

International Congress of Aesthetics 2007 “Aesthetics Bridging Cultures”

Esthétique et Interpretation

La liaison critique entre la philosophie moderne et l’art post-moderne

*Virginia de Araujo Figueiredo, Professeur
UFMG, Brésil*

Résumé

Ce travail sera partagé en trois parties. Après avoir brièvement introduit la question de la critique, je soulignerai, dans la première partie, quelques éléments de l’Esthétique kantienne qui me paraissent essentiels pour la relation que je me propose d’établir entre Kant et l’art contemporain. Puis j’essaierai de répondre à l’objection, envisagée ici comme paradigmatique, faite par Arthur Danto à Clement Greenberg, héritier reconnu de l’Esthétique kantienne. Danto affirme, en effet, que l’Esthétique kantienne est devenue obsolète pour juger les oeuvres d’art contemporain. Ma conclusion sera qu’aussi bien le legs de la critique que la réflexion continuent à jouer un rôle important et ne se sentent pas intimidés par l’art dit « post-moderne ».

1.

Il est bien connu que le thème de la “critique” est infini. Dans une conférence donnée le 27 mai 1978,¹ Foucault a daté, même si de manière un peu grossière et empirique, la naissance de ce qu’il appelle “l’attitude critique”² aux XV-XVI siècles. Après avoir associé l’attitude critique à la vertu, il nous a proposé au moins trois moments marquants de l’histoire,³ où cette attitude ressortait ou s’avérait nécessaire: le premier avait un rapport avec la religion, il s’agissait de la critique des Ecritures ; le deuxième était la critique juridique dans laquelle le Jusnaturalisme jouait un rôle très important; finalement, le troisième fut celui de la critique de la science, de l’autorité, du dogmatisme et du savoir. Au début de sa conférence, réunissant, comme d’habitude, savoir et pouvoir, Foucault résume ainsi sa définition de la critique :

On voit que le foyer de la critique, c’est essentiellement le faisceau de rapports qui noue l’un à l’autre, ou l’un aux deux autres, le pouvoir, la vérité et le sujet. Et si la gouvernementalisation, c’est bien ce mouvement par lequel il s’agissait dans la réalité même d’une pratique sociale d’assujettir les individus par des mécanismes de pouvoir qui se réclament d’une vérité, eh bien ! je dirai que la critique, c’est le mouvement par lequel le sujet se donne le droit d’interroger la vérité sur ses effets de pouvoir et le pouvoir sur ses discours de vérité ; et bien, la critique, cela sera l’art de l’inservitude volontaire, celui de l’indocilité réfléchie. La critique aurait essentiellement la fonction le désassujettissement dans le jeu de ce qu’on pourrait appeler, d’un mot, la politique de la vérité.⁴

En montrant l'essence politique de la vérité et, plus encore, en révélant la critique comme une attitude essentiellement dirigée vers l'autorité pour la remettre en question, on politise inévitablement la critique. J'aimerais donc orienter mon travail vers ce sens du politique, à savoir vers cet « art de l'inservitude ou de l'indocilité réfléchie ». Je voudrais, en effet, montrer que la critique constitue probablement le principal legs fait par la pensée moderne non seulement à l'art contemporain, post-moderne, mais, peut-être aussi à notre contemporanéité dans son ensemble. Même en se souvenant que, « pour Kant lui-même, ce vrai courage de savoir qui était invoqué par l'*Aufklärung* [...] consiste à reconnaître les limites de la connaissance », ⁵ et donc, que la tâche primordiale de la critique kantienne était de connaître la connaissance, il ne fait aucun doute que, dans l'histoire de la philosophie, la définition classique de la critique, on la trouvera chez Kant, dans sa philosophie transcendentale.

Pour examiner une possible traduction de cette attitude philosophique-critique dans le domaine de la critique d'art, plus spécifiquement la critique de la peinture, nous aborderons un des principaux critiques de l'art nord-américain du XX siècle, Clement Greenberg et, plus particulièrement, son important essai sur "La peinture moderniste", ⁶ dans lequel il fait une référence *explicite* à Kant. Dès le départ, Greenberg indique une généralisation du modernisme qui, comme il l'a si bien perçu, à notre époque, ne se restreint plus à l'art et à la littérature, mais s'est élargi à un point tel qu'il a fini par englober tout ce qui est « vivant dans notre culture ». Il constate que :

La civilisation occidentale n'est pas la première à s'être penchée sur l'examen de ses propres fondements mais c'est elle qui a mené le plus loin ce processus. J'identifie le modernisme à l'intensification, à la *quasi* exacerbation de cette tendance autocritique qui a commencé avec le philosophe Kant. Parce qu'il a été le premier à critiquer les propres moyens de la critique, je considère que Kant est le premier vrai moderniste. ⁷

Même si Greenberg établit une relation intrinsèque entre l'autocritique moderniste et l'*Aufklärung*, il tient à les différencier: "tandis que l'illumination critique de l'extérieur [...] le modernisme critique de l'intérieur, en utilisant les propres procédés de ce qui est en train d'être critiqué." ⁸ Néanmoins, la recrudescence de l'autocritique a fini par produire des effets négatifs, comme, par exemple, la confusion entre indépendance et pureté. « Pur » serait l'art qui parviendrait à éliminer « tous les effets qu'on puisse imaginer avoir été empruntés aux moyens utilisés par les autres arts ou obtenus à travers eux » ⁹ L'art moderniste est devenu une manifestation ou une exposition de ses moyens, une volonté exacerbée de vérité. J'oserais dire qu'il a essayé de devenir « scientifique ». L'art, aurait-il adopté ce « scientificisme », en croyant qu'il l'aiderait dans sa difficile et nouvelle nécessité d'auto-justification ? ¹⁰

Selon le diagnostic de Greenberg, si « l'art réaliste, naturaliste, avait dissimulé les moyens, utilisant l'art pour occulter l'art ; le modernisme, quant à lui, a utilisé l'art pour attirer l'attention vers l'art. » ¹¹ L'art moderniste est un art extrêmement conscient de soi, de ce qu'*est* l'art. La transformation de l'immanence en « immanentisme exagéré » tend cependant à dépolitiser la critique. La critique cristallisée et solidifiée se transforme en son opposé, c'est-à-dire, elle devient dogmatique et perd ainsi son immense potentiel politique qui, comme nous venons de le voir avec Foucault, est si fondamental. L'artiste puriste si « absorbé dans les problèmes de son milieu », ¹² si préoccupé par le destin de l'art et par l'identité de celui-ci, peut devenir indifférent au monde. Ce brève passage sur le « kantisme » de Greenberg peut nous montrer combien il est possible de détourner les

mots d'une langue ou d'une juridiction en les « tranposant » dans une autre. En somme, je pense que Greenberg fait une lecture erronée de Kant.

2.

Au cours d'une conférence donnée récemment à Belo Horizonte, Thierry de Duve a annoncé de manière assez brutale sa position esthétique-politique comme étant radicalement « anti-hégélienne ». Nous savions, depuis son livre, *Kant after Duchamp*, que son intention était d'élever à la puissance maximale le jugement esthétique kantien « ceci est beau ». La proposition d'actualiser ce jugement résidait dans la simple substitution de l'adjectif « beau » par le mot « art ». À partir de ce point, de Duve a soumis le jugement « actualisé » « Ceci est de l'art » aux quatre moments décrits dans « l'Analytique du Beau » qui constitue la première partie de la *Critique de la faculté de Juger*. En revendiquant une position semblable à celle de de Duve et en essayant de combattre les malentendus qui ont assailli¹³ (et continuent à assaillir¹⁴) la réception de la troisième *Critique*, identifiée vulgairement comme « puriste » ou « formaliste », mon intention est d'attirer l'attention sur deux notions-clé de cette Esthétique qui sont intrinsèquement liées. L'universalité subjective et la réflexion. Toutes deux constituent des contributions inégalables et définitives de l'Esthétique de Kant. Il me semble que l'expérience de l'art contemporain ne les a absolument pas rendues obsolètes mais, qu'elle a, bien au contraire, étendu, élargi, voire même intensifié leur validité. Car qu'en serait-il de toute production contemporaine si nous ne pouvions pas la relier à un sentiment *médiat* que Kant a nommé, de manière très précise et juste: « plaisir de la réflexion » ?

Qui oserait objecter que les oeuvres d'art contemporain, à de rares exceptions près, contrairement, voire empêchent toute sensation de plaisir immédiat? Que l'on se souvienne indifféremment de la *Fontaine* de Duchamp, du *Brillo Box* de Warhol ou de la *Chèvre* de Rauschenberg, par milliers d'autres, y-aurait-il une qui soit, qui nous procure une sensation immédiate de plaisir? Loin de vouloir polémiser, j'essaierai de soutenir ici que la réflexion kantienne constitue un instrument essentiel pour l'appropriation philosophique, non seulement de l'art en général, mais aussi et surtout de l'art contemporain. D'ailleurs, le concept de réflexion avait déjà joué un rôle stratégique dans la *Critique de la Faculté de Juger* car c'est lui, à mon avis, qui a permis à Kant de revendiquer l'universalisme (et la singularité simultanée) du jugement esthétique. Contrairement aux Esthétiques empiriques, qui reliaient le plaisir esthétique aux sens, en empêchant ainsi l'universalisation de ce sentiment, la réflexion est ce qui a permis à Kant d'établir que le plaisir esthétique n'est ni immédiat, ni sensible sans devoir, pour autant, négocier son aspect subjectif. Je considère donc que le caractère réfléchissant du jugement esthétique kantien, plus que tout autre, constitue un avantage inégalable pour l'évaluation et la critique de l'art contemporain.

En passant maintenant au deuxième moment de « Analytique du Beau », arrêtons-nous un instant sur la formule paradoxale qui énonce: "Est *beau* ce qui plaît universellement sans concept".¹⁵ Ce qui est intéressant dans la délimitation kantienne du beau, c'est que si, d'un côté, elle ne coïncide pas avec la sensibilité matérielle, empirique et immédiate, de l'autre, elle ne se réduit pas non plus à ce qui est exclusivement intellectuel, c'est-à-dire au conceptuel. Ce territoire critique ouvert par la réflexion paraît une fois de plus fournir à Kant une alternative contre le scepticisme et le dogmatisme esthétiques. Ni totalement sensible, ni exclusivement cognitif, l'esthétique exige une juridiction spécifique et

irréductible qui concerne toutes les facultés sans qu'aucune ne soit privilégiée et ne prédomine sur les autres. Cet espace ludique de la réflexion, stimulante et pour l'entendement et pour l'imagination, fut appelée par Schiller « liberté ».

L'actualité de l'Esthétique kantienne résiderait-elle donc dans cette libre indétermination conceptuelle ? Son impossibilité de nous fournir un concept du beau pourrait-elle être transférée à l'indétermination (contemporaine) du concept de l'art ? Mais, quelqu'un aurait raison de nous objecter qu'on ne dérive pas l'essence réfléchissante du jugement de l'indétermination du concept du beau ; que, si en indiquant « ceci est beau » (ou « ceci est de l'art »¹⁶, comme nous propose Thierry de Duve), on n'arrive pas à subsumer la chose (« ceci ») à un concept, cela ne nous mène pas à conclure que l'opération du spectateur contemporain coïncide avec le processus que Kant appelle « réflexion ». On pourrait encore nous objecter que Kant nous propose une définition très précise du beau comme étant la conscience du jeu libre (ou harmonieux) des facultés de l'esprit. En effet, personne ne peut douter que, pour le philosophe transcendantal, le beau est un sentiment d'accord entre les facultés. Cependant, cette définition est restreinte au domaine subjectif et donc incapable de déterminer aucun critère objectif. Et même si cela peut paraître une carence ou un échec, il s'agit, en vérité, d'une puissance, d'une générosité sans limite qui habilite le jugement sur l'art à accueillir, dans sa juridiction toujours en progrès, l'objet le plus nouveau et le plus surprenant.

Bien que Kant, parmi tant d'autres esthétiques du sublime qui ont proliféré au XVIII^e siècle, ait aussi écrit une « Analytique du Sublime », que je considère être en pleine syntonie avec notre époque si éloignée de toute *beauté* artistique, soutenir ici l'actualité de la notion du sublime kantien ne m'intéresse guère.¹⁷ Ce que je dois défendre est une idée beaucoup plus difficile, à savoir : que n'importe quel critère *objectif* ou concept *a priori*, qu'il s'agisse du beau, du laid ou du sublime, serait condamné à l'échec, dans sa tentative d'appréhension philosophique de la production artistique récente. Car dans un environnement où « tout peut être de l'art », la nécessité d'une réflexion singulière, cas à cas, n'a fait que s'intensifier. Plus que jamais, le spectateur doit se poser la question : « Ceci est-il de l'art ? ».

Que le jugement réfléchissant esthétique ait été distant d'une détermination conceptuelle objective est indubitable. Kant a toujours voulu le distinguer des jugements déterminants qui, disposant d'un concept *a priori* de l'entendement, étaient capables de déterminer ou de connaître un objet en se liant justement à des données fournies par la sensibilité. Mais il faudrait encore prouver que le jugement interrogatif « Ceci est-il de l'art ? », suscité chez le spectateur contemporain de l'art (et donc nécessairement inclu dans les oeuvres d'art d'aujourd'hui) peut être qualifié comme un jugement *réfléchissant*, à savoir si le modèle de jugement que Kant a élaboré pour réfléchir sur le beau dans la nature ou dans l'art est encore en vigueur ou, en d'autres mots, s'il serait légitime d'appeler ce jugement interrogatif « Ceci est-il de l'art ? » « *un jugement réfléchissant esthétique* ». La difficulté qui se présente à nous d'emblée concerne la possibilité (non lointaine) que l'expérience esthétique contemporaine, s'étant éloignée à un tel point du sensible, se soit transformée, de manière définitive et irrévocable, en une expérience exclusivement *intellectuelle, conceptuelle*...

Comme on peut le voir, il est urgent de s'atteler à décrire l'activité réfléchissante en essayant premièrement de démontrer en quoi elle diffère de l'expérience cognitive. On commence par la comparaison que Kant, dans un extrait de la *Critique de la Raison Pure*,

indiquait comme étant l'opération caractéristique de la réflexion transcendentale. Reprenons le passage de l' « Amphibologie des concepts de la réflexion » :¹⁸

[Si] tous les jugements n'ont pas besoin d'un examen [...] tous les jugements, et même toutes les comparaisons, ont besoin d'une réflexion, c'est-à-dire que l'on distingue la faculté de connaissance à laquelle appartiennent les concepts donnés. L'acte par lequel je rapproche la comparaison des représentations en général de la faculté de connaître où elles se placent [...] je le nomme la réflexion transcendentale¹⁹

C'était sûrement à cause de ce pouvoir de discriminer et de séparer les représentations, de les classer comme provenant de l'entendement ou de la sensibilité, et aussi de cette espèce de « droit d'aller et venir » librement dans le territoire de facultés aussi distinctes qu'hétérogènes, que Jean-François Lyotard, dans son livre *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, a appelé la réflexion « faculté critique par excellence ».

Dans un premier temps, j'essaierai de montrer le rôle que la comparaison, en tant qu'opération typique de la réflexion, joue dans l'ordination (c'est-à-dire: la fonction de totalisation et d'unification) du système d'une expérience possible, sans la réduire à l'expérience cognitive ; ensuite on aura à examiner si, quand on énonce un jugement esthétique contemporain, il s'agit de la même opération réfléchissante décrite par Kant.

Peut-être qu'il serait intéressant de comparer ce qu'est l'expérience *existentielle* du concept avec l'expérience esthétique. Qu'est-ce que serait une expérience *existentielle* du concept ? S'identifierait-elle avec l'expérience essentiellement "moderne", urbaine, caractérisée par Baudelaire et Walter Benjamin ? Serait-elle comme l'ennui, la monotonie ou le *spleen*, en contraste avec l'expérience esthétique, classifiée par Kant comme *réfléchissante*, laquelle requiert toute notre attention justement parce que son « objet » (naturel ou artistique) est excessif relativement au concept ?

Sans compter avec un concept, sans l'avoir à main, notre attention augmente. On s'inquiète. L'étape suivante consiste à essayer d'inclure les sensations nouvelles, inédites dans notre système de représentations. Aurons-nous le besoin de les organiser ? Afin de les attribuer un sens ? Nous ne savons pas. À ce moment-là, une seule chose nous avons à accepter : que, même s'il est difficile d'assurer ce que comparent les jugements esthétiques²⁰, il faut adopter l'attitude attentive de la réflexion, définie par Kant comme étant essentiellement comparative. Il faut comparer, même si l'on constate, tout en reprenant la citation de la *Critique de la raison pure*, l'étrangeté de cette comparaison qui unit une « représentation avec la connaissance en général ». Qu'est-ce que cela signifie ? Comparer des termes hétérogènes ? Des « représentations et connaissances » ? Ou simplement des choses différentes ? Fleurs et rivières, aubes et montagnes ? Compare-t-on pour faire système ? En effet, qu'est-ce que nous permet de comparer les hétérogènes ? Kant aurait répondu : « Rien, si ce n'est la conscience que, en face d'eux, mes facultés internes sont stimulées à entrer en jeu et que de cette harmonie provient un sentiment de plaisir sans pareil. » Cette intensité expérimentée par le sujet face à l'objet désigné comme « beau » (ou « de l'art », encore une fois, selon de Dube) nous arracherait-elle de la monotonie ou de l'ennui qui caractérisent notre routine (enfin distraite) du monde conceptuel ? Comme il est impossible de l'appréhender à travers un concept, le bel objet (aussi l'objet artistique ?) nous saisit, il attire, exige et soutient notre attention.

Peut-être que je trouve une belle description de ce que j'ai appelé ici une *expérience existentielle du concept* dans le très fameux essai de Heidegger sur « L'origine de

l'oeuvre d'art ». Autrement dit, l'expérience existentielle du concept ne serait qu'une l'expérience « instrumentale », suivant le même sens de la « raison instrumentale », telle que l'ont conçue les philosophes de l'École de Frankfurt. En effet, en parlant de la paire de souliers de la paysanne, Heidegger ne fait plus que décrire une expérience qu'on pourrait, malgré lui, appelée « instrumentale » ou « utilitaire ». Par opposition, évidemment, à l'avènement de la vérité qui est à l'oeuvre dans l'oeuvre d'art (dans ce cas, les souliers peints par Van Gogh), la paysanne aux champs

« porte les souliers. Là seulement ils sont ce qu'ils sont. Ils le sont d'une manière d'autant plus franche que la paysanne, durant son travail, *y pense moins, ne les regardant point et ne les sentant même pas* [je souligne]. Elle est debout et elle marche avec ses souliers. Voilà comment les souliers servent réellement. »²¹

Comme l'expérience utilitaire, l'expérience du concept est inattentive. Comme la paysanne qui porte ses souliers, on ne regard presque pas les objets de notre quotidien, on n'y pense même pas. Dans la vie quotidienne, au matin, la paysanne trouve ses souliers au même lieu où elle les a laissé la nuit antérieure. La vie en concept est rassurée, continue, sans interruption ; elle est le pôle diamétralement opposé à l'*Unheimliche*, qui interrompt, coupe, suspend le fil de la sûreté. Alors que le sentiment esthétique, chez Kant, déclenche une suspension, il nous dégage du fil continu de la vie quotidienne. Il intensifie notre sentiment vital²². On pourrait donc définir la réflexion comme une attitude d'attention (le libre faveur, *freie Kunst*²³) vers l'objet beau. À cette attitude réfléchissante, Kant donnera d'autres noms : la contemplation, la *Verweilung*²⁴, l'arrêt de l'esprit, comme l'a traduit A. Philonenko. De ma part, j'aimerais ajouter encore une autre expression : « expérience esthétique ».

En admettant qu'il soit déjà démontré que, pour Kant, seule la comparaison, en tant qu'activité typique de la réflexion, peut rendre irréductiblement différente l'expérience esthétique de l'expérience cognitive, il nous resterait tout de même à prouver si, en exclamant aujourd'hui « Ceci est de l'art ! » il s'agirait de la même réflexion exprimée, selon Kant, par le jugement « Ceci est beau ». Si le résultat de cette dernière étape s'avère négatif, s'il est prouvé, qu'au contraire de ce qui est souhaité ici, le jugement « Ceci est de l'art ! » a une facture à peine conceptuelle et que, par conséquence, on conclut que l'expérience esthétique contemporaine est devenue *définitivement, exclusivement intellectuelle*, alors, il sera inévitable de décréter, avec Danto, la faillite et la caducité de l'Esthétique kantienne.

Mais, si l'on arrive à prouver que l'art contemporain est encore capable d'attirer notre attention, d'interrompre notre quotidien, nous obligeant à y penser précisément dans la mesure où aucun concept n'est pas suffisant ; autrement dit, que l'art contemporain déclenche une expérience proche de celle qu'on vient d'appeler « réfléchissante », alors on pourrait atteindre notre but, celui d'affirmer l'actualité de l'Esthétique kantienne.

Quant à l'indétermination conceptuelle de l'expérience esthétique contemporaine, ce sera plus facile de prouver que l'Esthétique de Kant est encore en vigueur. Le beau kantien était aussi indéterminé que le concept d'art de nos jours. À quelle homogénéité subsumerons-nous toutes les oeuvres d'art contemporaines? Nous sommes tous d'accord sur l'impossibilité d'attribuer un contenu déterminé à cette idée. Mais l'objection la plus difficile à confronter est celle de Danto, pour qui la caractéristique de l'expérience contemporaine de l'art serait l'aspect indiscernable entre oeuvre d'art et objet de la

réalité. Autrement dit, du point de vue de la qualité strictement esthétique, il n'est plus possible de distinguer les objets d'art des objets de notre quotidien, les deux étant devenus indiscernables. Les souliers de la paysanne ne sont plus peints. Duchamp les a amenés directement au Musée. Et si l'on veut élever au rang « d'oeuvre d'art » la *Fontaine*²⁵ de Duchamp, on est obligé d'acquiescer avec Danto, puisqu'il va de soi que le jugement « Ceci est de l'art » appliqué à une oeuvre comme *Fontaine* ne résulte absolument pas de ses attributs esthétiques, immédiatement sensibles, c'est-à-dire, ni de la blancheur, ni de la superficie lisse et polie de la pièce de porcelaine.

3.

L'indiscernabilité entre objets d'art et objets réels constitue l'argument le plus fort et le plus négatif que Danto adresse à l'Esthétique de Greenberg (prise comme paradigme de l'héritage kantien). En s'appuyant sur lui, Danto soutiendra l'inévitable caducité de l'Esthétique kantienne, laquelle serait soumise au seul critère qualitatif. Autrement dit, la qualité esthétique serait l'unique fil conducteur du jugement. Je considère, avant tout, qu'il y a une grave équivoque à vouloir interpréter le critère essentiel de l'Esthétique de Kant comme étant « qualitatif » ou, pour le moins, dans le sens où Danto l'a compris, c'est-à-dire en associant la « qualité » dans l'Esthétique de Kant à l'attribut sensible immédiat (telles que seraient la blancheur et la superficie polie de la *Fontaine* mentionnées plus haut) des oeuvres d'art ! Il s'agit peut-être de deux équivoques : la première serait la lecture que Greenberg fait de Kant, la seconde la lecture que Danto fait de Kant à travers Greenberg.

Or, l'Esthétique Philosophique nous apprend que cet attribut immédiat était plutôt une caractéristique des Esthétiques Empiristes, qui exaltent la sensibilité comme le critère le plus important, voire même le seul, de l'expérience esthétique. Contre cela, on sait que Kant s'est efforcé de distinguer : l'agréable (plaisir sensible, "empirique"), du beau (plaisir de la réflexion) et du bon (espèce de plaisir moral ou conceptuel). L'objection principale pour corriger cette équivoque, pour ne pas dire cette compréhension mal intentionnée de Danto, réside, comme nous venons de le voir, dans l'essence réfléchissante du plaisir esthétique kantien qui n'est liée qu'aux sentiments. En effet, loin d'être l'évaluation d'une quantité immédiate, sensible et objective, l'expérience esthétique est avant tout, pour Kant, une expérience subjective mais surtout *judicative*, bref, *critique*. Et s'il y a quelque discussion sur la « qualité » dans « l'Analytique du Beau », celle-ci est liée au jugement ou, tout au plus, à la conscience de l'harmonie présente dans le jeu entre les facultés, mais absolument pas à l'objet lui-même.

La polémique acerbe qui a divisé les deux philosophes de l'art nord-américains, Arthur Danto et Clement Greenberg, a eu comme pivot leur profond désaccord concernant la production emblématique des artistes nord-américains des années 60, c'est-à-dire le *Pop-Art* dont Danto a fait l'apologie. Selon lui, l'Esthétique de Greenberg, en vertu de son fondement kantien, ne pourrait que se maintenir imperméable et indifférent au *Pop-Art*. En d'autres mots, Greenberg n'aurait pas pu ne pas conclure que la *Brillo Box* de Wharol était une sorte de *non-art*. Étant donné qu'il était attaché à une histoire représentative de la peinture, sa conclusion inévitable ne saurait être que celle distinguant l'Expressionnisme Abstrait²⁶ comme le point culminant de cette histoire. Une apogée qui serait suivie d'une inéluctable décadence. Que *représentait* encore cet Expressionnisme Abstrait? Danto se pose la question et y répond: « les propres conditions de la représentation ». Ceci s'élève au point maximum que la représentation pouvait atteindre.

Mais ce qui n'est absolument pas expliqué est la raison pour laquelle le fondement kantien de l'esthétique de Greenberg l'aurait mené à une telle fidélité à l'histoire de l'art comme représentation et *mimesis*.... Tout d'abord, il est nécessaire de tenir compte les deux points de départ qui sont, d'une théorie à l'autre, diamétralement opposés. La théorie kantienne, d'un côté, qui privilégie le spectateur (le sentiment, la subjectivité) ; alors que du côté des théories mimétiques (*La Poétique* d'Aristote en constitue le meilleur exemple) prédomine le point de vue plus objectif des règles et de l'oeuvre elle-même. Danto aurait difficulté à justifier pourquoi le fondement kantien aurait déterminé la filiation de Greenberg aux théories représentatives et mimétiques....

Mais, si nous voudrions entasser les arguments, les uns sur les autres, nous devrions lire le moment productif, de la méta-esthétique du créateur,²⁷ qu'on trouve, incontestablement, aux paragraphes 46 et 50 de la théorie du génie, dans la *Critique de la Faculté de Juger*. Là, dans la relation nécessaire établie entre le génie et l'originalité, à partir de laquelle le philosophe pose la question de la *poiesis*, Kant, contrairement à ce que Danto suppose, se révèle ouvertement *défavorable* à l'imitation. Cette partie de la troisième *Critique* nous fournit une importante réfutation de la thèse traditionnelle selon laquelle l'art n'est que représentation (copie) de la réalité, de la nature.

4.

Mon objectif, en m'opposant à Danto, a été donc d'essayer de prouver l'actualité de l'Esthétique de Kant qui me semble être encore un instrument adéquat pour réfléchir sur le *Pop-art* et n'importe quelle oeuvre d'art contemporain. J'ai tenté de montrer que rien, dans les principes de la 3ème *Critique*, ne la rend incapable de juger et d'évaluer l'expérience la plus radicale de l'art contemporain, quelle qu'elle soit. Pour moi, le sens essentiel que cette Esthétique (voire même de la philosophie transcendentale dans son ensemble) inaugure est celui de « l'immanence de la critique », le même sur lequel Clement Greenberg a parlé dans son fameux essai sur "La peinture moderniste", que j'ai déjà mentionné au début de ce travail. Et ce principe est loin d'être devenu obsolète. L'expérience de la réflexion est à mon avis l'expérience de la critique qui doit être faite et refaite à chaque fois qu'on se met devant un objet revendiquant le statut d'oeuvre d'art.

Si, comme Danto l'affirme, un des problèmes essentiels de l'art contemporain concerne l'impossibilité de différencier entre l'art et la réalité, ou encore si, d'après Adorno, une oeuvre d'art contemporain inclut nécessairement une question philosophique sur elle-même, n'aurais-je le droit de conclure que tous les thèmes proposés par l'Esthétique de Kant : du primat de la critique, jusqu'au mode réfléchissant de juger les objets, passant par la liberté et l'originalité, ne fournissent des éléments irrévocables pour essayer une réponse à ces questions imminentes posées à l'art aujourd'hui ? Je veux dire, autant son problème éternellement politique, du rapport entre l'art et la réalité, que, du côté philosophique, l'affirmation de son droit à l'existence ?

Avant de finir, j'aimerais faire une dernière observation sur l'essence de l'oeuvre d'art ou, plutôt, sur le rapport entre la réflexion et l'expérience du temps et de l'espace. Revenant sur l'exclamation « Ceci est de l'art », nous référons, selon de Dève, la chose à toutes les autres que nous avons déjà jugé, à d'autres époques (temps) et en d'autres lieux (espaces), en utilisant le même procédé. Ou, continue-t-il, même si l'on ne peut pas, à chaque « hic et nunc de l'expérience », avoir accès à la totalité de ce que l'on appelle l'art, ou au moins, à la conscience de sa totalité, on peut cependant soutenir que « les

jugements esthétiques comparent des choses comparables quand ils confrontent un sentiment présent à une réactualisation de sentiments passés²⁸

La libre indétermination constitue essentiellement le « anti-concept » de l'art, dans la mesure où son objectif n'est, en aucune manière, sa vérification dans la réalité mais, plus étrangement, son élargissement par la réalité. De là, provient l'idée que l'art est un phénomène saturé qui a plus de réalité que la raison n'est capable de connaître ou l'entendement de reconnaître. De là aussi, le lien, consolidé par l'Esthétique kantienne, que l'art entretient toujours avec l'originalité et la liberté. Je revendique la phrase de Danto qui définit l'art contemporain comme étant d'une *liberté inédite*.²⁹ Originalité et liberté pourraient donc être le contenu essentiel de toute oeuvre d'art digne de ce nom. Là résiderait aussi le sentiment de plaisir que les oeuvres d'art continuent à nous procurer.

Puisque notre temps et notre espace (de l'expérience du monde) sont élargis par la réception de l'oeuvre d'art, je crois qu'il sera légitime de la nommer « expérience de la liberté », qui pourrait être définie non pas comme connaissance mais comme une expérience d'élargissement des frontières du monde. Originalité et liberté seraient, en outre, des critères importants autant pour la production de l'oeuvre que pour l'exercice de la critique d'art, car l'idée de Danto, selon laquelle, aujourd'hui « tout est permis », n'abolit pas l'exercice de la critique qui, au contraire, est devenu imminent, urgent, mais plus que tout : « impératif ».

Virginia de Araujo Figueiredo

Rua Curitiba, 2565 apto. 201

Lourdes

30170-122 Belo Horizonte, MG,

BRAZIL

e-mail: virginia@fafich.ufmg.br or virginia.figueiredo@ig.com.br

tel.: 55.31.33.37.27.83

¹ FOUCAULT, M. "Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung", publié dans le *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, vol. 84, n° 2, av-juin 1990, pp.35-63.

² *Idem*, p. 36: « une certaine manière de penser, de dire, d'agir également, un certain rapport à ce qui existe, à ce qu'on sait, à ce qu'on fait, un rapport à la société, à la culture, un rapport aux autres aussi et qu'on pourrait appeler, disons, l'attitude critique. »

³ *Idem*, p. 36.

⁴ *Idem*, p. 39.

⁵ *Idem*, p. 41.

⁶ GREENBERG, C., "Pintura modernista" in *Clement Greenberg e o debate crítico*, trad. Maria Luiza Borges, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 101.

⁷ *Idem, ibid.*

⁸ *Idem, ibid.*

⁹ *Idem*, p. 102.

¹⁰ Cf. ADORNO, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris : Klincksieck, 1974, p. 9: « Il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même, que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence. » Comme l'art contemporain a perdu même son droit à l'existence, il doit maintenant inclure en elle-même la question de son origine ou de son essence; autrement dit, l'art contemporain doit s'auto-justifier, prouver à quoi elle est venue...

¹¹ GREENBERG, C., "Pintura modernista", *op.cit.*, p. 102.

¹² GREENBERG, C., "Rumo a um mais novo Laocoonte", *op.cit.*, p. 45.

- ¹³ L'histoire des malentendus concernant la réception de l'Esthétique de Kant a commencé, d'après Heidegger (*Nietzsche*, trad. P.Klossowski, Paris: Ed. Gallimard, 1971, p. 101-108), par une mauvaise compréhension de Schopenhauer, (en particulier du premier moment de l'Analytique du Beau concernant le désintéret), ce qui a conduit le XIXe siècle dans son ensemble, y compris Nietzsche, à ignorer ce qu'il y avait d'essentiel dans cette Esthétique.
- ¹⁴ Plus récemment, Arthur Danto a défié l'héritage kantien de Clement Greenberg pour qu'il se mette à réfléchir sur la production artistique contemporaine.
- ¹⁵ KANT, I. *Critique de la Faculté de Juger*, trad. A. Philonenko, Paris: L. J.Vrin, 1984, p. 62.
- ¹⁶ Cf. De DUVE, T. *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1996, p. 59: "In calling *this* thing art, you are not giving out its meaning [...] You don't subsume it under a concept; you don't justify it by means of a definition; you refer it to all the other things you have judged through a like procedure, in other times and other places."
- ¹⁷ L "Analytique du Sublime" ne constitue qu'une des parties de la « Critique de la Faculté du Jugement Esthétique », l'autre "Analytique" est celle du Beau. Mais, Kant a classifié les deux jugements, ceux du beau et du sublime, comme "réfléchissants esthétiques". J'aimerais prouver que le jugement sur l'art contemporain est, au premier abord et essentiellement, un jugement réfléchissant esthétique. La classification (beau ou sublime) ne serait que secondaire ou contingente..
- ¹⁸ Il est intéressant de noter que même si la CFJ est le lieu par excellence de la réflexion, du jugement réfléchissant, je n'y ai jamais trouvé une définition explicite de cette notion de "réflexion" à proprement parler. Je ne peux pas parler de toute l'oeuvre de Kant, mais je peux, au moins assurer qu'il y a quelques occurrences du terme, principalement dans la Logique de Jäsche, mais je trouve que le passage de la CRP est celui qui synthétise les aspects les plus importants.
- ¹⁹ KANT, I. *Critique de la raison pure*, (B 316-7 ; A 260-1), trad. Tremesaygues et Pacaud, Paris : PUF, 1980, p. 232.
- ²⁰ De DUVE, T., *op.cit.* p. 59 : « Aesthetic judgments are always comparative, even though it would be useless to try to say precisely what they compare ».
- ²¹ HEIDEGGER, M. « L'origine de l'oeuvre d'art » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris : Ed. Gallimard, 1980, p. 33.
- ²² Cf. KANT, I., *Critique de la Faculté de Juger*, trad. A. Philonenko, Paris: L. J.Vrin, 1984, p.49.
- ²³ Cf. KANT, *idem*, p. 55
- ²⁴ Cf. KANT, I., *idem*. p. 65.
- ²⁵ Je pourrais apporter de nombreux exemples d'oeuvre d'art contemporain pour illustrer cette idée. J'ai pris l'exemple de Duchamp par son caractère paradigmatique. Je reprend l'histoire (que tout le monde connaît) de la *Fontaine*: "Duchamp, artiste, à l'époque, déjà reconnu, était l'un des membres du comité de sélection dans une exposition ouverte de sculptures à New York. Il a acheté un urinoir dans une quincaillerie et l'a présenté aux autres membres du comité comme oeuvre, signée sous le pseudonyme de R. Mutt". Malgré le caractère ouvert de l'exposition, accessible à quiconque se disposant à payer les frais d'inscription, l'oeuvre fut rejetée par le jury et ne fut pas exposée. On alléguait que l'oeuvre était, d'une certaine manière, « immorale », qu'il s'agissait « simplement » d'une pièce de céramique pour salle de bains et ainsi de suite. La question est devenue encore plus comique à cause de la similitude formelle entre l'urinoir et les sculptures abstraites de Constantin Brancusi, dont certaines avaient déjà été exposées aux Etats-Unis. WOOD, P., *Arte Conceitual*, Trad. Betina Bischof, São Paulo: Cosacnaify, 2002, p.12.
- ²⁶ "Mouvement" dont le plus grand représentant aux USA fut Jackson Pollock, et qui a justement précédé le *pop-art* dans l'histoire des arts plastiques américains.
- ²⁷ Cf. DELEUZE, G., "L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant » in *Revue d'Esthétique*, 1963, p. 113 : « Les difficultés de l'esthétique kantienne, dans la première partie de la *Critique du Jugement*, sont liées à une diversité de points de vue. Tantôt Kant nous propose une esthétique du spectateur, comme dans la théorie du jugement du goût ; tantôt une esthétique, ou plutôt une méta-esthétique du créateur, comme dans la théorie du génie. Tantôt une esthétique du beau dans la nature, tantôt une esthétique du beau dans l'art. Tantôt une esthétique de la forme, d'inspiration 'classique', tantôt une méta-esthétique de la matière et de l'Idée, proche du Romantisme. »
- ²⁸ P. 60: "Nothing is more deformed, betrayed, at times embellished, at times darkened by time, than the memory of a feeling. But it remains that aesthetic judgment compares comparable things when it confronts a present feeling to the reactualization of past sentiments. For the remembrance of a feeling is always a feeling, while the memory of a piece of knowledge is not necessarily a piece of knowledge (one can remember once having known trigonometry but have forgotten it; one can remember having loved and perhaps having forgotten how it felt, but not without at least feeling the melancholy of

oblivion and indifference”) Rien n’est plus déformé, trahi, parfois embelli, parfois même obscurci que la mémoire d’un sentiment. Mais il est malgré tout possible de soutenir que le jugement esthétique compare des choses comparables quand il confronte un sentiment présent à la réactualisation de sentiments passés. Car le souvenir de ce sentiment est toujours un sentiment alors que le souvenir d’une connaissance n’est pas nécessairement une connaissance (quelqu’un peut se rappeler avoir étudié la trigonométrie et l’avoir complètement oubliée, quelqu’un peut se souvenir d’avoir aimé et a peut-être oublié ce qu’il a éprouvé mais pas sans ressentir, cependant, un sentiment de mélancolie pour cet oubli ou cette indifférence).

²⁹ DANTO, Arthur, “Introdução: moderno, post-moderno e contemporâneo” dans *Após o fim da Arte*, Trad. De Saulo Krieger, São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 15: le contemporain est [...] une période d’impeccable liberté esthétique. Il n’y a plus aujourd’hui aucune limite historique. Tout est permis”.