact, dont les textes de Domecq sont un autre exemple à mon avis. J'ai parfois l'impression qu'il est pour vous impossible de faire une phénoménologie de l'oeuvre d'art contemporaine, alors qu'une partie de votre argument vous amène à faire une phénoménologie de l'oeuvre d'art. Par exemple, j'ai lu des textes très intéressants de vous qui faisaient une phénoménologie de la place, du forum antique. Pourquoi serait-il impossible de faire une phénoménologie de l'oeuvre d'art moderne? Pour faire cela, il faut d'abord penser que

l'oeuvre d'art moderne n'est pas qu'un « objet esthétique », comme Weidlé, d'après votre exposé, le laisse entendre.

**Jacques Dewitte:** Oui d'accord, moi je ne l'exclus pas. Faire une phénoménologie de l'art contemporain suppose évidemment que l'on soit convaincu soi-même de l'évidence de la force de certaines oeuvres. Le propos que je tiens ici est donc en quelque sorte antérieur à cette phénoménologie. Ma position est ambiguë : c'est celle d'un interprète qui essaie de transmettre la pensée d'un auteur. J'aimerais encore citer l'exemple d'un artiste mentionné par Weidlé à cause de sa conception de l'art comme objet esthétique, à cause de son renoncement au façonnement de l'objet : il s'agit d'Étienne Martin. Martin est un sculpteur qui a simplement ramasser des racines, des troncs d'arbres, etc. Je me demande si on peut mettre sur le même plan les «ready made» de Duchamp et les racines et les troncs d'arbre de Martin ... Mais je suis d'accord pour dire qu'il faut raffiner l'analyse et ce, pour des tas de raisons. Parce que la reconnaissance des formes naturelles, ça fait songer à l'art chinois par exemple. Je ne suis pas nécessairement d'accord avec Weidlé sur tous les points. J'ai proposé un cadre de référence et il me semble que celui de Weidlé est pertinent. Ceci dit, il y a bien sûr matière à discussion.

**Jacques Mascotto:** À mon avis il faut être prudent par rapport à ce que raconte Weidlé au sujet de Malévitch. Weidlé est un Russe, certainement un Russe émigré, et Malévitch est resté dans la Russie révolutionnaire. Là-dessus il faut faire attention à ce que raconte Weidlé parce que l'ontologie de Malévitch était précisément la technique. Et c'était précisément la guerre de 14-18, également les morts de partout, le capitalisme, et cela était ravivé comme utopie de la lumière pure sur la Terre et pour la paix sur la Terre. Comme l'a très bien montré Boris Groyst dans *Le stalinisme comme oeuvre d'art total*, les formalistes russes en sont arrivés à la forme à partir d'une volonté religieuse eschatologique propre à la tradition russe, et ce n'est pas du tout ce qu'il y a derrière Duchamp. Je crois que Weidlé laisse tomber cet aspect lorsqu'il parle des formalistes. Ses propos sont idéologiquement empreints de sa position anti-bolchévique, et il ne faudrait pas l'oublier.

**Greg Nielsen:** Je vous remercie pour votre exposé. Je dois dire que je me trouve un peu en désaccord avec les deux premiers intervenants puisque que je rejoins votre thèse avec plaisir. Mon intervention se limite à deux questions. La première est en fait un point d'information : est-ce qu'il y a, chez Weidlé, trace d'une influence de l'école russe du XIX<sup>e</sup> siècle qui va prendre un virage néo-kantien, rejoindre la créativité et quitter le formalisme? Je fais référence ici à Losky qui parle d'ajouter un quatrième postulat à la théorie kantienne pour intégrer une éthique et admettre qu'il y a une subjectivité dans l'objet ou une « subjectivation » de l'objet. Lorsqu'on fait face à la personne en face de nous, il y a un problème éthique (*qu'est-ce que je dois faire ?*) et ceci n'est pas compris dans le sens formel du *devoir*. Alors voilà, c'est ma première question : est-ce qu'il y a une influence de l'idéalisme russe chez Weidlé ?

**Jacques Dewitte:** Je ne suis pas en mesure de vous répondre...

**Greg Nielsen:** Je suis très frappé par les situations qui me font penser tout de suite à l'école de Marburg et l'idée, non pas de continuer le kantisme, comme en a discuté Herman Cohen dans *La religion de la raison*, mais qui effectue un retour à Kant pour réfléchir à quelque chose qui ne marche pas. Ma deuxième question maintenant. Je ne sais pas si vous avez développé dans vos écrits un concept de l'institution de l'art, là-dedans on peut peut-être regarder d'Adorno jusqu'à Bürger et trouver quelques voies à explorer sur la question de l'art contemporain. Je pense entre autres à l'art de performance où on crée les performances pour avoir des effets qui ont sans doute leurs racines quelque part dans le chamanisme, dans les sociétés primitives. Est-ce qu'il n'y a pas un ancrage subjectif ? Par exemple, il n'y a pas si longtemps, il y avait à Vancouver un artiste qui disait : « Je vais écraser un rat entre deux pierres et ça va créer un tableau ». Ce que cela a provoqué lorsqu'il a exécuté sa performance en public, c'est la révolte des écologistes. Ces derniers ont manifesté devant chez lui et sont même allés jusqu'à menacer sa vie! Pour se défendre, il a expliqué devant la presse qu'il s'agissait uniquement d'une performance et que, de toute façon, il avait acheté ce rat dans un magasin qui les vend uniquement pour nourrir les serpents domestiques. La performance de cet artiste est quelque chose de plus qu'un « texte », n'est-ce pas? Et on peut

dire qu' il y a dans cet art de performance (que nous pouvons qualifier de postmoderne) un éclatement de l'institution de l'art. Je suggère comme hypothèse que l'art moderne, de même que l'art avant-gardiste, est une critique de l'institution de l'art (Bürger) tandis que depuis les années soixante, depuis Warhol, cet art de performance évolue à l'intérieur de cette critique de l'institution de l'art, mais l'éclatement de l'institution vers l'esthétisation de la société est alors déjà amorcé ou accompli. Le projet est donc essentiellement sociologique et politique.

**Jacques Dewitte:** Cet exemple de l'art de performance que vous nous avez présenté, et qui correspond si je comprends bien à ce qu'on appelle les « happennig », me semble être un exemple parmi beaucoup d'autres de ce qui a été dit tout à l'heure. C'est l'art du n'importe quoi, déterminé par une décision arbitraire et présenté comme quelque chose d'intéressant, avec, en plus, l'intention politique de faire éclater l'institution de l'art. Mais au nom de quoi justement ?

**Olivier Clain:** Monsieur Dewitte, j'aimerais revenir sur la notion d'esthétique que vous mettez de l'avant. J'ai été frappé par ce que vous disiez à un moment donné. Vous disiez que la perception esthétique de l'objet suppose une uniformisation. Je ne suis pas certain que la notion d'objet esthétique que vous présentez à ce moment-là puisse convenir et j'aimerais revenir sur la définition que vous donnez de l'esthétique.

J'ai eu le sentiment que vous passiez par-dessus le fait que la réflexion esthétique est une réflexion qui n'existe que dans certaines périodes de l'histoire et qu'elle n'est pas consubstantielle de l'activité humaine. La réflexivité esthétique va se constituer au moment où on entre dans une société qui connaît une hiérarchisation des classes sociales, une vie urbaine, etc. Bref, ce moment correspond en gros à la création des royaumes et des empires dans les sociétés traditionnelles. Dans les sociétés tribales, on peut dire que l'action de créer quelque chose est à la fois un geste qui a une fonction utilitaire et en même temps une visée esthétique. Pour simplifier, on peut dire que l'autonomisation de l'esthétique est un phénomène typiquement moderne, tout en lui reconnaissant une préfiguration dans la Grèce antique, dans la pré-

modernité grecque. L'autonomisation de l'expérience esthétique est une des caractéristiques de l'expérience subjective dans la modernité. Elle est le retour sur l'acte créateur, le retour réflexif qui rationalise cette démarche créatrice en fonction d'un idéal qui est celui du beau qui est lui-même conçu dans son autonomie à l'endroit des autres idéaux que sont le vrai, le juste et l'utile. Aussi lorsque vous parlez d'objet esthétique pour essayer de caractériser la transformation contemporaine de la situation de l'expérience, il y a une équivoque. On assiste en ce moment, depuis un siècle, à une esthétisation du rapport à l'objet, ce qui ne veut pas dire qu'il y ait des objets esthétiques. Quand vous prenez l'exemple de la griffe du couturier, de la belle voiture, de l'objet qui a subi un travail de *design*, vous ne faites que parler de cette esthétisation du rapport à l'objet et donc ce n'est pas de l'objet esthétique dont il est question. En fait vous avez une situation où l'esthétisation de l'activité vivante, de l'expérience sociale, a pour corollaire une esthétisation dans le rapport à l'objet, mais je ne dirais pas que ce qui caractérise l'époque contemporaine c'est l'apparition d'objets esthétiques.

Par ailleurs le rapport esthétique en lui-même est hiérarchique. Quand vous dites, en citant Finkelkraut (à mon avis il noie le poisson en soulignant la tragédie du nivellement ontologique - « Shakespeare et la paire de bottes c'est pareil »), « l'objet esthétique supprime toute singularité », il me semble que vous ne rendez pas compte de l'expérience esthétique : celle-ci est d'abord l'expérience de la hiérarchisation. C'est dans le jugement du goût, dans le jugement esthétique, que je singularise ma subjectivité et l'objet. Reproduite, la hiérarchisation esthétique peut l'être dans les normes de l'expérience éthique, elle peut l'être dans un discours théorique qui va rationaliser cette hiérarchie, mais au départ elle se produit spontanément-immédiatement dans le rapport esthétique au monde. Donc là il me semble qu'il y a un problème dans la manière de poser la question et peut-être que le problème vient vraiment de votre conception ou de votre définition de l'esthétique. Qu'est-ce que vous appelez « la dimension esthétique »?

Maintenant - et c'est ma dernière remarque - là où je vous suis c'est sur la notion d'oeuvre d'art. Quand vous dites que l'oeuvre d'art, contrairement à l'objet, « s'impose », « parle », on pourrait dire que philosophiquement vous pointez la même différence que l'on peut faire entre *l'objet* et *la chose* (cette distinction a été très bien posée par Heidegger). L'objet du désir n'est pas la chose, la chose s'impose radicalement à l'expérience du sujet qui la contemple et, à mon avis, il faudrait ajouter encore ceci : ce que disait Heidegger, c'est que non seulement l'oeuvre d'art va s'imposer comme parole propre mais qu'en plus, elle porte en elle la division entre ce qui est de l'ordre de la *manifestation* et ce qui est de l'ordre du *rendre compte* de cette manifestation. C'est-à-dire que ce qui fait peut-être la spécificité ontologique de l'oeuvre d'art, c'est qu'elle crée un monde et, en même temps qu'elle ouvre un monde au regard, elle crée la différence entre la signifiante et le réel qui est exprimé. En fait l'oeuvre d'art reproduit le mouvement de l'être parce qu'elle reproduit la partition entre la signifiante et le réel.

**Jacques Dewitte:** Oui, c'est très riche et je ne suis pas certain d'avoir tout saisi et tout retenu. Je dirais que tout le début de votre intervention, de manière encore plus claire que la mienne, rejoint tout ce que Weidlé dit lui-même, à savoir que, justement, l'esthétique est quelque chose de très récent, qu'elle est le résultat d'un long processus d'autonomisation, etc. Là, manifestement, j'ai mal restitué ce qu'il dit puisque vous semblez voir une divergence là où il n'y en a pas du tout. Autrement dit, vous avez vous-même mieux formulé ce qui est en jeu avec cette notion d'esthétique.

En ce qui concerne la définition de la notion d'objet esthétique, j'ai noté dans vos propos que l'esthétique était, selon vous, un phénomène typiquement moderne et qu'auparavant, il y avait une imbrication très étroite de l'utilitaire et de l'esthétique. Je ne peux qu'être tout à fait d'accord là-dessus, je crois que c'est observable en particulier en architecture : un clivage s'observe à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Avec le fonctionnalisme en architecture, on arrive à une situation où il y a, d'une part, une architecture presque entièrement confiée à des ingénieurs et qui perd de vue toute dimension symbolique et, par ailleurs, on ajoute quand

même la dimension esthétique comme quelque chose qui vient en quelque sorte se greffer sur l'objet. Je suis donc tout à fait d'accord avec vous pour dire que ce clivage entre l'utilité et l'esthétique apparaît très récemment en architecture. Maintenant, l'esthétisation du rapport à l'objet (le design) est effectivement une dimension du problème.

Mais alors, peut-être est-il temps de mieux expliquer ce qui semble être une nouvelle rupture, que Weidlé situe vers 1913-1915, et je crois qu'elle peut être explicitée de la manière suivante : ce qui jusque-là était un point de vue esthétique - donc une visée sur des oeuvres qui étaient apparues, pas nécessairement avec cette autoréflexivité esthétique - devient l'apparition d'un nouveau type d'objet. On se met à produire, à fabriquer autre chose et c'est à cela que nous donnons le nom d'objet esthétique.

Sinon, dans ce que vous avez dit, je ne suis pas certain de vous avoir bien suivi au sujet de la distinction objet/chose. Vous faites référence à la psychanalyse, en parlant de la distinction à faire entre l'investissement d'un objet comme objet de désir et la chose. Là je vous ferais remarquer qu'il y a certes quelque chose comme une distinction ontologique, mais elle est de type subjectiviste, c'est-à-dire que c'est un sujet qui investit ou qui n'investit pas. Ce sens ou cette valence est effectuée par un sujet alors que ce que moi personnellement je cherche à penser à travers cette question de l'art, c'est le fait qu'une différence ontologique peut exister dans la chose même et pas seulement comme la réalisation de la subjectivité humaine. Par exemple, aimer c'est reconnaître que certains objets sont intrinsèquement aimables et que donc, c'est l'acte de reconnaître cette différence-là dans la chose même, dans le réel même et pas simplement le fruit d'une projection comme on tend à le faire croire avec la diffusion de la psychanalyse où l'on parle d'investissement, etc. Mais enfin, ce vocabulaire est aussi en train de former notre sensibilité et je récuse cette approche, une approche qui serait justement subjectiviste. Voilà comment je peux répondre à ce que vous dites.

**Olivier Clain:** Juste une petite remarque ad hoc. J'insistais sur le fait que j'étais tout à fait d'accord avec vous sur cette dernière partie, quand vous parliez d'oeuvre d'art. J'ajoutais simplement que ce qui caractérise l'oeuvre d'art comme *chose* et pas comme objet d'une projection subjective, c'est précisément qu'elle porte en elle non seulement la monstration de quelque chose mais qu'elle porte en elle la monstration de la monstration si vous voulez; c'est-à-dire qu'elle porte en elle une division entre la *signifiante* et le *réel* auquel se réfère ce mode d'expression. Je dis que c'est ça qui fait qu'elle est effectivement inassimilable à un *objet* ; j'ajoute que c'est Heidegger qui le dit. Ceci dit, là où j'ai essayé de pointer un désaccord qui m'apparaît assez important, c'est sur la notion de singularisation dans le rapport esthétique à l'objet.

**Jacques Dewitte:** Ah oui, je vois.

**Olivier Clain:** C'est là que je ne vous suis pas du tout parce qu'à mon sens l'expérience esthétique, et surtout l'expérience esthétique dans la période contemporaine, c'est une expérience de la singularisation mais c'est quelque chose qui avait déjà été énoncée par la philosophie, en particulier par Kant. Alors c'est là que là où vous dites qu'il y a une dissolution de la hiérarchie, moi je vous dit l'inverse, c'est-à-dire que c'est le rapport esthétique qui fonde toute hiérarchie ontologique et éthique.

**Dahous Mohamed:** Si le rapport à l'esthétique est un rapport hiérarchique qui ne renvoie plus au vrai et au faux, au beau et au laid, je peux écraser un rat et dire que c'est beau, et un autre va dire que ce n'est pas beau. La question ne sera jamais tranchée et on restera toujours en dehors du vrai. Dans le fond, je me demande si la postmodernité n'était pas déjà en germe dans la modernité, à travers son principe fondamental de l'émancipation totale de la subjectivité? Si on accepte ce principe, il faudrait accepter les conséquences dont on parle actuellement. Qu'on ne s'étonne pas qu'après la guerre du Golfe quelqu'un arrive et dise que c'est comme un sapin et des guirlandes (après avoir bombardé des enfants), c'est pire que l'exemple du rat! Alors c'est pour cela qu'il faudrait en venir à dire quelles sont les limites de la subjectivité de manière à ce qu'on ne tue pas le

social, le collectif, le sens de la civilisation elle-même. Comment faire? je pose la question.

**Jacques Dewitte:** Je suis fondamentalement d'accord avec ce que vous dites, mais je n'ai pas de réponse. J'essaie de donner des éléments de réflexion comme ça, mais ce que vous dites sur l'autonomisation illimitée de la subjectivité, de l'individu, de la liberté me paraît tout à fait juste. Nous en sommes manifestement arrivés là.

Mais je voudrais encore préciser une chose, et cela répond en partie à l'objection qui a été faite à l'effet que je n'aurais pas suffisamment manifesté mon désaccord ou ma perplexité vis-à-vis de la critique de Weidlé. Il me semble qu'il y a une ambiguïté fondamentale chez Weidlé lorsqu'il parle d'objet esthétique justement. C'est qu'il a tendance à mettre dans le même sac l'esthétisme et une démarche qui se veut explicitement anti-esthétique ou anti-artistique. Grosso modo, disons qu'il a tendance à ne pas distinguer l'art pour l'art de la démarche anti-artistique de Duchamp et de bien d'autres. C'est vrai qu'il faut relever ce problème, mais je crois qu'il est possible d'en dépasser la difficulté. Une façon de s'y prendre serait de considérer que de part et d'autre on a affaire à une absence de visée « transcendante ». Parce que finalement, comme je l'ai dit tout à l'heure, l'art pour l'art devient autoréférentiel, mais ce qu'on peut reprocher à l'art pensé comme pure subversion est le vide qui lui est inhérent. Dans ces conditions, l'art tend à devenir la subversion pour la subversion, c'est une chose de contester la culture, les formes héritées et ainsi de suite, et c'en est une autre que de faire de l'art une pure négativité et une pure subversion. Dire cela me paraît pouvoir contribuer à résoudre l'ambiguïté présente chez Weidlé, tout en lui donnant raison. Dans les deux cas, il y a absence de visée ou de contenu.

**Jean-Luc Cossette:** Je vais commencer par une réaction à ce que Olivier Clain a dit. Je te suis assez bien Olivier lorsque tu dis qu'il y a une esthétisation du rapport à l'objet, ce qui ne signifie pas nécessairement que l'on puisse donner un contenu à la notion d'objet esthétique. À mon avis cependant, cela ne signifie pas non plus que le concept d'« objet esthétique » soit un concept inutile parce que cette notion vise

précisément cette idée qu'un objet devient « esthétique » uniquement par un rapport à la chose, par le rapport de mode dans lequel il est inscrit. Ultimement, je dirais que l'objet en tant qu'objet esthétique trouve sa particularité et son sens dans le fait que ça devient effectivement n'importe quoi. À partir de ce moment, je ne vois pas la nécessité de définir cette notion à partir d'une fonction quelconque ou d'un caractère substantiel. On peut très bien se contenter de définir l'objet esthétique par le rapport différentiel qu'il implique ou par le jeu dans lequel on l'inscrit (la mode ou peu importe).

**Michel Freitag:** Je veux faire une remarque *ad hoc* qui va un peu dans le même sens, mais qui a aussi pour but de réhabiliter la pertinence de cette notion d'objet esthétique, même si elle n'est pas claire en soi. Elle a été présentée dans une opposition à celle d'oeuvre d'art; c'est donc un peu à travers cette opposition qu'on peut comprendre ce qu'elle signifie. Mais pour clarifier, il me semble qu'on peut faire le parallèle avec ce qui s'est produit dans le monde de l'économie. Dans le monde de l'économie, la catégorie de «produit» est très récente. Il y avait des choses qui étaient immédiatement situées à la jonction des rapports entre les hommes et des rapports au monde. Leur étaient attachées des valeurs, dont la valeur d'usage, mais qui impliquaient normativement, esthétiquement et cognitivement une médiation des rapports au monde et des rapports entre les hommes. Donc, l'économie a créé un champ où on fait abstraction de la valeur d'usage - ça c'est vieux n'est-ce pas, c'est Marx qui le dit - à travers laquelle les choses et les rapports aux choses sont toujours médiatisés par des normes sociales à portée synthétique, à portée hiérarchique, à portée structurelle globale; et tout à coup, il y a un monde d'objets économiques qui, précisément en tant qu'économiques, sont complètement "abstraits" de tout lien normatif et esthétique et soumis à la seule loi universelle de la valeur d'échange. Sous ce régime, ils circulent alors librement et deviennent effectivement n'importe quoi. Alors c'est un peu dans le même sens que je dirais qu'il y a tout à coup un monde d'objets esthétiques. La dimension esthétique s'est détachée de l'ensemble des rapports complexes qui ont en même temps une signification cognitive, esthétique et normative, et qui médiatisent nécessairement des rapports complexes entre les hommes, des rapports

différenciés entre les hommes et le monde et où donc chaque objet particulier n'est pas simplement un objet abstrait mais un lieu dans le monde, une place, un passage obligé à un certain moment du rapport que les hommes ont avec le monde. Et puis, ce lieu dans le monde est rattaché d'une manière aussi particulière avec des structures sociales, avec des positions hiérarchiques, avec des positions de pouvoir, avec des droits respectifs, avec une classification des types de positions dans la vie sociale, etc. Alors il me semble que, interprété dans ce sens, il se passe quelque chose qui ne se passait pas encore il y a deux siècles dans le domaine de l'art où l'oeuvre d'art était encore posée dans une position synthétique de médiation de la pratique humaine vis-à-vis du monde. Maintenant, on a dégagé cette idée esthétique comme la fin d'une action particulière, de même que l'économie a dégagé la valeur d'échange comme la fin d'une action particulière, indépendamment de toutes les articulations concrètes des pratiques au monde et des pratiques entre elles et finalement, il y a des pratiques qui n'ont plus d'autres fins que de produire des objets esthétiques, c'est-à-dire des objets qui n'ont plus d'autre sens que de se présenter dans ce champ unifié abstrait. Dans ce sens-là, il me semble que la notion d'objet esthétique est caractéristique de quelque chose qui se passe effectivement, même s'il ne faut peut-être pas l'interpréter de manière trop radicale en disant que tous les artistes ne sont plus que des producteurs d'objets esthétiques. Il y a des artistes qui sont encore à la recherche d'une nouvelle forme de médiation entre une expérience humaine et le monde, mais cette nouvelle forme de médiation n'est pas évidente puisqu'elle entre en contradiction avec les conditions de reproduction de la société, ainsi qu'avec les règles d'échange particulières qui caractérisent le domaine séparé de l'art. L'artiste engagé dans une telle recherche ne sait plus vraiment s'il est encore un "artiste", cette identité socialement définie ne lui convient plus, ou du moins il n'y est plus à l'aise, il ne s'y sent plus à sa place. Il se sent plutôt redevenir artisan ou encore inventeur, moraliste ou politique. On pourrait dire que d'une certaine façon les artistes portent plus que d'autres le fardeau d'une situation contemporaine qui est difficile à résoudre.

**Jean-Luc Cossette:** Je suis d'accord. Je ne sais pas si c'est vraiment une question, mais pour revenir à l'exposé - et je m'adresse maintenant à Jacques Dewitte - si j'ai bien compris, il s'agit au fond d'une critique d'un certain subjectivisme qui fait passer l'oeuvre d'art à un statut d'objet esthétique. En passant, il y aurait peut-être lieu de se demander si l'oeuvre d'art, au sens où on l'entend à partir de la réflexion esthétique, n'est pas d'emblée condamnée à devenir un objet esthétique au sens où l'entend Weidlé. Cela dit, il me semble qu'il y aurait lieu de préciser ce que l'on entend par subjectivisme parce qu'il serait envisageable, à mon avis, d'opposer à ce subjectivisme-nihilisme deux ou trois dimensions. D'abord, il y a dans l'oeuvre d'art la présence irrécusable de la *cause*, dimension qui disparaît dans l'objet esthétique puisque l'accent y est mis sur la réception. Dans l'oeuvre d'art, il y a aussi la présence d'une technique : le concept de *façonnement*, le savoir-faire tiennent en quelque sorte lieu de règle à caractère transcendantal puisqu'ils s'imposent à l'artiste ou à l'artisan. Finalement, il y a une dimension, présente chez Weidlé, qui dit à propos de l'oeuvre d'art : « le spectateur n'a pas le droit de disposer d'elle selon son bon plaisir, comme il peut le faire avec l'objet esthétique, parce que c'est un autre esprit et non le sien qui l'a faite ». Alors cette troisième dimension, qui suppose elle-même la technique, est celle de la *création* par un autre esprit. Donc il me semble qu'il y a trois dimensions de transcendance qui s'opposeraient à cet espèce de centrement ou de décentrement, mais si on fait porter l'accent de l'oeuvre d'art sur « l'esprit qui l'a créée », il me semble que c'est encore passablement subjectiviste comme concept de l'art. Fait curieux, au moment où vous nous avez lu cette citation, vous avez fait référence à Fichte. Or, chez Fichte, il y a cette idée quand même assez fondamentale que la constitution de la subjectivité se fait par la rencontre d'une autre volonté. Alors donc, il me semble qu'on n'est pas sorti du subjectivisme quand on dit que c'est la transcendance de cet autre qu'est le créateur qui rend impossible le fait que l'on réduise l'oeuvre à un objet déterminé entièrement par la subjectivité. C'est la raison pour laquelle je crois qu'il vous faut préciser ce que vous entendez par subjectivisme.

**Jacques Dewitte:** Disons que j'entends par subjectivisme cette situation dans laquelle le monde ne prend sens, n'a, à la limite, d'existence, que par rapport à un sujet qui lui est purement extérieur. C'est donc cette idée d'une extériorité radicale qui pose problème. Maintenant effectivement, lorsque Weidlé dit qu'une des limites à la conception de l'oeuvre d'art comme objet esthétique tient au fait que nous avons affaire à quelque chose qui est façonné par un autre esprit, il y a là une subjectivité qui s'est objectivée. Mais cela rejoint ce que j'ai dit tout à l'heure : il s'agit de plaider pour un « bon exercice » de la subjectivité. C'est en cela peut-être que ce concept de subjectivisme n'est pas mauvais car il entretient l'ambiguïté : il s'agit de défendre la subjectivité contre le subjectivisme, si vous voulez. Cela dit, je prends note de cette intervention qui m'obligera à clarifier ce concept.

Maintenant, j'aimerais préciser encore quelque chose que j'ai oublié de dire tout à l'heure et qui, soit dit en passant, m'a choqué dans la toute première intervention qui a été faite. Je crois qu'il y a aussi d'autres artistes qui ne jouent pas ce jeu-là. Il ne faudrait pas croire que tous les artistes s'inscrivent dans l'art contemporain tel qu'il a été décrit. Un de mes amis écrivains, Henri Régnal, a écrit un article pour dénoncer la situation actuelle dans le marché de l'art, dans les galeries. Cet article était intitulé: « On nous cache les meilleurs artistes ». On a une situation dans laquelle tous ceux qui ne jouent pas ce jeu des dogmatismes actuels n'ont pas d'existence reconnue, ils n'ont pas accès aux galeries, etc. Alors là je trouve assez scandaleux de présenter les choses comme ça!

**Dario de Facendis:** Mais ce que vous dites me pose problème. Au fond, cela me fait penser à Pasolini, à un article qu'il avait écrit en réponse à un discours du pape Paul VI sur la crise de l'Église. Ce discours se présentait comme un constat de la crise de l'Église, de la perte de la foi; un constat à l'effet que l'Église catholique ne trouvait plus de place dans le monde contemporain, qu'il y avait un problème substantiel et que l'Église devait s'en préoccuper. À la fin, le pape terminait son commentaire en disant: « Prions. Prions pour le salut de l'Église ». Pasolini l'a contesté en demandant, après avoir posé les bases d'un discours portant sur la situation de l'Église aujourd'hui - situation qui est

justement la destruction de cet espace de la prière - comment il pouvait terminer tout d'un coup par la solution de la prière, par ce que lui-même constatait être détruit. C'est un renvoi qui rend son discours non-valide, non-avenu. Pasolini disait simplement qu'il était impossible de convier à la prière quand on constate l'effritement de cette dimension transcendante de la prière. Alors c'est en quelque sorte la même chose que je vous dis: vous ne pouvez pas renvoyer les artistes au monde, à la transcendance, à ce langage de l'indicible quand le problème est précisément sa dissolution. Donc, si l'artiste doit penser sa pratique, il faut qu'il commence à partir de là. Finalement, je trouve que ce que vous dites finit par être stérile; vous renvoyez à quelque chose qui n'est pas praticable.

**Jacques Dewitte:** Mais qui énonce que ce n'est pas praticable ? Qu'est-ce que vous en savez ? D'où tirez-vous cette certitude ? Il y a des artistes qui disent qu'effectivement tout va dans un sens contraire au leur et pourtant, contre vents et marées, ils s'obstinent. Votre position consiste à dire qu'il faut résoudre ce problème d'abord socialement, politiquement, ou que sais-je encore, et après on verra! Il y a des situations où il faut défier la réalité. Vous, vous êtes piégé dans une analyse stérile.

**Dario de Facendis:** Pas du tout. Je dirais que j'ai une tendance qui me rend suspect à moi-même d'être d'accord avec vous. Je le constate dans ma pratique fort limitée, il est vrai, en la matière. Mais lorsque je m'en vais à l'Académie à Venise, je me fige devant un tableau gothique pendant trois heures, tandis que lorsque je m'en vais à une exposition d'art contemporain, il faut m'expliquer ce qu'il faut que je regarde parce que je n'arrive pas à le savoir de moi-même.

**Jacques Dewitte:** Alors nous sommes d'accord.

**Dario de Facendis:** Non. Je veux dire que le problème est éthique, et qu'il n'y a pas dans tout ce que vous avez soulevé une seule question éthique. Est-ce que je me trompe ou non ? Or, il me semble que votre position n'est qu'une position éthique; en appeler au monde est une position éthique, c'est la position éthique par excellence!

**Jacques Dewitte:** Éthique oui, pourquoi pas. Mais il me semble qu'on peut l'appeler autrement. Il y a une dimension évidemment qui fait référence à l'éthique, mais on peut l'appeler métaphysique aussi, moi je l'ai appelée ontologique. Il y a en tout cas quelque chose qui transcende simplement le jeu purement interne d'un champ que l'on appellerait esthétique. Si on appelle « éthique » ce qui transcende un jeu purement clos et qui ouvre à une dimension autre, celle notamment du monde tel qu'il est, dimension qui est déjà là et qui appelle notre admiration ou notre haine - ou en tout cas qui ouvre à un rapport - alors oui effectivement le concept d'éthique est une des manières possibles de nommer ce rapport transcendant dont l'art ne peut faire abstraction. Mais, me semble-t-il, ce n'est qu'une des manières de nommer cela.

**Michel Freitag:** J'ai deux remarques à faire. La première porte sur la question de la subjectivité, du subjectivisme et de l'individualisme. C'est évidemment un problème qui est difficile et où les mots sont un peu piégés, et je voudrais apporter une clarification répondant à l'intervention qui a été faite tout à l'heure référant à un virus qui aurait été là dès le début de la modernité et n'éclaterait finalement au grand jour que maintenant.

Il me semble qu'on doit faire une distinction historique et sociologique importante: la modernité n'est pas du tout subjectiviste ou individualiste au sens où on emploie maintenant ces termes. Je pense que c'est une erreur de les appliquer à cette époque, même si certains aspects de cet individualisme étaient en germe dès la Renaissance, au même titre qu'il y avait des germes de la modernité dans la Renaissance. Mais il y a des structures de référence qui doivent être comprises d'abord dans leur opposition et non pas seulement à travers des analogies. Je crois qu'il y a vraiment une opposition de structure touchant aux références de légitimité propres à la modernité et les usages que l'on fait maintenant du concept de subjectivisme. Il y a plusieurs manières de décrire cela. Une bonne manière, par exemple, serait de se référer à l'opposition que Riesman établit entre l'individu «inner-directed» et l'individu «other-directed », le premier étant orienté comme par un gyroscope intérieur alors que le second fonctionne au radar. Il réagit alors ponctuellement par

pure réaction à son milieu extérieur et non selon sa singularité individuelle, puisqu'il ne la possède plus et n'en est plus maître. Dans la modernité, c'est exactement le contraire: c'est la volonté propre du sujet qui se voit reconnaître une valeur ontologique fondamentale et c'est à elle qu'est identifiée la subjectivité. Il s'agit là d'une subjectivité universelle. Tandis que le subjectivisme contemporain est absolument toujours concret, c'est le sentiment actuel que quelqu'un a de lui-même, c'est le type de reconnaissance qu'il observe en acte dans son environnement... Il y a bien sûr des ambiguïtés et des recoupements lorsqu'on compare les formes moderne et contemporaine de la subjectivité, mais je pense qu'il y a quand même une structure d'opposition fondamentale entre le mode de constitution de la subjectivité moderne et les manifestations du subjectivisme contemporain. Ces modes de constitution discursifs, sociaux, pédagogiques, normatifs s'opposent d'une manière si formelle qu'on ne peut pas prétendre que les seconds ne sont que le résultat du développement spontané des premiers. Je ne veux pas insister plus là-dessus, mais il est certain que ce sera un des points à reprendre dans notre analyse de l'art, la question des formes de subjectivité telles qu'elles s'expriment dans l'art étant essentielle, c'est évident.

Maintenant je voudrais reprendre quelque chose qui touche à l'intervention d'Olivier Clain et au fond même de l'exposé de Jacques Dewitte et de l'analyse de Weidlé. Olivier Clain a émis des réserves sur le concept d'objet esthétique. Ma réserve est complémentaire et concerne la référence qui est faite à l'oeuvre d'art. Il me semble que le problème se situe plutôt à ce niveau, c'est-à-dire qu'on pose l'oeuvre d'art comme une essence anthropologique stable, fixe, à la suite de quoi on pourrait définir négativement la nature de l'objet esthétique. Alors j'approuverais ce que vous avez dit sur l'objet esthétique, moyennant qu'on poursuive l'interrogation que j'ai amorcée, et j'ai un peu le sentiment que le désaccord vient de la manière dont nous entendons l'un et l'autre les mots. Parce que « l'oeuvre d'art » est aussi dans son concept même et pas seulement dans ses formes un produit historique. Ce concept me paraît en tant que tel un produit de la modernité. Même chez les Grecs, qui fournissent pourtant à Hegel la référence pure de son concept d'art classique, c'est-à-dire le modèle accompli de l'art, il n'y avait pas encore

l'idée d'oeuvre d'art: le mot «oeuvre» signifiait «ouvrage»; c'était le produit d'artisans et il n'y avait pas une magnification de l'oeuvre comme art. Il y avait l'idée de la beauté, et l'oeuvre d'art était quelque chose d'humain qui participait à cette beauté qui était en tant que telle située au-delà de la production humaine. Donc d'un côté ils reconnaissaient l'oeuvre d'art au sens contemporain, mais ils ne la reconnaissaient pas comme quelque chose d'autonome, de substantiel; pas comme quelque chose pouvant exister en soi et pour soi. C'est la modernité qui va effectuer ce changement, à travers développement historique qui prend plusieurs siècles. L'amorce de ce développement est à trouver dans la Renaissance avec l'idée du génie qui commence à se détacher de l'artisan ordinaire; ensuite ce détachement s'approfondit lorsque les arts représentatifs, peinture, sculpture, vont être rattachés aux «arts libéraux» plutôt qu'aux «arts mécaniques», et donc à la *praxis* plutôt qu'à la *poiésis*, pour reprendre les catégories des Grecs dont l'application se trouve désormais inversée. À partir de là une rupture se construit socialement et le discours sur l'art prend une valeur «théorique» propre qu'il n'avait pas auparavant. Avant, l'utilité était encore partie de l'art, il n'y avait pas à proprement parler un discours sur l'art; le discours sur l'art devient un discours analogue à la rhétorique tandis qu'avant c'était un discours pratique. L'étape cruciale de cette évolution coïncide ensuite avec le romantisme et c'est la séparation fondamentale qui va s'opérer à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle entre art et travail dans le contexte du développement de la société industrielle. Avant, l'art et l'artiste sont encore le sommet de quelque chose qui n'est pas le « travail » mais qui est « l'ouvrage ». Tout à coup une opposition se forme: d'un côté il y a le travail productif, la valeur économique, etc., et c'est un travail qui est défini comme hétérogène, et de l'autre côté, il y a cet idéal d'une pure création humaine dans laquelle un rapport humain à la transcendance s'accomplit, mais désormais en dehors du nouveau rapport social au monde socialement dominant qu'est devenu le travail productif. C'est le poids de toute cette évolution et de cette inversion que nous portons maintenant. En ce sens, on ne peut pas idéaliser absolument l'oeuvre d'art comme représentant le modèle même de cette différence dont on fait maintenant l'épreuve, bien que je sois absolument d'accord qu'il y ait cette différence. Mais il y a un moment antérieur qu'il faudrait d'abord analyser.

**Jacques Dewitte:** Dans un premier temps, je dirais que je suis tout à fait d'accord sur la nécessité d'analyser historiquement-sociologiquement la genèse même de ce concept d'oeuvre d'art, mais il m'est apparu clairement en vous écoutant que le biais de Weidlé est différent, à savoir que ce n'est pas, comme vous venez de le dire, l'oeuvre d'art qui est posée comme une évidence, comme une sorte de fondement premier dans cette dichotomie, dans cette opposition. Son point de départ c'est une situation disons quasi totalitaire où tout est objet esthétique. C'est un concept qui ratisse large, qui n'a plus d'*autre*. C'est ça la situation. Je crois que l'effort pour répondre à une situation où tout à coup tout s'égalise, de façon quasiment totalitaire puisque qu'il n'y a plus d'« autre ». De la même manière que l'on pourrait présenter l'oeuvre de Portmann comme une réaction au fait que pour la science tout est phénomène. C'est aussi un concept qui ratisse large, qui n'a plus d'autre à la limite. Et sa distinction conceptuelle, c'est l'effort pour réagir à cela, pour réintroduire un autre. Je dirais donc que, en réalité dans cette démarche, ce n'est pas vrai que l'oeuvre d'art est une évidence première. Tout au contraire, nous redécouvrons ce qu'est l'art dans une situation de menace finalement. Et cela me fait songer à Hans Jonas ou à d'autres auteurs qui disent que c'est dans des situations où les différences sont sur le point de disparaître que nous les redécouvrons. C'est à la fois une réaction presque de survie pour la vie de l'esprit et pour le sens le plus profond de notre existence, mais c'est aussi un biais qui, finalement, permet de repenser ce qu'est l'art. Cette dans cette situation de menace, d'effacement complet, que nous pouvons comprendre ce qu'est l'art mieux que jamais auparavant.

**Michel Freitag:** Mais - c'est pour essayer de faire des clarifications et voir si nous pouvons être d'accord ou non - est-ce qu'il n'y a pas une maladresse de la part de Weidlé de parler d'oeuvre d'art, étant donné le sens qu'a pris le terme? C'est-à-dire qu'il y a le domaine de l'art, il y a le domaine de l'économie, il y a le domaine du politique. Quand on parle de l'oeuvre d'art, on parle de quelque chose qui est séparé et qui est idéalisé dans cette séparation. Alors à ce moment-là, pour aller dans le sens de ce que vous venez de dire, est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux s'exprimer autrement et dire que cette réalité dont l'oeuvre d'art s'est voulue porteuse dans une situation de séparation d'état, dont l'oeuvre d'art s'est

voulue l'héritière, n'est pas forcément porteuse elle-même, en tant que telle, de cette réalité qu'elle vise et que Hegel nomme l'"Esprit"? Parce que dès que c'est l'oeuvre d'art qui est porteuse de cela, on est déjà dans la séparation; déjà l'artiste est hors du commun, il n'est déjà plus un producteur. Vous voyez? Pour préciser, je reviendrais à la toute fin de votre exposé, que vous avez conclu par quelques citations avec lesquelles j'étais absolument d'accord, mais en soulignant qu'il faudrait pousser plus loin cette analyse et montrer sa portée extraordinairement générale. S'agissant de ce que nous reconnaissons maintenant comme art, et s'agissant plus largement de l'ensemble des formes expressives de la vie humaine dans le monde - telles qu'elles ont existé notamment avant la constitution de l'art comme art -, voire même s'agissant de votre interprétation du monde comme harmonie, n'y aurait-il pas dans tout cela à saisir quelque chose de commun qui serait rattaché d'une manière extrêmement profonde à la nature même du symbolique? C'est-à-dire que le symbolique est effectivement construit, dans sa différencialité par rapport à la sensibilité concrète de l'animal... On monte dans le symbolique quand on passe dans le virtuel, quand on quitte la sensibilité de l'actuel, du réel, etc. Ça c'est dans le propre spécifique du symbolique comme langage. Mais en même temps, le symbolique a un contenu; le symbolique symbolise quelque chose. Il n'est pas un jeu sur la construction symbolique, sur l'arbitraire. On y arrive avec des jeux de langage, avec les langages formels-abstraites de la science, mais il est en fait l'effort de passer par le détour de la virtualité pour pouvoir penser le concret, alors que l'animal ne fait que le vivre. Le symbolique est donc construit *autour* de l'expérience, pour employer ce mot-là. Cela lui impose une exigence, de même qu'à la parole, celle de reproduire l'objet de l'expérience, celle de le figurer comme objet privilégié de la signification. C'est-à-dire que ce qui limite l'objet qui est donné aux sens a un privilège ontologique; il est l'axe autour duquel le symbolique est la symbolisation de quelque chose. Le symbolique ne fait pas que signifier du symbolique, les différences ne font pas que signifier d'autres différences indéfiniment, le symbolique prend distance autour des actes de l'expérience; et au fond, c'est quand il y a une perte de l'expérience collective dans le langage, dans les normes, etc., que naît une volonté de rétablir cela malgré tout dans l'oeuvre d'art, dans l'oeuvre d'art séparée. Malheureusement, l'art est déjà séparé et, au fond,

il prend sur lui une tâche impossible. Quand l'art naît, il prend déjà sur lui une tâche impossible.

**Jacques Dewitte:** Donc si j'ai bien compris, l'art serait déjà un palliatif...

**Michel Freitag:** Oui. Après, cela se multiplie. Pendant toute la modernité, ce contact au réel à travers le principe de la représentation est le lieu où l'être humain, qui est d'une certaine manière dépossédé d'un rapport direct au monde dans les autres dimensions de la vie quotidienne, essaie quand même de rétablir un lien avec le monde, c'est-à-dire avec l'expérience sensible du monde; l'oeuvre y est le lieu d'une jonction, d'une articulation avec une expérience sensible. Il s'agirait de montrer qu'à travers l'art l'oeuvre humaine reprend pied dans le monde pré-symbolique de l'expérience sensible en *symbolisant* cette expérience, donc en la rendant proprement humaine.

**Jacques Dewitte:** J'en prends bien note.

**Jacques Mascotto:** Cela veut dire qu'il y a une ambiguïté lorsqu'on entend le mot esthétique dans l'art contemporain, mais cette fois-ci du côté positif de cette ambiguïté. C'est-à-dire que dans l'art contemporain, il y a eu tout un mouvement expressif d'un retour vers le matériau à travers lequel les artistes essaient de retrouver la racine *mater* (la mère) grâce au matériau sensible, par le touché, l'ouïe, etc., on tente de revenir au sens premier de l'esthétique - « connaissance par les sens ». Après la modernité, donc après le subjectivisme et un développement de dispositifs technologiques, il y a toute une part de l'art contemporain qui essaie de retrouver le contact avec le sensible, avec la connaissance par les sens et qui recommence à retrouver ce vers quoi le symbolique pourrait aller pour se donner à la matière sensible.

**Greg Nielsen:** Je voudrais revenir encore au texte et ajouter une catégorie pour rejoindre la combinaison entre Michel Freitag et Olivier Clain, d'où ressort le début d'une philosophie esthétique où on sépare en fait l'objet de l'objet esthétique (cela concerne plus précisément l'intervention d'Olivier). Si on revient à cette idée à l'effet de laquelle il

faudrait aller au-delà de ce nivellement, et si on dit que lorsqu'on est dans l'art on n'est pas dans la vie et que lorsqu'on n'est pas dans la vie on n'est pas dans l'art, il y a dans chacun une chose commune : il y a ce fameux rapport dialogique entre l'oeuvre d'art et de ce dont on parle alors dans cette dimension. Il y a un genre d'action esthétique qui serait comme une troisième catégorie. Cette action esthétique, c'est la façon par laquelle l'auteur va consacrer une stabilité morale pour son héros à trouver son chemin. À peu près dans le même sens que dans l'acte de parole dans la vie ... Dans la vie, on n'est pas dans l'art. Dans ce sens-là l'esthétique comme action est plutôt à considérer comme un acte visant à consacrer un tout à nos interactions. Comme moi, du point de vue esthétique, je peux te voir dans ton extérieur, je peux te voir dans un ordre que tu ne peux pas avoir. Je peux te toucher d'une façon que tu ne peux pas te toucher, etc. N'est-ce pas? Je ne peux pas m'embrasser comme je peux embrasser mon amant, mon amour. C'est-à-dire qu'il y a une action esthétique dans le quotidien, il y a une action esthétique dans l'art et, à l'intérieur de ce rapport, il y a une dimension éthique. C'est pour cela qu'il est important que vous replaciez cette question éthique au centre du discours puisque la stabilité, celle entre l'auteur et son héros, devient capitale pour que l'oeuvre réussisse. Il faut que l'on ait cette impression que le héros est séparé de l'auteur dans la modernité et peut-être même dans la postmodernité. Il y a des opérations à l'intérieur de cela qu'on ne peut appeler « économie-politique », mais cela fait partie du côté normatif de l'institution de l'art. À l'intérieur, des codes, des conventions se sont développés, souvent en tension avec le côté organisationnel de l'institution même, ses techniques, ses technologies et ainsi de suite. Je ne sais pas si cela vous rejoint, mais c'est un commentaire.

**Jacques Mascotto:** En tout cas, c'est un commentaire sur l'éthique ...

**Olivier Clain:** Je vais enchaîner un peu avec ce que dit Greg Nielson et je vais revenir quand même sur le problème de l'objet esthétique. Je pense que c'est vraiment une question de terminologie, mais elle a aussi des implications dans l'analyse que l'on fait de la situation contemporaine. Je suis d'accord avec Greg Nielsen, je pense qu'il faut d'abord parler de l'acte créateur, de la *poïesis*. L'acte créateur existe dans la vie. Je ne suis pas

sûr qu'on puisse isoler avec Portmann le fait de l' « expression de soi »; je ne crois pas qu'on puisse isoler l'expression de soi de l'action sur autre chose. C'est-à-dire que quand Portmann parle de l'expression de soi de l'animal, il reste que c'est l'expression de soi dans l'action sur le monde. Et la poïésis, elle n'est expression que dans l'action de transformer le donné sensible. Ce n'est qu'une nuance, mais elle a son importance à terme. Je pars donc de ceci qu'il y a de la *poïesis* et qu'elle est une dimension fondamentale de l'expérience humaine ; c'est même la dimension la plus fondamentale puisque ce n'est que de la poïésis que s'autonomisent - disons tardivement - l'expérience théorique et l'expérience éthique. Soit dit en passant, la même action de transformer le sensible peut être réfléchie complètement différemment si je réfléchis dans l'action de transformer le sensible la résistance du réel à mon action et ce faisant, en rationalisant mon geste, je vais rationaliser les déterminations empiriques de l'objet qui résiste à mon action technique. Dans ce cas je suis dans la rationalisation technique. C'est dire que la même expression de soi, dans la transformation du sensible, peut aussi bien être réfléchie esthétiquement, comme expression de soi ou techniquement, comme résistance du réel à mon action sur lui. C'est pour cela qu'au départ la poïésis est une seule et même dimension de l'expérience humaine, comme l'a très bien vu Aristote, comme l'ont très bien vu les Anciens. C'est de la poïésis que se sépare la théorie et l'éthique comme formes d'expérience. Mais au départ il y a la poïésis ; elle a un double sens; elle est l'expression de soi mais pas seulement l'expression de soi, elle est l'expression de soi dans la transformation du sensible, et c'est dans ce rapport unitaire que la réflexivité va pouvoir venir séparer une dimension esthétique d'une dimension purement utilitaire.

Alors, pourquoi je reviens maintenant à l'analyse de la situation contemporaine, pourquoi tout à l'heure j'avais une objection à propos de la notion d'objet esthétique? Dans la situation contemporaine, je crois que l'expérience fondamentale est celle de l'esthétisation du rapport aux objets, l'esthétisation du rapport à soi et l'esthétisation du rapport à autrui. Je crois que c'est une dimension-clé que Nietzsche a parfaitement vue. Cette esthétisation de l'expérience aboutit par exemple au fait que les produits économiques ne peuvent véritablement circuler d'une manière

fonctionnelle dans la société que s'ils sont esthétisés. Aujourd'hui effectivement, il y a du *design*, partout il y a du design. Maintenant, en ce qui concerne le problème que me pose cette notion d'objet esthétique, je demande de quoi on veut parler au juste. Est-ce qu'on veut dire que continue à circuler - dans les musées, dans les marchés, dans les galeries, dans les circuits marchands de l'art - des objets qui ne sont plus véritablement des oeuvres d'art, et qu'à ce titre-là on puisse dire d'eux qu'ils sont des objets esthétiques? Dans ce cas il faudrait dire que, déjà dans la modernité, le seul fait du musée, qui est une institution moderne, implique déjà un aplanissement des différences entre les objets exposés et la création d'objets esthétiques. La pratique du musée est donc ce qui crée l'objet esthétique. Mais il va falloir différencier cette dimension de l'objet esthétique de l'esthétisation du rapport à l'objet propre à l'expérience contemporaine.

Vous voyez que les mots sont complexes. Quand on dit qu'il y a des objets esthétiques qui circulent, de quoi on parle? Est-ce qu'on parle de la moto qu'on veut me vendre en l'esthétisant, et effectivement je peux trouver la moto belle et finir pas dire que c'est une oeuvre d'art, à la limite (c'est peut-être ça que dénonce Weidlé), est-ce qu'on parle de l'objet esthétique qui circule dans les musées? De quoi parle-t-on ?

Dernière remarque maintenant. À mon avis, il va falloir trancher la question de savoir qu'est-ce qui l'emporte dans la postmodernité, dans ce que nous appelons nous la postmodernité. Est-ce que c'est la préservation d'un marché séparé de l'art qui produit la circulation d'objets, qui n'ont plus le qualificatif d'oeuvres d'art mais qui sont des objets esthétiques, ou est-ce que ce qui est déterminant dans la postmodernité c'est plutôt l'expérience d'une esthétisation de l'objet, une esthétisation du rapport à autrui, une esthétisation du rapport à soi? Qu'est-ce qui est l'élément essentiel dans la dynamique? Il va falloir trancher.

Par ailleurs, pour ce qui est de l'oeuvre d'art et de son destin, il ne suffit pas de dire qu'il y a des artistes qui ont encore la foi en l'art, que ça dépend des artistes. Effectivement, comme l'a dit Dario, le problème est plus complexe. C'est-à-dire que la situation contemporaine est marquée

par des oppositions très tranchées. Autrement dit, il n'est pas suffisant de parler de l'éclatement de l'art, il va falloir spécifier ses différentes formes; parce qu'il y a des formes parfaitement différentes. Il y a des gens qui vont effectivement faire de l'art pour l'art plus que jamais; il y a des gens qui vont dire qu'il faut abolir la différence entre l'art et l'expérience de la vie; il y a des gens qui vont dire qu'il faut abolir les différences entre l'objet d'art et l'objet industriel; il y a des gens qui vont aussi cultiver une nouvelle forme d'esthétique, on ne peut pas nier cette réalité contemporaine de la création.

Toute la poésie du XX<sup>e</sup> siècle existe encore comme poésie. Et non seulement elle existe encore, mais elle est capable de me parler, de me faire expérimenter l'être d'une manière radicalement nouvelle. Il y a une esthétique dans la poétique de René Char qui est complètement différente de celle d'Aragon ou de celle de Mallarmé, mais il y a une esthétique. On ne peut pas dire qu'un poème de René Char n'est qu'un objet esthétique qui circule dans le marché de l'art. Et ce n'est pas seulement parce qu'il a la foi, c'est qu'il invente une nouvelle forme d'expression qui est en même temps postmoderne, qui n'est plus moderne. Il invente une nouvelle idée du beau, mais il y a aussi des gens qui vont dire qu'il faut de l'art sans idée du beau; qu'il faut de l'art qui fasse penser, c'est l'art conceptuel. Alors, l'éclatement de l'art se fait dans tellement de directions que privilégier la disparition de l'oeuvre d'art dans la dissolution de l'objet esthétique m'apparaît insuffisant. Et qui plus est, cela m'apparaît un peu faux parce que l'objet esthétique n'existe pas comme séparé, si ce n'est à travers les circuits des galeries et des marchés d'art. Mais je ne pense pas que ce soit le phénomène fondamental à analyser.

**Michel Freitag:** Sur le plan de la méthode, tu vois, est-ce qu'on essaie de saisir quelque chose de caractéristique (mais qui n'épuise évidemment pas ce qui se passe, cela va de soi)? On n'est jamais complètement dans la réalité empirique mais on cherche à saisir la tendance caractéristique. Alors, une fois qu'elle serait définie et qu'on s'entendrait sur la définition, cette idée d'esthétisation, pourrait être valable comme forme d'analyse de ce qui est caractéristique des tendances de l'art contemporain. Cela n'empêcherait pas qu'il y ait autour de la tendance diverses

manifestations correspondant à ce que tu dis. Je reprends juste un exemple. Le musée est une institution moderne. C'est absolument moderne. Mais la relation entre «musée» et «oeuvre» n'a peut-être actuellement plus beaucoup à voir avec ce qu'elle était il y a un siècle. Bien sûr les situations se chevauchent, mais j'aurais tendance à dire que le musée classique avait d'un côté une fonction de conservation des oeuvres d'art, et d'un autre côté celle de les montrer. C'est-à-dire que l'oeuvre d'art était antérieure et indépendante du musée. Tandis que maintenant, en partie du moins, la fonction nouvelle du musée serait de produire l'oeuvre d'art; ce qui entre dans le musée devient une oeuvre d'art. On peut dire la même chose en ce qui concerne le marché de l'art: ce n'est pas nouveau en soi, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, il y a un marché de l'art (le mécénat était déjà une première étape vers le marché), mais c'est un marché *de l'art, des oeuvres*. Tandis que maintenant, c'est le marché qui est le critère de l'existence de l'oeuvre. Cela en partie, pas totalement, mais je crois que c'est caractéristique de la postmodernité.

Alors, ce n'est pas un argument que de dire qu'il y a encore des artistes, qu'il y a encore des querelles sur ce qu'est la beauté: oui, mais c'est quand même en train de glisser massivement dans cette direction - ça ne veut pas dire absolument, irréductiblement. Alors, c'est un degré d'abstraction généralisante qui me paraît être saisi assez bien avec cette idée d'esthétisation au sens où l'espace socialement construit de l'art, comme référent venant du passé, fonctionne d'une manière autoréférentielle et produit ce qui est objet d'art; est objet d'art ce qui circule là-dedans exactement comme est bien économique ce qui circule dans le système de l'échange marchand, selon le médium de la valeur d'échange. Et quand tu me dis que le marché conserve toujours une altérité, ce n'est pas tout à fait vrai. Bien sûr que dans la vie on finit par manger de la nourriture ou par rouler avec des voitures qu'on a achetées sur le marché. Mais il y a une dynamique de la valeur qui finit par s'abstraire complètement de tout cela et c'est elle qui est caractéristique du monde économique maintenant; ce n'est même pas que ça serve encore à quelque chose. Un signe de cela est que les signes de la valeur s'échangent 200 ou 300 fois plus que les objets-supports de la valeur; il y a une analogie à faire avec le monde de l'art. Alors, ce qu'on appelle le *art world* devient

un univers de plus en plus autoréférentiel qui s'est emparé du mot «art» pour définir le lieu de l'autoréférentialité. Mais ça devient un lieu vide...

**Jean-Luc Cossette:** Les revues sur les maisons, par exemple.

**Michel Freitag:** Un des lieux où cela se manifeste incontestablement, c'est l'architecture. Il y a eu un passage dans l'architecture à «l'oeuvre d'art architecturale». Avant, c'était le bâtiment construit avec une valeur architecturale. Et puis, il suffit d'avoir fréquenté les milieux de l'architecture pour sentir tout à coup que l'architecte pense créer une oeuvre, à l'image d'une sculpture, et que finalement l'oeuvre essentielle de l'architecture contemporaine appréciée en tant que telle est celle qui s'exprime dans des dessins, des projets, des revues d'architecture, etc. Je reçois tous les mois le bulletin de l'École d'architecture de New York; il n'y a pas une seule oeuvre construite, il n'y a que des projets, des projets et encore des projets extraordinairement esthétisés. C'est ça l'architecture contemporaine. Et quand un projet se concrétise, disons une maison, c'est une maison qu'on visite, qu'on photographie; sa fonction est d'être regardée comme une statue. Autrement, il y a une architecture objective, c'est l'accumulation des choses qui prennent forme. Mais cette forme objective, elle n'est pas elle-même en tant que telle une oeuvre. À Manhattan, il y a les formes successives d'immeubles qui ont été dessinés, mais « l'oeuvre » elle-même c'est la totalité de Manhattan, et ça personne ne l'a voulu. Cela reprend une valeur esthétique dans le dos même de l'activité architecturale. Alors on retrouve le même glissement un peu partout, et il me semble qu'on a le droit d'abstraire la tendance. Tout en admettant qu'il y a encore des recherches portant sur les médiations esthétiques d'un rapport concret au monde, il y a un mouvement d'ensemble qui permet de broser un tableau général.

**Olivier Clain:** Il reste que je suis pris avec le paradoxe auquel tu n'as pas répondu, il me semble. Qu'est-ce qui est le plus déterminant? Est-ce que c'est le maintien d'un système autoréférentiel qui s'appelle le marché de l'art (où tu pointes très bien le problème en disant que c'est le marché et le musée qui créent l'oeuvre d'art ou l'objet esthétique) qui est le plus important dans la dynamique contemporaine ou, au contraire, l'ouverture de l'art sur la vie, ou la fin de la séparation entre l'art et la vie et

l'esthétisation de l'expérience humaine ou encore l'apparition vraie d'une nouvelle idée du beau. Moi, ça m'apparaît être ces derniers points qui sont essentiels...

**Jean-Luc Cossette:** ... mais je ne vois pas pourquoi il y aurait antinomie de toute façon. Tout devient objet esthétique. Par exemple, mon voisin était célèbre dans le quartier parce qu'il avait un fauteuil rococo dans sa maison. On peut très bien dire que c'était l'esthétisation de son expérience d'habitation, mais on peut très bien dire aussi que tout ce qui se trouvait dans sa maison était des objets esthétiques. Donc, je ne crois pas qu'il y ait une antinomie, et je ne pense pas que l'objet esthétique reste dans le musée...

**Olivier Clain:** ... il reste dans le circuit, justement.

**Jean-Luc Cossette:** Il reste dans le circuit dans la mesure où...

**Olivier Clain:** Là il faut clarifier. Comment on donne une signification à cette idée du passage de l'oeuvre d'art à l'objet esthétique? Moi je veux bien, mais je dis que cette idée peut vouloir dire plusieurs choses différentes. C'est là que ce n'est pas clair.

**Jacques Dewitte:** Bon, je me rends compte maintenant que j'ai escamoté une foule de choses, mais c'est trop tard. Évidemment, l'oeuvre d'art se prête aussi à cela. C'était déjà présent dans le moment 1750, ce n'est pas une simple projection extérieure, quelque chose dans l'art se prête aussi à cela. Et Weidlé continue à dire que, même dans la situation moderne, l'oeuvre d'art peut être abordée comme un objet esthétique, même s'il est essentiellement autre chose. Il ne faut pas oublier non plus cet aspect. Malheureusement, il est trop tard pour recommencer. Chacun a pu préciser ses positions, je n'ai plus grand chose à dire non plus et je crois qu'il faut accepter les limites de cette séance qui nous fournira à tous, j'en suis persuadé, matière à réflexion.

## NUMEROS DES CAHIERS DE RECHERCHE DÉJÀ PARUS :

0 - *Debats sur la Revolution*. Séminaires tenus durant l'année 1989.

1- *Postmodernité, compréhension, normativité : quelques propositions typologiques* (exposé de Michel Freitag et discussion). *Le pacifisme face à la guerre du Golfe* (à partir de l'exposé de Dario de Facendis, au dernier séminaire). *Média et éthique* (Michel Freitag). Séminaire du 25 janvier 1991.

2- *Postmodernité, théorie et rhétorique en sciences humaines* (exposé de Gilbert Laroche et discussion). Séminaire du 1er mars 1991.

3- *L'"histoire" de la postmodernité: modernité esthétique, postmodernisme et communication* (exposé de Jean-François Côté et discussion). *Analyse structurelle et historique du procès de la constitution de l'art dans la modernité* (Michel Freitag). Séminaire du 22 mars 1991.

4- *Analytique de la postmodernité : le paradoxe de la monnaie et le système de la dette* (exposé de Aldo J. Haesler et discussion). «*Abolition*», article qui traite de l'exacerbation de l'abstraction économique, permettant d'envisager, virtuellement, «une société sans argent» (tiré de L'Encyclopédie des nuisances, T.I, fascicule 11). Séminaire du 5 avril 1991.

5- *Juridicisation et postmodernité* (exposé de Georges Lebel et discussion). *Références bibliographiques sur la notion de postmodernité* (texte soumis par Yves Bonny). Séminaire du 10 mai 1991.

6 - *Lyotard et la condition postmoderne* (exposé de Gilles Gagné et discussion). Séminaire du 6 septembre 1991.

7- *Theories sur la postmodernité : Lyotard, Rorty et Agamben*. (exposé de Jacques Mascotto et discussion). *Sémiotique transcendantale, ou anthropologie transcendantale, ou encore: épistémologie critique ou ontologie réflexive?* (texte sur Apel de Michel Freitag). Séminaire du 11 octobre 1991.

8- *Sur la philosophie contemporaine* (exposé de Olivier Clain et discussion). Séminaire du 8 novembre 1991.

9- *L'identité aujourd'hui* (exposé de Charles Taylor et discussion). Séminaire du 6 décembre 1991.

10- *Le système de stratification* (exposé de Stephen Schecter). Séminaire du 17 janvier 1992.

11- *Critique de la société de communication* (exposé de Jean-François Côté et discussion). Séminaire du 21 février 1992.

12- *Le communisme et la Russie hier et aujourd'hui* (exposés de Olivier Clain et de Jacques Mascotto). *Fiche de lecture: Les règles du*

*jeu. L'action collective et la régulation sociale* (ouvrage de Jean-Daniel Reynaud, commenté par Gilles **Gagné**). «*L'idéologie des juges*»; *remarques sur la recherche d'André Lajoie, de Régine Robin, et de Armelle Chitrit*, par Gilles **Gagné**. Séminaire du 19 mars 1992.

13- *Lévinas: essai de reconstruction* (exposé de Aldo J. **Haesler** et discussion). Séminaire du 3 avril 1992.

14- *La famille: constitution, dissolution et enjeux normatifs liés à celle-ci* (exposé de Daniel **Dagenais** et discussion). Séminaire du 11 décembre 1992.

15- *La jeunesse dans la modernité* (exposé de Jacques **Goguen** et discussion). Séminaire du 15 janvier 1993.

16- *La possibilité de l'expérience dans le monde contemporain : sur Giorgio Agamben* (exposé de Dario **de Facendis** et discussion). Séminaire du 12 février 1993.

17- *Pornographie et modernité* (exposé de Bernard **Arcand** et discussion). Séminaire du 19 mars 1993.

18- *La conscience* (exposé de Michel **Freitag** et discussion). Séminaire du 16 avril 1993.

19- *Figures de la conscience chez les Grecs de l'Antiquité* (exposé de Dario **de Facendis** et discussion). Séminaire du 14 mai 1993.

20- *Homo economicus, transformations historiques* (exposé de Jean **Pichette** et discussion). Séminaire du 11 juin 1993.

21- *La fin de l'histoire et le dernier homme* (de Francis Fukuyama): présentation par les membres de la revue *Conjoncture* et discussion. *Quelle fin de l'histoire, ou la fin de quelle histoire? Critique philosophique et sociologique de l'ouvrage de Francis Fukuyama* (Michel **Freitag**). Séminaire du 17 septembre 1993.

22- *Les expressions philosophiques et esthétiques d'une crise de la civilisation moderne* (exposés de Stephen **Schecter** et de Jacques **Mascotto**, et discussion). Séminaire du 15 octobre 1993.

23- *La postmodernité comme théorie de la société: Systèmes et mondes vécus* (exposés de Jean-François **Côté** et de Michel **Lalonde**, et discussion). Séminaire du 10 décembre 1993.

24- *Lecture critique des théorisations de la postmodernité* (exposé de Yves **Bonny**, et discussion). Séminaire du 21 janvier 1994.

25- *Les crises de la modernité: I. Le fascisme et le nazisme* (Débat et texte de Michel **Freitag**: Quelques considérations actuelles sur le nazisme et son idéologie). Séminaire du 18 février 1994.

26- *La social-démocratie* (exposé de Stephen **Schecter** et discussion). Séminaire du 15 avril 1994.

27- *Les crises de la modernité: II. Le communisme* (exposé de Jacques **Mascotto** et discussion) Séminaire du 6 mai 1994.

- 28 - *La «Great Functionalist Society»* (exposé de Jean-François Côté et discussion). Séminaire du 14 octobre 1994.
- 29 - *Religion, charte des droits et politique*. (Exposés de Michel Freitag et Jacques Mascotto et discussion). Séminaire du 11 novembre 1994.
- 30 - *La pensée de Lacan*. (Exposé de Jean-Paul Gilson et discussion). Séminaire du 16 décembre 1994.
- 31 - *Les paradigmes actuels en sciences sociales*. (Exposé de François Dosse et discussion). Séminaire du 24 février 1995.
- 32 - *Au comble du subjectivisme moderne: l'objet esthétique. A propos d'un concept de Wladimir Weidle*. (Exposé de Jacques Dewitte et discussion). Séminaire du 24 mars 1995.
- 33 - *L'économie mondiale*. (Exposé de Georges Lebel et discussion). Séminaire du 5 mai 1995.



---

---

## SOMMAIRE

Au comble du subjectivisme moderne: l'objet esthétique.  
À propos d'un concept de Wladimir Weidlé.  
Exposé de Jacques Dewitte. Discussion

---

---