



Université du Québec
à Rimouski

ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE
ÉTUDE DES RELATIONS ENTRE ART ET ÉTHIQUE

Mémoire présenté
dans le cadre du programme de maîtrise en éthique
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR
© **LINE TREMBLAY**

Septembre 2017

Composition du jury :

Bruno Leclerc, président du jury, Université du Québec à Rimouski

Dany Rondeau, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Carole Talon-Hugon, examinatrice externe, Université de Nice-Sophia Antipolis

Dépôt initial le 9 mai 2017

Dépôt final le 20 septembre 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

Je dédie ce mémoire à mon frère Jean, mort avant de se trouver et de voir sa beauté. Il aurait été très fier de réussir à compléter cet exercice périlleux et passionnant qu'est de rédiger un si grand texte sur un sujet qui nous tient à coeur. Il aurait été tellement content d'avoir été capable de s'astreindre à des règles si serrées d'écriture, sans lâcher. Mais Jean était poète...

REMERCIEMENTS

Je remercie infiniment Pierre, « *mon cher grand fou...¹* », qui ne m'a pas quittée pendant la rédaction de ce mémoire, et qui a préféré me préparer les plus beaux et les plus touchants repas du monde...

Je tiens aussi à remercier Dany Rondeau, ma directrice de recherche, pour sa rigueur exceptionnelle, pour sa grande patience et sa ténacité devant ma résistance à accepter de remettre tant de fois sur le métier mon ouvrage, et pour sa compréhension sincère et profonde de mon immense intérêt pour le sujet de la recherche qui a abouti à ce mémoire.

Enfin, je veux remercier Carole Talon-Hugon et Bruno Leclerc pour leurs commentaires si pertinents, qu'ils soient ceux qui m'ont fait améliorer mon texte ou ceux qui m'ont ravie d'avoir été si bien comprise.

¹ Titre du recueil de lettres de Gabrielle Roy à son mari, *Lettres à Marcel Carbotte, 1947-1979*, 2001

RÉSUMÉ

L'art doit-il être moral, éthique? Doit-il avoir une fonction sociale? Peut-il se déployer légitimement sans porter un discours explicite? Ce mémoire essaie de répondre à ces questions en présentant d'abord un historique de la relation entre l'art et la morale (ou l'éthique) et les thèses fondamentales qui ont été développées sur ce sujet, de l'Antiquité au XXe siècle. Puis, il présente une réflexion sous forme d'état des lieux des discussions et des débats, nombreux et diversifiés, que ces questions suscitent et ont suscités depuis la Modernité jusqu'à nos jours; des discussions et des débats nourris en grande partie par les thèses présentées dans l'historique qui les précède. Cet état des lieux s'arrête plus longuement sur le XXe siècle étant donné ses grands bouleversements sociaux, politiques et moraux, et artistiques. Enfin, puisque Theodor W. Adorno a développé une théorie esthétique qui propose des réponses très intéressantes aux questions qui ont été posées à l'origine de cette recherche, ce mémoire présente une discussion sur cette théorie. L'auteure termine ce mémoire de recherche en montrant en quoi la théorie esthétique d'Adorno lui offre des réponses satisfaisantes et parfaitement en lien avec sa propre démarche artistique.

Mots-clés : éthique et esthétique, art et morale, Nussbaum, Adorno, histoire de l'art, art engagé, fonction sociale de l'art, fonctionnalisme indirect.

ABSTRACT

Should art be moral, ethical? Should it have a social function? Can it be legitimate in the absence of an explicit speech? This dissertation attempts to answer these questions by first tracing the history of the relationship between art and morals (or ethics) and the fundamental theses that have been developed on this subject, from Antiquity to the 20th century. It then presents a reflection in the form of an inventory of the discussions and debates, numerous and diversified, that these questions aroused since the Modernity until today; discussions and debates largely fostered by the theses presented in the history traced before. This inventory gives greater attention to the twentieth century, given its social, political and moral, and artistic upheavals. Finally, since Theodor W. Adorno has developed an aesthetic theory that offers interesting answers to the questions at the origin of this research, this thesis presents a discussion of his theory. The conclusion shows how Adorno's aesthetic theory offers satisfactory answers, perfectly in line with the artistic approach of the author of this dissertation.

Keywords : ethics and aesthetics, art and morality, Nussbaum, Adorno, history of art, committed art, social function of art, indirect functionalism.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|------|
| REMERCIEMENTS..... | ix |
| RÉSUMÉ..... | xi |
| ABSTRACT..... | xiii |
| TABLE DES MATIÈRES..... | xv |
| LISTE DES FIGURES | xix |
| INTRODUCTION GÉNÉRALE | 1 |
| CHAPITRE 1 ART ET MORALE (ET ÉTHIQUE) / HISTORIQUE DE LA RELATION | 13 |
| 1.1 LIMINAIRE..... | 14 |
| 1.2 L'ANTIQUITÉ / DÉJÀ LA DISCUSSION | 15 |
| 1.2.1 Platon | 16 |
| 1.2.2 Aristote..... | 17 |
| 1.2.3 Plotin..... | 18 |
| 1.3 LE MOYEN-ÂGE / LE MOMENT CHRÉTIEN | 20 |
| 1.3.1 Augustin..... | 20 |
| 1.3.2 Les Scolastiques..... | 21 |
| 1.4 LA RENAISSANCE | 22 |
| 1.4.1 Note sur la forme | 23 |
| 1.5 LE XVII ^E SIÈCLE / L'ÂGE CLASSIQUE | 24 |
| 1.6 LE XVIII ^E SIÈCLE..... | 25 |
| 1.6.1 Kant et l'autonomie de l'art | 26 |
| 1.6.2 Fragment de réflexion 1 | 28 |
| 1.7 LE XVIII ^E SIÈCLE EN FRANCE..... | 29 |

| | | |
|---|---|----|
| 1.8 | LE XVIII ^E SIÈCLE EN ANGLETERRE..... | 30 |
| 1.9 | LE XIX ^E SIÈCLE..... | 32 |
| 1.10 | LA DISCUSSION / POSITIONS POLARISÉES / ET / OU / COMPLÉMENTAIRES | 33 |
| 1.11 | LE TOURNANT DU XX ^E SIÈCLE..... | 36 |
| 1.11.1 | Fragment de réflexion 2 | 39 |
| 1.11.2 | Réflexion | 42 |
| CHAPITRE 2 ART ET MORALE (ET ÉTHIQUE) : LES RELATIONS : | | |
| | DISCUSSIONS ACTUELLES | 45 |
| 2.1 | LIMINAIRE | 45 |
| 2.2 | CE CHAPITRE..... | 45 |
| 2.3 | MORALE (OU ÉTHIQUE) ET ART : ENSEMBLE OU SÉPARÉS : | |
| | PREMIÈRE PARTIE..... | 48 |
| 2.3.1 | Nussbaum / Chauviré | 48 |
| 2.3.2 | Jouve / Crary | 50 |
| 2.3.3 | Posner / Cassagne / Zanin | 52 |
| 2.3.4 | Vers les arts visuels | 57 |
| 2.3.5 | L'art pour l'art / L'art éthique / Ardenne / Shusterman | 59 |
| 2.3.6 | Digression..... | 62 |
| 2.3.7 | Laugier..... | 63 |
| 2.3.8 | Commentaire | 64 |
| 2.3.9 | Talon-Hugon / Jimenez / Shusterman / Crary / Nussbaum / Laugier | 65 |
| 2.4 | MORALE (OU ÉTHIQUE) ET ART : ENSEMBLE OU SÉPARÉS | |
| | DEUXIÈME PARTIE | 69 |
| 2.4.1 | Stecker / Gaut | 71 |
| 2.4.2 | L'attitude éthique / Digression..... | 80 |
| 2.4.3 | Giovannelli | 82 |
| 2.4.4 | Digression..... | 84 |
| 2.4.5 | Commentaire | 87 |

| | | |
|---|--|-----|
| 2.5 | CE CHAPITRE | 90 |
| CHAPITRE 3 ART CONTEMPORAIN ET MORALE (ET ÉTHIQUE) : CRISE DE | | |
| | L'ART | 91 |
| 3.1 | CE CHAPITRE | 91 |
| 3.2 | LIMINAIRE..... | 92 |
| 3.3 | PRÉSENTATION DES DISCUSSIONS : PISTES DE RÉFLEXION SINGULIÈRES..... | 94 |
| 3.4 | RETOUR HISTORIQUE..... | 96 |
| 3.5 | ORIGINE DE CE QUI EST CONVENU DE NOMMER LA CRISE DE L'ART CONTEMPORAIN : LES AVANT-GARDES ARTISTIQUES | 102 |
| 3.5.1 | L'éthique..... | 103 |
| 3.6 | VERS LA CRISE / JIMENEZ / SOURGINS | 106 |
| 3.7 | DÉROUTE DES CRITÈRES / CRISE FRANÇAISE DE L'ART | 108 |
| 3.7.1 | Commentaire..... | 109 |
| 3.8 | TALON-HUGON | 113 |
| 3.8.1 | Autour de Kant..... | 114 |
| 3.8.2 | Digression / Commentaire | 115 |
| 3.8.3 | Autour de Schiller..... | 116 |
| 3.8.4 | Digression | 116 |
| 3.8.5 | Autour de Adorno | 117 |
| CHAPITRE 4 THÉORIE ESTHÉTIQUE DE THEODOR W. ADORNO | | |
| 4.1 | LIMINAIRE..... | 122 |
| 4.2 | CE CHAPITRE | 123 |
| 4.2.1 | Contenu de sens / Contenu formel / Matériau | 125 |
| 4.2.2 | Spiritualité / Transcendance..... | 127 |
| 4.2.3 | Une éthique sociale, politique et esthétique..... | 130 |
| 4.2.4 | L'art actuel et Adorno..... | 134 |
| 4.2.5 | Digression / Commentaire | 136 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 4.2.6 | Commentaire / Digression / Position de l'auteure | 138 |
| 4.3 | MARIE-NOËLLE RYAN : INTÉRÊT ET RÉSERVES | 139 |
| 4.3.1 | Digression..... | 141 |
| 4.3.2 | Enjeux extraesthétiques / Forme et contenu..... | 142 |
| 4.3.3 | Courte digression..... | 144 |
| | CONCLUSION GÉNÉRALE | 151 |
| | RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES | 157 |

LISTE DES FIGURES

| | |
|--|-----|
| Figure 1 : <i>Le cri</i> , Edvard Munch, 1893..... | 36 |
| Figure 2 : <i>Guernica</i> , Pablo Picasso, 1937..... | 40 |
| Figure 3 : <i>Carré noir sur fond blanc</i> , Kasimir Malevitch, 1915 | 40 |
| Figure 4 : <i>Vers le haut</i> , Wassily Kandinsky, 1929 | 44 |
| Figure 5 : <i>Les Époux Arnolfini</i> , Jan van Eyck, 1434 | 58 |
| Figure 6 : <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> , Édouard Manet, 1863 | 99 |
| Figure 7 : <i>L'origine du monde</i> , Gustave Courbet, 1866..... | 100 |
| Figure 8 : <i>Fontaine</i> , Marcel Duchamp, 1917..... | 110 |
| Figure 9 : <i>Le parlement de Londres, soleil couchant</i> , Claude Monet, 1903..... | 121 |
| Figure 10 : <i>La laitière</i> , Johannes Vermeer, vers 1660..... | 126 |
| Figure 11 : <i>River</i> , Line Tremblay, 2012 | 155 |
| Figure 12 : <i>Bonjour figuration!</i> , Line Tremblay, 2007..... | 155 |

INTRODUCTION GÉNÉRALE²

LIMINAIRE

Mon questionnement sur l'existence d'une relation légitime entre l'art et la morale (et l'éthique), et, si cette relation s'avère, de quel ordre peut-elle être, quelle teneur et quelle importance peut-elle avoir, a débuté il y a longtemps alors que j'étais étudiante en histoire de l'art à l'université, et que j'y découvrais la splendeur des oeuvres des grands maîtres de la peinture. Étant déjà très consciente des enjeux sociaux, politiques et économiques qui fondent les rapports humains de tous ordres, et engagée dans certaines actions à caractère social et politique, je ne pouvais pas me laisser toucher profondément par la transcendance de ces oeuvres que j'étudiais sans m'intéresser aux rapports que leurs auteurs, leurs créateurs avaient entretenus avec leurs semblables. Qui étaient-ils en tant qu'humains? Comment se comportaient-ils avec leurs semblables? Y avait-il un lien entre la force esthétique³ de leurs tableaux et leur vie personnelle?

Et ce que je découvrais parfois, en ce sens, me plongeait dans le doute et la confusion. L'aura qui enveloppait les noms de plusieurs grands artistes et leurs oeuvres sublimes semblait s'opacifier et parfois même se vitrifier et s'écrouler en morceaux. Plusieurs, à l'instar de Paul Gauguin, avaient démissionné de leurs responsabilités familiales; d'autres, comme

² Dans ce mémoire, j'utilise librement la nouvelle orthographe. Je choisis donc, par exemple, de ne pas apposer d'accent circonflexe sur les u et les i lorsqu'il n'y a aucun risque de confusion, comme sur le u de gout.

³ Science du monde sensible ou de la connaissance du sensible, la première définition du terme esthétique rencontre rapidement des interprétations différentes. « Les problèmes, [...], concernent aussi bien la délimitation du champ des connaissances portant sur l'art et sur le beau que la spécialisation des savoirs, des méthodes et des objets relatifs à l'étude du sensible. Au XIXe siècle, le générique esthétique recouvre un champ disciplinaire large : philosophie de l'art, théorie des beaux-arts, théorie ou science critique du beau [...], puis discipline des arts ainsi que l'expérience qui s'y rattache. » (Marc Jimenez, 2004, p. 415-417) L'art pourrait aujourd'hui être l'objet de l'esthétique, et l'esthétique, le regard qu'elle pose sur lui : un jugement sensible. Il semble bien que le mot esthétique ne puisse répondre présent à une seule définition, et que l'on doive accepter un flou sémantique. Comme auteure de ce mémoire, je lui accorde la permission d'être à la fois associé au monde sensible et à la beauté, à signifier l'unité perceptible d'une démarche artistique singulière, autant que d'être la science qui discute de l'art et qui l'étudie : toujours en phase avec son « origine plurielle » (Danièle Cohn, 2012, p. 375).

Salvator Dali, avaient frayé avec la dictature ou, comme Louis-Ferdinand Céline, avec l'antisémitisme. Chez de nombreux grands artistes, je constatais une dichotomie entre la flamboyance de leur esthétique et la pauvreté de leurs exigences quant à leurs rapports humains.

À l'époque, j'interprétais comme obstacle à l'appréciation totale d'une oeuvre le fait que son créateur, par exemple, comme Gauguin, ait abandonné ses enfants. Cela me plaçait dans un dilemme moral. Je ne condamnais pas l'homme pour cet abandon, que je ne pouvais pas juger comme tel puisque je n'en connaissais pas les motivations, les causes ni les circonstances, mais, par cette apparente lâcheté, son oeuvre était moins précieuse à mes yeux; elle était assombrie. J'en voulais à l'artiste d'avoir trahi la beauté de son oeuvre entière et d'avoir échappé ce qu'elle devait contenir de sens par cette beauté ou grâce à cette beauté. Puis, après avoir moi-même *trahi* quelques beautés, après n'avoir pas tenu toutes mes promesses d'humaine, ce mécanisme d'évaluation un peu radical s'est démantelé, mais, sans pouvoir ni vouloir en faire un critère déterminant pour évaluer un artiste et son oeuvre, la question est demeurée préoccupante.

En tant qu'artiste professionnelle engagée dans une démarche occupant une place importante dans ma vie, j'ai donc revisité ce lieu de réflexion, de débat moral intérieur qui assiégeait mes jugements moraux sur ces artistes, et j'y ai vu des traces de préjugés, de procès sans défense, de règlements de compte par procuration et, surtout, d'innombrables contradictions. D'une part, mon admiration et mon estime pour certains artistes étaient demeurées intactes malgré leurs démissions d'ordre moral apparentes et, d'autre part, malgré ces démissions, un très grand nombre de leurs oeuvres méritaient toujours mon sincère attachement, mon respect et mon admiration. Il semblait donc ne pas avoir de cohérence ni d'équité dans mes critères d'évaluation, et, par ailleurs, le poids de ces évaluations, aussi lourdes qu'elles pouvaient être, d'ordre moral, d'ordre éthique, était bien davantage porté par l'artiste que par son travail, son esthétique. Mais, malgré tout, mes critères d'estime devant une oeuvre et devant son auteur demeuraient imprégnés de valeurs que je souhaitais voir s'y déployer, explicitement ou implicitement.

Alors les questions se sont mises à fuser et certains constats ont pu être dégagés. Si des artistes ne perdaient aucun point d'estime à mes yeux malgré leurs *manquements moraux* sur certains pans de leur vie, c'était peut-être parce qu'ils en avaient investi d'autres de valeurs davantage déterminantes, pesantes et même englobantes. Et si des oeuvres réalisées par des artistes qui avaient échoué dans la poursuite de valeurs morales, qui me semblaient capitales et déterminantes, demeuraient souvent estimables, admirables et intactes à mes yeux, cela était peut-être attribuable au fait que d'autres valeurs, distinctes des qualités morales convoquées dans l'agir humain avec nos semblables, intervenaient, elles aussi, de façon déterminante, cette fois dans l'oeuvre, dans l'acte de créer et dans le fait d'être un artiste. Ce dernier point n'excluait toujours pas la possibilité que, malgré la reconnaissance de la grande qualité, voire de la transcendance, d'une oeuvre, l'insuffisance des qualités humaines ou morales de son créateur pût contribuer à diminuer considérablement mon gout de la côtoyer.

Quelles étaient alors ces valeurs déterminantes, pesantes et englobantes? Comment agissaient-elles, chacune dans l'un et l'autre de ces lieux d'action? Dans le contexte de mes premières réflexions, au temps de mes études en histoire de l'art, la valeur agissante et majeure était l'engagement, l'engagement politique, social, familial, telle une promesse sacrée, généreuse, telle une présence assurée. Puis, ma pratique artistique m'amenant à réfléchir sur le sens de ma démarche et sur sa profondeur, j'ai réalisé que l'engagement y était tout autant convoqué, qu'il y prenait souvent la forme d'une promesse d'intégrité, de ne pas mentir, et qu'il avait un poids considérable pouvant tenir tête à toute autre forme d'engagement; que je m'étais engagée à ne jamais trahir ma promesse de poursuivre mon chemin de création et, face à mon travail en atelier, face aux gestes qu'il comporte, à ne jamais mentir, à une intégrité totale. Par exemple, ne pas chercher à contrôler les interventions, ne pas intervenir sur la toile à la suite d'une observation rationnelle de ce qui s'y passe; obéir à la matière, à la couleur, à ce qu'elles commandent; ne pas vouloir *faire beau, faire équilibré, faire fort*, et plutôt laisser faire ce qui s'impose; ne pas tricher en ajustant un geste afin qu'il obéisse au critère des justes proportions, mais fermer les yeux pour mieux lui *obéir*, ou s'y abandonner.

Ainsi, devenait caduque, ou tout au moins très discutable et surtout arbitraire, tout jugement à partir de la valeur d'un engagement articulé autour des seuls engagements politiques, sociaux, familiaux, etc. Je reconnaissais, j'acceptais et je comprenais — et j'y étais contrainte par souci d'équité et de cohérence — que je pouvais offrir mon estime profonde à un artiste et à son esthétique sans qu'il n'ait été ou qu'il ne soit engagé concrètement politiquement et socialement, et sans qu'il n'ait été ou qu'il ne soit fidèle à toutes ses promesses, y compris celles concernant ses responsabilités familiales. Mais j'insiste, je pouvais, en revanche et pour ces raisons, ne pas avoir le gout de fréquenter son oeuvre. Plus tard, après des années très nombreuses de travail en atelier et d'investissement dans une démarche artistique véritable, j'ai compris que les critères d'évaluation d'une oeuvre, sa vérité, son contenu, sa forme, sa beauté même, ne pouvaient et ne devaient être élaborés qu'à partir de la discipline artistique et mis en action que dans l'oeuvre elle-même. Alors, les questions jadis posées sur la vie de l'artiste ont transité entièrement dans son oeuvre. Que doit porter l'oeuvre en contenu de sens? Que doit-elle dire, explicitement ou implicitement? Doit-elle porter un message moral, politique ou social? Ne peut-elle parler que par sa seule forme? Son contenu fait-il d'elle une oeuvre plus riche, plus valable, ou l'inverse?

Premièrement, je n'avais jusque-là jamais envisagé d'analyser la possibilité d'un rapport, perceptible ou non, entre les qualités morales d'un artiste et les qualités esthétiques de son oeuvre; pensons ici à l'oeuvre magistrale de Gauguin, de Dali ou à celle de Céline, tous trois cités plus haut pour leurs manquements notoires d'ordre moral. Pour l'essentiel, ma réflexion en ce sens avait rapidement abouti à une possible perte d'estime pour une oeuvre ou carrément à sa mise au ban, comme ce qu'a subi celle de Céline. J'insiste, l'oeuvre demeurait à l'extérieur de considérations morales appartenant au vécu de l'artiste. Par exemple, j'ai beaucoup boudé Gauguin et son oeuvre, mais je n'ai jamais vu à l'intérieur de ses toiles de traces de ses manquements; ses couleurs, sa matière, sa lumière, etc., si riches et toujours si inspirantes, n'ont jamais été inféodées à sa morale, à sa conduite sur le plan humain.

Ensuite, je n'avais jamais orienté mon questionnement sur le rapport entre l'art et la morale (et l'éthique) en situant ce rapport à l'intérieur même de l'oeuvre, c'est-à-dire en évaluant sa richesse esthétique à partir de son contenu moral (ou l'inverse). Par exemple, le contenu politique et social de la célèbre toile *Guernica* de Pablo Picasso n'a jamais, à mes yeux, rendu cette oeuvre plus sublime esthétiquement parlant que ses *Demoiselles d'Avignon* ou que son *Vieux Guitariste aveugle*. Encore une fois, le contenu éthique d'une oeuvre, ou la présence de valeurs auxquelles j'adhérais, pouvait contribuer à m'attacher davantage à l'artiste, à en renforcer mon admiration. Et de nombreuses oeuvres ayant un contenu éthique explicite (ou même implicite) ne répondaient à aucun de mes critères esthétiques, même si elles manifestaient des formes d'engagement importantes; et je considérais comme majeures, sublimes et auxquelles il ne manquait rien, nombreuses autres qui ne présentaient aucun contenu explicite d'ordre éthique.

Le critère de l'engagement et celui de la promesse d'intégrité, de ne pas mentir, qui l'accompagne et le complète, l'un et l'autre pouvant dès lors agir dans le sens donné à sa vie comme dans celui donné à son travail de création, aussi larges et parfois contradictoires et arbitraires qu'ils étaient ou qu'ils paraissaient l'être lorsqu'ils devenaient des outils d'évaluation, étaient désormais des valeurs nommées. Il me fallait maintenant les mettre à l'épreuve en les introduisant dans la question initiale du rapport entre l'art et la morale (et l'éthique). Jusqu'ici, j'avais analysé séparément les deux domaines dans leur rapport à l'engagement et à la promesse d'intégrité, de ne pas mentir, mais je n'avais pas encore ouvert une piste d'analyse de leur rapport l'un à l'autre, c'est-à-dire l'agir humain d'un artiste et son esthétique. Y avait-il une relation entre l'éthique et l'esthétique; et si elle s'avérait, de quel ordre était-elle, quelle teneur et quelle importance pouvait-elle avoir?

Dès lors, riche d'avoir identifié les valeurs d'ordre moral (ou éthique) siégeant dans ma pratique artistique, et reconnaissant par cela que l'éthique et l'esthétique partageaient pour moi ce même lieu d'expérience humaine, il devenait extrêmement intéressant de chercher et de comprendre les sources philosophiques de cette étroite relation; très pertinent de connaître le parcours historique et idéologique de cette dernière à travers celui de la philosophie en

général et, donc, aussi à travers les différentes lectures et interprétations, et les nombreuses discussions qu'elle a suscitées et qu'elle suscite encore. Et puis, il me paraissait nécessaire de faire cet exercice pour rencontrer et côtoyer les sources philosophiques, sociales et politiques de mon esthétique, de les invoquer avec aisance et de les solliciter en guise d'appui et de preuves de ma cohérence.

Dans les textes étudiés, anciens et plus récents, il est davantage question du rapport entre la forme d'une oeuvre (son esthétique) et son contenu (son potentiel éthique ou moral) qu'un rapport entre l'oeuvre et les qualités morales de son auteur. Aussi, des discussions en général, il ressort deux grandes écoles qui s'opposent, deux positions normatives, les mêmes qui règnent depuis les débuts de la réflexion philosophique sur ce sujet. La première prône un rapport étroit entre l'art et la morale (et l'éthique), c'est-à-dire entre les qualités esthétiques d'une oeuvre (sa valeur esthétique) et son contenu explicite. Elle demande aux oeuvres d'avoir un contenu éthique et croit que l'art doit être utile à l'homme, l'aider à être meilleur. La seconde prône l'autonomie de l'oeuvre. Elle ne lui demande qu'à être une *chose* esthétique et peut secondariser et même ne pas considérer son contenu moral implicite, ni même explicite. Bien sûr, une multitude de thèses siègent entre ces positions polarisées et de nombreux auteurs y prennent place aujourd'hui, nourrissant un débat très présent en Occident dans le contexte actuel de l'effervescence de l'intérêt pour l'éthique devant les ratés de tous ordres de nos grands rêves tant de fois récités.

CE MÉMOIRE

Ce mémoire se veut un état des lieux des thèses, d'hier à aujourd'hui, développées sur cette question et des débats qu'elles ont suscités et qu'elles suscitent encore, et ce, de façon suffisamment exhaustive et limpide pour permettre une prise de position (ou simplement de parole) éclairée, complète, pertinente et singulière. Même si les thèses et pratiques sont présentées sous forme de discussions entre les auteurs, dans le but assumé d'en faire ressortir les contrastes et même les oppositions, ce mémoire ne vise pas à les *antagoniser* ni à en

évaluer le poids de justesse, mais à faire ressortir, au bout de cet exercice, les valeurs qui les fondent et qui les sous-tendent : leur arrière-plan théorique et/ou idéologique. Il n'est surtout pas question ici de découvrir qui dit mieux et qui dit vrai, mais de prendre acte de ce qui a été dit et de ce qui est dit aujourd'hui, et, pour l'artiste que je suis, de prendre parole. Une prise de parole qui prend forme dans les quelques digressions et commentaires qui ponctuent ce texte, qui s'impose par le choix de dédier un chapitre entier à la théorie esthétique de Theodor W. Adorno et par les quelques lignes sur ma démarche artistique singulière dans la conclusion : un choix de prendre parole en tant qu'artiste engagée dans une pratique et une esthétique singulière.

Le premier chapitre, la partie historique du mémoire (soutenue par les propos de Raymond Bayer, de Marc Jimenez, mais aussi de plusieurs autres philosophes), s'attache à démontrer l'évolution des rapports qu'ont entretenus l'art et la morale (puis l'éthique) à travers les Âges, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours; des rapports que les oeuvres, et l'art en général, ont entretenus avec la morale et les autres formes d'engagement humain; et à présenter les thèses fondamentales qui les ont balisés ou contrôlés, ou simplement reconnus, ou encore qui en ont refusé l'existence; des thèses présentées en tant que sources théoriques d'argumentation et de compréhension pour la suite. Ce chapitre illustre aussi l'alternance des positions sur ces rapports, sur ce qu'ils doivent être, et met en relief leur instabilité ou les variations de leur teneur, selon les époques; la non-linéarité de cette relation, art et morale (et éthique), faisant la preuve ou la démonstration de l'impossibilité de parler vraiment d'évolution linéaire ou de transformation progressive la bonifiant ou la fixant.

Les deuxième et troisième chapitres présentent aussi des thèses et théories sur ces rapports, sous la forme de *discussions* entre les auteurs, sans linéarité historique obligée, mais ils se distinguent tout de même par les périodes historiques qui y sont visées. En ce sens, le deuxième s'intéresse aux rapports entre l'art et la morale (et puis l'éthique) de façon générale, toute époque pouvant y siéger, et le troisième se consacre au XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, jusqu'à la postmodernité. Le deuxième est divisé en deux parties présentant chacune une discussion singulière. La première discussion, plutôt dichotomique, porte sur le poids du

contenu éthique d'une oeuvre dans son évaluation globale. Une discussion qui oppose les tenants du caractère déterminant du critère éthique, thèse défendue le plus souvent par les auteurs en lien avec leur théorie éthique (Martha Nussbaum y tient une place importante), et ceux qui le considèrent comme inutile, voire d'une présence potentiellement impertinente (Richard Posner y a aussi une place importante), thèse défendue par les tenants de l'art pour l'art. Posner défend l'autonomie de l'oeuvre sur le plan esthétique, qu'elle ait un contenu éthique ou pas et que son auteur soit un être moral ou pas, et les qualités esthétiques qui s'y déploient (ouverture, détachement, tolérance, hédonisme, curiosité, etc.). Nussbaum, quant à elle, défend la thèse de l'importance du rôle pédagogique de l'art (littéraire ici) pour justifier la nécessité que s'y déploient des valeurs morales. D'autre part, l'éthique et les questions d'ordre moral étant très présentes dans l'art *contemporain* (dit *actuel* ou *postmoderne*), pour un auteur comme Paul Ardenne, qui côtoie les oeuvres les plus manifestes de cette mouvance et qui les défend, cela peut présenter un horizon artistique réjouissant.

La deuxième discussion met en scène deux pôles argumentatifs articulés autour du degré d'influence que l'éthique a sur l'esthétique ou l'inverse⁴, admettant que les deux soient toujours présentes dans une oeuvre et qu'elles y agissent, toutes les deux, dans tous les cas (Robert Stecker). Il oppose ceux qui défendent la thèse *éthico-esthétique*, c'est-à-dire l'éthique influence l'appréciation esthétique, et ceux, plus rares, qui défendent celle, *esthétique-éthique*, de l'influence qu'a l'esthétique sur l'appréciation éthique. Pour Stecker, des interactions d'ordres *éthico-esthétique* et *esthétique-éthique* agissent simultanément sur l'appréciation des qualités esthétiques et des valeurs morales d'une oeuvre, et sur son appréciation globale. Les deux types de critère et leurs différents degrés d'influence jouissent d'une présence argumentative à spectre large et à force comparable. Dans ce sens, plusieurs auteurs (Carole Talon-Hugon, Ronald Shusterman, Alessandro Giovannelli, etc.) prendront part à cette discussion, de façon hypothétique tout au moins, pour l'exercice de ce projet de mémoire, puisque leurs thèses, même si elles ne s'expriment pas de prime abord en lien avec une des positions antagonistes présentées ici par Stecker, peuvent être traduites dans les

⁴ Mais l'inverse étant quasi absent pour les raisons invoquées plus avant.

termes de ce sous-débat, au besoin. Chez Stecker, l'argument de la *réaction affective* est aussi développé pour expliquer ou plutôt pour justifier le caractère déterminant du poids du critère éthique, lequel se manifeste dans l'estime globale d'une oeuvre.

La faiblesse de cette thèse, si je puis le dire ainsi, est, au bout du compte, la quasi-absence de l'alternative *l'esthétique influence l'éthique*, et ce, comme le mentionne Stecker, et à son corps défendant, par manque de thèses faisant la promotion de la prédominance esthétique et, conséquemment, par le peu d'arguments développés en ce sens. Stecker est un de ceux qui déplorent le manque d'outils argumentatifs et de vocabulaire d'ordre esthétique pour porter les seuls rares arguments qui jaillissent en ce sens.

Le troisième chapitre présente d'abord la genèse de ce moment historique de l'art officiel dit contemporain, puis une discussion sur ce qu'est devenu l'art, à savoir son rapport souvent excessif, même transgressif avec la morale. Une discussion axée sur la question de sa légitimité en tant qu'art et sur la pertinence de développer une forme de critique d'ordre éthique pour en évaluer la portée artistique réelle, puisque c'est un art dit de discours, un mouvement qui *sévit* depuis plus de cinquante ans, souvent nommé *art conceptuel*. Marc Jimenez et Carole Talon-Hugon, tous deux philosophes de l'art (esthéticiens), collaborent à la partie historique de ce chapitre et à la partie discussion (avec Christine Sourgins et Paul Ardenne). Une discussion qui n'oppose pas des points de vue antagonistes, mais qui propose des positions singulières, même complémentaires et défendant fortement la vitalité de l'art (qui n'est pas mort!), l'un reconnaissant l'art actuel comme un art légitime et vivant, malgré ses réserves déclarées, l'autre proposant un chemin éthique pour le comprendre, et une forme de critique éthique qui apporte une piste intéressante au questionnement initial et fondamental qui a abouti à ce mémoire.

Le quatrième chapitre, toujours sous la forme d'échanges ou de discussions entre les auteurs, est entièrement dédié à la théorie esthétique de Theodor W. Adorno. Une théorie, entrevue dans les chapitres précédents, qui répond à la question des rapports entre l'art et la morale (puis l'éthique) de façon à satisfaire l'auteur de ce mémoire en offrant, pour elle, une issue créative et solide à son long questionnement.

Ce chapitre présente d'abord la théorie du philosophe, puis une critique de cette théorie. Il met en scène des camps divergents sans être vraiment opposés, c'est-à-dire ceux qui s'en inspirent ou pour qui elle est fondatrice (Jimenez, Talon-Hugon), et ceux qui la considèrent comme importante et valable, mais aujourd'hui dépassée ou plutôt non complètement pertinente (Marie-Noëlle Ryan presque exclusivement, mais appuyée par plusieurs autres qu'elle cite). Adorno soutient la thèse d'une présence éthique au sein même de l'esthétique, une présence éthique qui apporte à l'oeuvre un sens moral. Et ce sens moral n'est pas tenu d'y figurer explicitement. Pour lui, la matière utilisée dans l'oeuvre a des *contenus d'expérience sédimentés*, et l'artiste, le *véritable* artiste, porte aussi en lui un contenu de sens historique d'ordre social (donc finalement d'ordre éthique), une sorte d'adhésion intrinsèque à un ordre humain défini par son groupe social d'appartenance, par sa situation sociale, celle de ne pas faire partie du groupe qui en exploite un autre.

Pour ses détracteurs, la théorie adornienne, plus précisément *le critère moral dans le jugement esthétique* (c'est-à-dire cette présence *supposée* d'un contenu de sens dans la matière, contenu aussi porté par le *véritable* artiste), n'est pas suffisamment développée pour permettre une évaluation du contenu éthique d'une oeuvre. Ryan considère donc cette théorie, bien que pertinente pour comprendre et juger les oeuvres des avant-gardes artistiques de la modernité, comme inapte à évaluer, à analyser et à comprendre l'art *contemporain*, dit *actuel* ou *postmoderne*. Au coeur de cette critique, en lien idéologique avec l'art qui se fait aujourd'hui, dont le contenu de sens est très souvent explicite, voire expressément explicite, et en opposition avec la théorie adornienne, où ce contenu fait partie de la matière de l'oeuvre et intrinsèquement de l'artiste, donc formellement implicite, siège le débat soulevé plus haut sur l'art *actuel*, et sur la valeur de ses fondements esthétiques.

On le voit, le problème du rapport entre éthique et esthétique demeure complexe. Ou bien on insiste sur l'autonomie de leurs valeurs respectives, en privilégiant un groupe par rapport à un autre, ou bien on défend la richesse de la conjugaison de ces valeurs, en accordant un poids plus important ou un pouvoir d'influence plus grand aux valeurs de l'une qu'à celles de l'autre, ou encore on les envisage faisant l'une et l'autre partie d'un tout, donc

étant indissociables. On pourrait aussi interpréter ces différentes postures comme des degrés d'instrumentalisation de l'art, de sa subordination à un contenu éthique, social ou politique; ou comme une progression potentielle vers son utilité et sa double richesse annoncée (artistique et porteur de sens éthique); ou encore comme des thèses antagonistes qui ne peuvent que s'installer dans des mondes idéologiques parallèles et irréconciliables.

C'est donc le résultat d'une recherche qui a permis de faire ressortir tous les pôles théoriques et argumentatifs du spectre très large des rapports entre l'art et la morale (et l'éthique) et d'entendre leurs défenseurs, et qui a apporté à son auteure, en tant qu'artiste, des sources théoriques excessivement pertinentes pour comprendre sa propre démarche et pour comprendre aussi comment, dans sa pratique, elle intègre un principe d'ordre éthique.

CHAPITRE 1

ART ET MORALE (ET ÉTHIQUE) / HISTORIQUE DE LA RELATION

Ce chapitre est un bref historique des relations qu'ont entretenues l'art et la morale⁵, de l'Antiquité au siècle dernier (le XX^e siècle ne sera présenté qu'à grands traits puisque le troisième chapitre lui sera consacré presque entièrement). Il constitue une base de repères théoriques et évolutifs pour mieux comprendre les chapitres suivants qui porteront sur les thèses et débats actuels autour de ces relations, mais aussi sur le discours sur l'art qu'est l'esthétique. Ce premier chapitre sert donc de magma essentiel dans lequel siègeront les thèses et récits fondateurs desquels s'inspirent, ou se sont inspirés, les auteurs de ces débats portant sur le bien-fondé ou non de ces relations et sur la forme qu'elles devraient prendre le cas échéant. Seront privilégiées les écoles de pensée les plus influentes, les plus inspirantes et, parfois, les plus dissidentes. Cette partie du mémoire, beaucoup plus descriptive qu'analytique, a aussi le but de faire ressortir les *contrastes* des positions afin de marquer leur alternance entre la volonté de voir l'art porteur ou non d'une fonction, directement ou indirectement, morale.

Sans qu'il leur soit consacré un espace précis, l'histoire de la notion d'*esthétique* et le vocabulaire qui lui est apparenté, depuis le temps de son *ancêtre* le *Beau*, ressortiront des principaux discours philosophiques, historiques et littéraires, et des quelques courants artistiques qui seront abordés. De *philosophie de l'art, philosophie du beau et science de la connaissance sensible* (Baumgarten) à *science de la faculté de juger* (Kant), et de *science de l'art et esthétique théorique et philosophique* (Hegel) à *science générale de l'art* (Dessoir), « le terme *esthétique* conservera sans doute encore longtemps [...] une part d'indétermination sémantique » (Marc Jimenez, 2004, p. 418). On verra aussi qu'au-delà de l'évolution

⁵ Jusqu'à la modernité avancée, la relation est bien entre l'art et la morale. Elle le demeurera après, mais l'esthétique, devenue la discipline de réflexion sur l'art fera partie des discussions, et l'éthique, en tant que réflexion sur la morale, en fera partie aussi.

significative de la place de l'artiste dans la société et de la valorisation de sa singularité dans ses créations, la discussion d'ordre épistémologique autour de la discipline qu'est l'esthétique continue toujours activement et que, « [entre] analyse des oeuvres et portée métaphysique, entre critique du goût et promotion sensible de l'expérience, [on] n'a jamais tranché. L'histoire de l'esthétique demeure [donc] tributaire de la double contrainte que représentent sa détermination philosophique et son articulation à la production artistique » (Danièle Cohn, 2012, p. 375-374). Il lui restera donc à définir son champ d'études, les exigences qu'elle doit imposer à son objet, l'art, et le rôle de ce dernier dans la société.

Dans le but de mettre en relief des pistes d'analyse de l'auteure de ce mémoire, seront présents des fragments de réflexion. En tant qu'exemples de pratiques et de fondements théoriques, des oeuvres littéraires et philosophiques tiendront évidemment une place importante. Et puisque ce mémoire est celui d'une artiste en arts visuels et que le débat y est passablement engagé depuis longtemps, des oeuvres picturales seront présentées en guise d'exemples et de soutien.

1.1 LIMINAIRE

Longtemps avant qu'elles ne se conceptualisent comme telles, les relations entre l'art et la morale ont toujours été discutées, et les mots qui contenaient ces notions étaient sémantiquement plus larges. Ainsi, bien avant que Baumgarten, en 1735, crée le terme *esthétique*, l'esthétique était en dormance dans le beau; l'éthique et la morale, et l'utile, l'étaient dans le bien (et parfois aussi dans le beau). Sans que ces relations fassent l'objet de débats ouverts comme c'est le cas aujourd'hui, dès l'Antiquité et même après que l'esthétique eut acquis son autonomie et fut étudiée en tant que discipline philosophique, puis en tant que discipline autonome, la présence d'un message d'ordre moral (ou éthique) dans les oeuvres de l'art a bel et bien été soit obligée, proclamée, choisie, soit non voulue ou bannie. On verra donc dans ce texte comment se sont manifestés les moments charnières de ces relations dans l'histoire. Sans avoir suscité une réflexion spécifique, *débattante* et très articulée, comme

c'est le cas aujourd'hui, les rapports entre le beau et le bien, et l'utile⁶, et plus tard, entre l'art et la morale, ont été discutés abondamment. Les philosophes, historiens, écrivains et artistes ont défendu leurs thèses et croyances (pour certains en termes de fonction⁷) en poursuivant nécessairement, pour la plupart, leur discours sur l'art de façon plus théorique, donc traitant de l'esthétique; chaque Âge de l'histoire ayant ses repères en ce sens.

1.2 L'ANTIQUITÉ / DÉJÀ LA DISCUSSION

Dans l'Antiquité, le beau, ancêtre de l'esthétique, ne concernait pas les créations de l'art des humains comme l'esthétique l'est aujourd'hui; il n'a d'abord été que de l'ordre de la contemplation et de l'appréciation pure, non associé à l'étude d'un sensible fabriqué. Le bien, quant à lui, était porteur, comme aujourd'hui, d'un sens moral (comprendre le bien comme opposé au mal). Et les thèses et réflexions, qui ressortent des textes des poètes et des philosophes, ont davantage porté sur le fait de décider si le beau et le bien étaient des concepts (ou des réalités) inséparables ou distincts. Par exemple, pour Hésiode, poète grec du VIII^e siècle av. J.-C., étant donné que « le bien [...] est ce qui est utile » (Raymond Bayer, 1961, p. 18), les deux concepts sont distincts : la beauté est un acte unique qui n'use pas, comme l'utile (donc aussi le bien), de moyens pour une fin. La beauté est une fin en soi, alors qu'il y a « un effort [à faire] pour atteindre le bien » et l'utile : le bien doit être médiatisé, est un processus, et le beau est « immédiat », donné, saisi (Bayer, 1961, p. 19). Les hommes doivent être moraux, non la beauté, non les belles choses. Voilà une vision de la beauté qui semble à l'origine du concept de désintéressement dont il sera amplement question plus loin et auquel s'attache un sens à large spectre⁸.

⁶ L'utile est lié à l'art, en tant que fonction d'un objet, fonction d'un artefact, mais aussi au bien dans son opposition à l'inutile. L'utile profite au bien, dans une certaine perspective.

⁷ Dont le lien avec l'utile.

⁸ Vu ici comme une propriété intrinsèque au beau, le beau étant une fin en soi, le désintéressement, dans la création artistique, tant dans son processus que dans son accomplissement, est un état sans attente que l'oeuvre et son créateur partagent. Ainsi, une oeuvre picturale qui présente un contenu explicite peut soutenir une posture désintéressée si la liberté de sa forme demeure totale, si la matière n'est pas asservie au contenu. De même, une oeuvre abstraite peut mériter ce qualificatif par le risque pris par l'artiste, en toute intégrité, sans rien ajuster ni

Au contraire, pour le Socrate de Platon, il n'y a pas de beauté en soi, la beauté est nécessairement liée à l'utile, au bien, elle est liée aux valeurs à défendre, à la morale et à l'éthique, et l'art s'inscrit dans un « programme éducatif de l'État idéal » (Jacques Follon, 2014, p. 25).

1.2.1 PLATON

Préoccupé qu'il est de la bonne conduite de la cité et de celle des hommes de cette cité, Platon demande lui aussi aux arts et aux artistes d'éduquer, d'être utiles, d'encourager les citoyens à développer les qualités humaines dignes d'eux. Au théâtre, les acteurs ne doivent pas jouer de rôles qui montrent la faiblesse des humains ou la souffrance de héros illustres en perte de contrôle, cela pourrait « amollir les âmes et la sensibiliser », et habituer [les spectateurs] à la souffrance (Bayer, 1961, p. 33, citant Platon, *Hippias majeur*). Sur la poésie d'Homère, Platon dira qu'elle montre « des dieux franchement lâches ou éplorés, en lamentations », que « sa poésie se propose d'imiter des comportements d'humains » victimes de leurs émotions dégradantes, alors qu'elle devrait valoriser les qualités et les vertus comme le courage, la tempérance et la sainteté (Jimenez, 1997, p. 224, citant Platon, *La République*, livre III). Sa volonté d'attribuer aux oeuvres de l'art et à leur contenu de sens une fonction sociale, politique et morale, afin que ces dernières participent au maintien de la paix et de la justice dans la cité, et sa méfiance à l'égard des poètes et du monde des arts en général n'ont d'égale que son intime conviction de leur force et de leur pouvoir d'influence (Jimenez, 1997).

Ainsi, l'art doit être copie, imitation de ce que l'homme a de mieux en lui, et fait de mieux en tant qu'homme, ou ce que les dieux ont et font de mieux en tant que dieux. L'art n'a pas la liberté d'inventer ni de témoigner du réel, ni de dire autre chose que ce que le peuple doit entendre pour être fort et faire plus que survivre au sein d'une hiérarchie de valeurs

trahir pour en faciliter l'appréciation. Le désintéressement est donc aussi de ne pas chercher à plaire, de ne pas "faire beau", l'artiste s'adressant à l'autre avec respect, le sachant méritant la vérité et l'intégrité de sa forme expressive : une sorte d'éthique d'artiste. L'attention désintéressée est attentive à l'objet comme tel où forme et contenu sont aussi importants et signifiants l'une que l'autre.

claires et stables. L'art doit aider le peuple de la cité à se renforcer et à croire en lui, aux dieux et aux philosophes qui le guident; il a la mission de collaborer à perfectionner le monde sensible. Le philosophe agit par sentiment de protection et pour élever les âmes, car il sait la puissance de l'art. De là ses appréhensions des pouvoirs de ce dernier, les reconnaissant et, étant lui-même artiste⁹, les connaissant, mais les dédiant strictement aux valeurs à défendre pour le bien de la cité; la fonction de l'artiste étant d'imiter la nature dans ce qu'elle a de mieux, et non de montrer ses doutes, ses travers et ses contradictions.

1.2.2 ARISTOTE

L'art pour Aristote est aussi lié à la politique, à la justice, à la conduite humaine. Comme chez Platon, il doit imiter la nature, mais cette imitation n'est pas règlementée, ni censurée : l'art n'est pas tenu d'embellir la nature, ni de présenter l'homme à son meilleur, moralement et émotivement parlant. Ce qui invite le philosophe à promouvoir les créations et pratiques artistiques qui ne montrent pas un comportement humain idéal. À l'opposé de Platon, les oeuvres théâtrales où les acteurs jouent des personnages déchirés, passionnés et faibles, permettant de voir pire que soi ou comme soi et de ne pas se sentir seul à vivre des émotions fortes et bouleversantes, sont les bienvenues dans sa conception de l'éducation morale. Dans la musique en particulier, il voit du plaisir et de la détente pour le peuple, et surtout un espace possible de « "purgation des émotions" [et] "des passions" », et même de « cure médicale » (Jimenez, 1997, p. 243, citant Aristote, *Poétique*, 1449b). « En éprouvant des sentiments analogues à ceux que la tragédie provoque [...], [le spectateur se] libère du poids de ces états affectifs *pendant et après* le spectacle. » (Jimenez, 1997, p. 242) La musique et les arts de la scène jouent un rôle de catharsis et d'exutoire, ils permettent un défoulement et une détente « ayant le pouvoir de libérer un certain "enthousiasme" » très profitable pour le bien de la société (Jimenez, 1997, p. 243, citant Aristote, *Poétique*, 1449b);

⁹ Selon Bayer, Platon « était vraisemblablement peintre lui-même » (Bayer, 1961, p. 28).

telle une sorte d'empathie envers l'autre, et envers soi; concept d'empathie que l'on rencontrera, de façon plus développée, chez Hume et chez Smith¹⁰.

Aristote partage avec Platon ses grandes visées pour la société (harmonie, stabilité, justice, etc.) et « cet aspect *engagé* de la philosophie de l'art des Anciens », engagement duquel la tradition (ce qui est convenu de retenir de l'Histoire) ne s'est guère passionnée. « Elle a le plus souvent ignoré cette implication de l'art dans la vie concrète des individus » (Jimenez, 1997, p. 251). Philosophiquement parlant, cet art ne fait pas partie du beau; il n'est pour l'instant que la pratique d'une technique, d'un métier, mais il est contenu dans ce qu'Aristote appelle le *beau agi*, un concept qui permet de faire cohabiter le beau et l'action bonne. Le beau, lui, dans sa pureté, est au-dessus de l'art et est totalement désintéressé. Dans ce sens, « Aristote sous-entend que le beau est contemplation et le bien est agi » (Bayer, 1961, p. 40). Le concept de désintéressement est central dans sa conception du beau. Pour lui, avoir un but désintéressé est grand — c'est-à-dire un but qui ne rapporte pas un privilège ou un pouvoir, qui n'a pas le but de convaincre, de guider, qui ne porte pas d'intérêt autre qu'*être*, et ce, dans un sens général et pour toute action. Avoir un but désintéressé « a de la grandeur » et cette grandeur de l'action a un sens éthique et esthétique puisqu'il « dérive du bien [et] qu'il crée sa beauté » (Bayer, 1961, p. 39). Le concept de désintéressement a, à cette époque, scindé en deux chemins de pensée la beauté vraie et la beauté utile (le bien), les arts se classant à l'intérieur du concept de beauté utile, de beauté en action et potentiellement morale.

1.2.3 PLOTIN

Sa philosophie est autant attachée au beau que celles de Platon et d'Aristote, mais ce qui le distingue de ces derniers est que pour lui toute beauté sensible, qu'elle se trouve dans la nature ou dans l'art, participe de la beauté d'origine qui est « l'éclat de l'unité ». L'artiste,

¹⁰ Concept de sympathie, développé par Hume et Smith au XVIII^e siècle, qui humanisera l'art et qui favorisera l'avènement de la critique éthique, comme on le verra dans cet historique.

par ses oeuvres, « corrige la beauté en spiritualisant la nature » (Laura Rizzerio, 2014, p. 36-37), il lui ajoute sa propre beauté intérieure, il l'humanise. Au lieu d'être une imitation de la nature, de n'être que la copie de sa copie (l'originale étant dans le Cosmos), la beauté construite par l'artiste est intrinsèque à la forme qu'il crée. L'artiste a donc beaucoup plus de liberté et est davantage considéré pour son apport humain singulier qu'aux siècles précédents. Il n'est pas tenu de représenter les choses du monde sensible en les imitant; il les interprète dans l'unité « des idées de beau et de bien¹¹ », de façon à faire émerger dans l'oeuvre *cet éclat de l'unité* « indissoluble » du beau et du bien que ces choses portent, une recherche d'unité qui motive l'artiste (Bayer, 1961, p. 63).

Cette « esthétique nouvelle » (ou néoplatonisme) amenée par Plotin, principalement pour son rapport au beau telle une « lumière supérieure qui éclaire l'âme [de l'artiste] et qui se montre dans la nature » (Bayer, 1961, p. 64) et dans l'oeuvre, se déploiera dans l'art byzantin et dans l'art médiéval, puis « servira exclusivement l'art chrétien » (Rizzerio, p. 46, citant André Grabar, 1953, p. 31). Avec cette *philosophie de l'art* de Plotin, l'artiste aura entrevu un espace expressif, une forme d'autonomie dans la création que les autres siècles ne lui avaient pas accordée. C'est une ouverture avec les représentations expressives du monde sensible qu'il a inaugurée; il a reconnu l'importance de l'expressivité en tant que porteuse d'une valeur *de plus* qui bonifie l'oeuvre et même la chose représentée, permettant une cohabitation *égalitaire* entre l'art et la morale, c'est-à-dire entre le beau construit et le bien.

Cette liberté expressive et formelle, dans un art portant des contenus de sens de l'ordre du bien, de la morale ou du religieux, fera école, puis se cristallisera et deviendra, dans les siècles suivants, ce qu'il est convenu de nommer *le moment chrétien*. Cette esthétique « de l'asymétrie, de la disproportion, telle la beauté de l'informe » (Bayer, 1961, p. 67), deviendra une *manière obligée*, fond et forme compris, et il y aura perte de liberté créative. Les formes

¹¹ Plotin a développé « une théorie de la mesure et de la proportion en association à une théorie de la pureté et du blanc » (Bayer, 1961, p. 63), un blanc qui concerne l'âme et qui réclame son perfectionnement, donc sa grandeur et son attachement au bien.

nouvelles de l'art, développées de façon libre, se sont cristallisées, sont devenues obligées, officielles.

1.3 LE MOYEN-ÂGE / LE MOMENT CHRÉTIEN

1.3.1 AUGUSTIN

L'ordre, l'unité et l'harmonie sont les qualités formelles qu'Augustin demande à l'art de posséder pour en être du grand. L'artiste doit faire plus qu'imiter la nature, il doit en révéler les beautés cachées. Cette fois, il est « à l'image du Créateur qui informe la matière selon l'ordre et la mesure » (Brigitte Van Wymeersch, 2014, p. 63); il a la mission de montrer la sagesse et d'y amener. Le contenu moral explicite des oeuvres doit orienter le spectateur vers ce qui éclaire son âme. On est sur les plus hauts sommets du christianisme. C'est l'art comme moyen, un art où ne siège pas le désintéressement pur au sens où l'entendait Aristote (puisque'il a une mission à accomplir, un intérêt) : le message moral et religieux y est puissant et insistant. Ici, la beauté pure, la vraie, « est d'ordre spirituel¹² » (Van Wymeersch, 2014, p. 63). Il ne faut pas que le plaisir esthétique distraie ou égare le spectateur; la contemplation d'une oeuvre doit demeurer un moment qui débouche sur la révélation des perfections de Dieu, que l'oeuvre, par sa beauté, nous invite à percevoir. L'art est moral, religieux, et tout le Moyen-Âge le sera. Son iconographie est dédiée à la religion et aux valeurs qu'elle prône. L'artiste est un messager et son art est de l'ordre de la dévotion. Il n'est plus détenteur du *petit pouvoir d'expression* qu'il avait aperçu du temps de Plotin, *pouvoir* qu'il utilisait et qui singularisait et humanisait ses oeuvres. L'artiste est « en service et [son art est] parfaitement anesthésique » (Bayer, 1961, p. 77). L'art n'est plus le beau de Platon, celui qu'il a intuitionné sans jamais le promouvoir, l'intuition d'un beau sensible, un beau construit potentiellement puissant pouvant influencer les hommes, telle l'intuition d'une esthétique comme on peut la

¹² Ici, le mot *spirituel* prend un sens d'ordre religieux, on parle d'une beauté divine, d'une beauté façonnée à l'aide de Dieu que l'artiste (ou l'artisan) doit savoir révéler. La recherche est spirituelle parce que l'intention est d'élever les âmes. De même, des artistes majeurs, comme Wassily Kandinsky et Fernand Léger, ont utilisé ce langage d'ordre spirituel pour mettre des mots sur leur recherche. Ils ont cherché, par la peinture, à toucher l'âme humaine et à y pénétrer, attachés qu'ils étaient à leur *nécessité intérieure*.

concevoir aujourd'hui, une esthétique *terrestre* qui accorde un poids à un beau fabriqué par l'homme et pour l'homme, telle une esthétique indépendante en gestation. Avec Augustin, le rapport entre le bien et l'art, ou la beauté terrestre, sort de son précaire équilibre : le contenu formel n'est que le véhicule d'un contenu de sens moral et religieux, et c'est cela sa fonction.

1.3.2 LES SCOLASTIQUES

Cette mission attribuée à l'art de faire apercevoir le *Créateur* sera plus poussée chez Thomas d'Aquin. Son credo est qu'il n'y a pas de beauté dans l'art, il n'y a que l'effort d'imiter la *Nature* : là où est la *Beauté* véritable. Et, en ce sens, il n'en est « qu'une pâle imitation » (Philipp Rosemann, 2014, p. 94). Il n'y a de beauté que la Beauté du Créateur. Mais, grâce au principe d'utilité, c'est-à-dire considérer l'art comme un véhicule pour l'enseignement des valeurs morales, un principe très cher aux Scolastiques, et dont Thomas est le précurseur, Pierre Abélard, Albert le Grand et quelques autres, prônant donc une iconographie plus pédagogique et plus réaliste, pratiqueront une certaine ouverture dans l'étanche peinture théologique et allégorique de cette période. Une ouverture qui, en prenant appui sur la tâche d'éduquer les illettrés, permettra qu'advienne une extension des critères artistiques formels et que soient tolérés et même acceptés la reproduction et les récits du monde réel, du monde comme il est, sans bonification, c'est-à-dire une sorte de beau acceptable contenant un bien acceptable. Grégoire le Grand dira que « [ce] que l'écriture est pour ceux qui savent lire, la peinture l'est pour ceux qui ne savent pas lire » (Bayer, 1961, p. 80, citant Grégoire le Grand). Ici, la morale chrétienne prend une direction pédagogique d'ordre éthique et s'humanise. Elle souhaite démontrer en quoi elle porte le bien, expliquer, enseigner le bien, plutôt que seulement imposer les règles de vie qui constituent ce bien. Ce qui permet de faire sortir l'art d'une iconographie muselée, de laisser se développer une interprétation de la vie humaine bien terrestre, donc plus expressive, et de faire cohabiter dans les oeuvres, une fois de plus, par une fonction sociale potentiellement commune, le bien et l'art dans un certain début d'équilibre : la liberté de la forme ayant pris un peu de force.

Aux derniers moments du Moyen-Âge, avec l'art gothique dit *flamboyant* des cathédrales, « qui se distingue du style gothique classique en mettant davantage l'accent sur une certaine volonté d'expression », un style qui, par exemple, « accentue la beauté de détails », cette ouverture s'amplifiera et les artistes et artisans se permettront d'être de plus en plus expressifs. Encouragé ainsi par une « appréciation plus positive de la multiplicité », l'art se singularisera et s'individualisera tranquillement. (Rosemann, 2014, p. 94)

1.4 LA RENAISSANCE

La Renaissance est considérée par les historiens de l'art et par les esthéticiens comme une parenthèse dans l'histoire de la relation entre éthique et esthétique où l'art et l'artiste ont imposé leur autonomie et leur indépendance par rapport aux contenus moraux et religieux. Elle est une parenthèse parce que le siècle qui suivra lui retirera une bonne partie de cette autonomie et de cette indépendance. Mais la Renaissance marque aussi un pas vers cette autonomie, vers la légitimité de la discipline artistique et de sa pratique. Elle est en bonne partie la suite des élans autonomistes des derniers soubresauts du Moyen-Âge gothique. Elle est la renaissance de l'art grec et de la pensée platonique, mais dont l'*Idée* du *Beau* serait palpable sur terre, chez les humains et dans ce qu'ils créent. Le beau est grand, nécessaire, sublime, mais terrestre aussi. Le beau humain est beau et il peut être, en s'inspirant de la nature et en l'imitant mieux que jamais, fabriqué par l'homme.

Les fins de l'art deviennent autonomes, l'art se détache et devient laïc. (Bayer, 1961, p. 85) Ce n'est plus l'art comme moyen, mais c'est l'apparition de l'art en soi, de l'art pour l'art. L'oeuvre d'art [...] n'est plus la servante d'un dogme, [...] elle devient indépendante. Et le concept du beau devient lui aussi indépendant. Ce n'est plus le *beau-utile* d'Aristote et du Moyen-Âge. (1961, p. 95) [Chez Léonard de Vinci], la hantise de la lumière, de la clarté et des ombres, et du lustre, indique, avec une philosophie de la splendeur, la présence manifeste de la pensée platonique. (1961, p. 101)

La science *entre* dans les oeuvres d'art : des théories de l'art sont élaborées autour de règles d'or précises qui découlent de lois mathématiques et qui conçoivent les oeuvres comme

des ensembles d'éléments toujours en interrelation et en équilibre. Les oeuvres sont étudiées pour elles-mêmes, pour leurs qualités plastiques et leur respect des canons et des lois de la perspective. À l'opposé du Moyen Âge, « peindre et sculpter [...] deviennent des activités intellectuelles mettant en oeuvre une pluralité de facultés et d'aptitudes [permettant] à l'artiste de surmonter son statut de simple artisan » (Jimenez, 1997, p. 38). C'est aussi un art humaniste. On s'intéresse à l'homme, à son humanité et à sa grandeur, certes, mais le poids qu'a la morale dans l'art de cette période spécifique de l'histoire de l'art est plus faible, comme celui de l'utile : « Le peintre ou le sculpteur cessent de produire des oeuvres utiles à usage collectif » (Jimenez, 1997, p. 41). Est donc bien plus significatif le gain de notoriété, d'indépendance et de considération que l'artiste obtient par la nature scientifique de son travail de génie que les valeurs de cet humanisme montant dont témoigneront, peut-être à leur *corps défendant*, de plus en plus ses oeuvres; un humanisme qui se développera plus tard et qui renforcera la légitimité d'une présence éthique dans le contenu de sens des oeuvres.

Mais pour l'heure, les relations entre l'art et la morale sont marquées par les gains *de poids* que l'artiste et son art, son esthétique, réalisent depuis le bas Moyen-Âge. C'était au tour de l'art et de l'esthétique de prendre de la force afin qu'ils puissent développer leur langage et leur discipline propres. Ainsi, « l'humanisme forgé à la Renaissance constitue une étape importante vers une synthèse entre la raison et la sensibilité » (Jimenez, 1997, p. 50), synthèse qui fera l'objet de réflexions nombreuses et déterminantes aux XVIII^e et XIX^e siècles, faisant évoluer, d'une part, le statut de l'esthétique comme discipline et, d'autre part, faisant se développer la place de l'éthique dans les oeuvres d'art. Les contenus de sens se seront, eux aussi, affranchis de leur rôle ancestral de diffuser les valeurs de l'Église pour aller vers d'autres valeurs, d'abord chrétiennes, puis humanistes et plurielles.

1.4.1 NOTE SUR LA FORME

Cette avancée importante de l'art et de l'esthétique (en dormance en tant que discipline), à la Renaissance, favorisera la fixation de critères techniques et esthétiques qui se

transformeront en normes, et que le classicisme adoptera. Ce dernier aura donc son style, ses balises formelles, mais aussi ses sujets nomenclaturés.

1.5 LE XVII^E SIÈCLE / L'ÂGE CLASSIQUE

La parenthèse¹³ de la Renaissance se referme sur un XVII^e siècle qui impose un retour à un art utile, qui a une fonction sociale, un modèle inspiré par la pensée aristotélicienne où « l'art a un but moralisateur ». L'art réaliste, ayant fait une percée aux siècles précédents, est considéré comme « entièrement amoral » (Bayer, 1961, p. 111), et on ne doit montrer que ce qui donne l'exemple. Le côté utile de l'art, une raison qui dicte une morale, prend presque tout l'espace esthétique dans un « rapport indissoluble du beau et du bien » (*Ibid*). C'est donc pour l'art un retour à la volonté de le soumettre aux lois morales et religieuses. Bossuet clamera que « l'hérétique est celui qui a une opinion » (*Ibid*, p. 109), qui a une position critique face à la morale de l'Église.

Pendant ce siècle, siècle de Descartes, de l'ordre et de la raison incarnant la vérité, le beau se doit de montrer le vrai, un vrai qui fait grandir l'homme. Dans le même sens, mais d'une façon plus descriptive que normative, pour Blaise Pascal, à l'instar de Platon,

le domaine du beau [entendu ici comme l'esthétique, *le vouloir faire beau* dans l'art] est bien celui de l'apparence qui nous écarte de la quête de vérité [et] des réalités spirituelles. "Quelle vanité que la peinture, qui attise l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux" (Caroline Combronde, 2014, p. 131, citant Pascal, *Pensées*, 134-77).

L'art nous ment en essayant de nous faire préférer le plaisir des illusions et des artifices que sont les oeuvres des artistes libertins. Puisque l'art imite la nature, l'artiste pourrait même, en l'interprétant, détourner les hommes de la vraie nature, celle dont ils doivent se nourrir et

¹³ Où l'art et l'artiste ont imposé leur autonomie et leur indépendance par rapport aux contenus moraux et religieux, ce qui a marqué une coupure avec les siècles précédents, coupure que le siècle qui suivra se fera un devoir de ressouder.

s'inspirer pour être meilleurs. Ainsi, « [dès] que l'on se tourne vers la vérité, la beauté qui séduit les sens n'a plus sa place » (Combronde, 2014, p. 131).

Parallèlement à ce mot d'ordre lancé à l'art, quant à son contenu de sens, et aux règles qu'il doit observer, quant à sa forme, une esthétique avec ses règles et ses modèles passablement figés caractérise ce siècle, telle une esthétique de l'ordre, de la mesure, du « convenable, du vraisemblable et du grand goût » (Jimenez, 1997, p. 60); une esthétique directement issue des avancées techniques et scientifiques du siècle précédent et venue de la richesse de ce dernier en maîtres de génie. C'est-à-dire, ce que la Renaissance a apporté de sublime au monde de l'art par ses immenses artistes dont les techniques et choix formels sont devenus les modèles du siècle classique. C'est le classicisme, *art de la raison* comme son siècle, qui ne sera légèrement *contrarié* que par un mouvement dit Baroque qui ira, du point de vue esthétique, dans tous ses contraires : l'exagération, les parures, les mélanges de style, la séduction, l'expression, et qui, du point de vue de ses contenus, traitera davantage de choses humaines et de réalités imparfaites. Un Baroque qui aura une importance et qui continuera de nourrir l'élan autonomiste de l'art amorcé à la Renaissance.

1.6 LE XVIII^e SIÈCLE

Au XVIII^e siècle, on reconnaît désormais qu'il existe un beau qui est mis en forme par des humains, qui ne dépasse peut-être pas la *splendeur* du beau sublime ou celle des beautés naturelles, mais qui est de l'ordre de cette splendeur, souvent différent de ce qu'il devrait imiter, et même singulier, ce qui anticipe déjà la venue prochaine de beautés inventées¹⁴... Mais pour l'heure, on sait désormais que cette beauté, ce résultat de l'expérience humaine, participe en même temps de connaissances et de sensations, du monde de l'expérience et de celui du sensible. Alors, « [partant] de la distinction platonicienne et aristotélicienne [...] entre les *aisthêta* (choses sensibles ou faits de la sensibilité) et les *noëta* (choses intelligibles

¹⁴ Je fais ici une projection dans un avenir pas si lointain où l'abstraction fera son entrée dans le monde de l'art, et de l'esthétique.

ou faits d'intelligibilité), A. G. Baumgarten ne doute pas, dès 1735, de l'existence d'une science du monde sensible » (Jimenez, 2004, p. 415) qui se situerait entre la rhétorique et la poétique. Ainsi, avec Baumgarten, l'*esthétique* est nommée; elle existe en soi et possède sa fin propre : « établir ce qu'est la beauté » (Bayer, 1961, p. 147). Mais, le mot *esthétique* « conserve la référence à la distinction antique de l'intelligible et du sensible, alors que le rapport aux oeuvres d'art et au beau ne lui est pas [encore] essentiel » (Cohn, 2012, p. 374), ce qui maintiendra la discipline dans un certain flou sémantique et épistémologique¹⁵.

Se succéderont jusqu'à aujourd'hui de multiples définitions du terme. Et même si tous s'entendent sur cette appellation comme étant efficace et signifiante du point de vue de ses racines sémantiques, elle ne satisfait pas à ses nombreuses applications théoriques (philosophique, historique, sociale, critique, etc.) et à sa « pluralité de définitions dont la cohérence est certainement loin d'être assurée » (Jimenez, 2004, p. 415). Elle fait encore l'objet de débats chez les historiens, les philosophes, les esthéticiens et les critiques.

1.6.1 KANT ET L'AUTONOMIE DE L'ART

Sans mettre fin à cette discussion d'ordre épistémologique — à savoir les connaissances que la discipline de l'esthétique peut s'autoriser à produire —, mais pour « qu'il soit [enfin] possible de rendre compte rationnellement et conceptuellement de l'imagination et de la sensibilité, et d'admettre qu'elles aussi constituent des facultés cognitives et [soient] ainsi génératrices d'une connaissance » (Jimenez, 1997, p 77), Emanuel Kant fera faire un grand chemin à l'esthétique, sans rien enlever de pertinent à sa toujours possiblement riche cohabitation avec l'éthique (ou avec une morale certaine) dans les oeuvres d'art (ou dans le monde du sensible). Il propose dans *Critique de la faculté de juger* une réflexion sur le jugement de gout qui invalide « la proposition de Baumgarten de "soumettre l'appréciation critique du beau à des principes rationnels et d'en élever les règles à la dignité d'une science" » (Cohn, 2012, p. 375, citant Baumgarten, *Esthétique*, 1988), c'est-à-dire d'attribuer à

¹⁵ Voir l'introduction de ce chapitre.

l'esthétique la mission *d'établir ce qu'est la beauté* et de formuler des critères du beau faisant appel à la raison et tenus pour objectifs et vrais. Pour le philosophe, la « radicale subjectivité du jugement esthétique interdit la formulation de toute règle objective » (Jacques Darrulat, 2012, p. 371); et l'appréciation esthétique ou jugement de gout, portant intrinsèquement le dualisme sensibilité et entendement, ne peut évacuer une appréciation subjective. Le plaisir esthétique est unique : « deux de nos facultés intellectuelles, d'habitude divergentes, sont ici en accord : l'imagination et l'entendement; c'est ce plaisir [singulier et unique] d'accord qui est un plaisir esthétique; c'est pour cela qu'il est désintéressé¹⁶ » (Bayer, 1961, p. 172).

Est *beau* ce qui plait dans le simple jugement appréciatif (donc sans la médiation de la perception sensible d'après un concept de l'entendement). La conséquence évidente est qu'il doit plaire sans l'intervention d'aucun intérêt. Est *sublime* ce qui plait immédiatement à travers la résistance qu'il oppose à l'intérêt des sens. (Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1995, p. 250) Le sentiment esthétique se rapproche du sentiment moral. Ils se ressemblent par leur désintéressement. Le beau s'oppose à l'agréable et au bon, car tous deux sont attachés à la faculté de désirer; ils n'ont donc pas le désintéressement de la contemplation esthétique. Le beau s'oppose encore à l'utile et au parfait, c'est-à-dire à la finalité objective, externe pour l'utile, interne pour le parfait. Le beau n'a en effet qu'une finalité subjective, et encore toute transcendante. (Bayer, 1961, p. 172-173)

Alors, s'il n'y a pas de critères d'évaluation, de jugement esthétique fondé sur des concepts, on ne peut en disputer puisque le gout est affaire subjective. Mais sans concepts, sans critères, comment se fait-il qu'on en dispute, que les critiques en fassent usage, que chacun cherche à convaincre autrui et que, par ailleurs, la beauté des chefs-d'oeuvre fasse l'unanimité? Une inadéquation entre les registres normatifs et factuels que Kant a bien été obligé de laisser en suspens. Mais cette réflexion demeure et demeurera probablement toujours extrêmement pertinente comme elle l'est aujourd'hui dans l'art actuel : est-ce que le jugement de gout s'appuie sur des connaissances, sur des concepts, ou est-il purement subjectif, de l'ordre des sens, de la perception? Le pôle *connaissances*, cela est très important, incluant des contenus de sens esthétiques et moraux.

¹⁶ Toujours au sens de l'absence d'un intérêt, d'un avantage, quel qu'il soit.

1.6.2 FRAGMENT DE RÉFLEXION 1

La discussion actuelle — qui est au coeur de ce mémoire — sur ce qui devrait avoir préséance entre la forme (esthétique et langage plastique) et le fond (contenu de sens ou contenu éthique et moral), entre l'art pour l'art et l'art *en service* (ou simplement utile), est liée à la longue réflexion de Kant sur la dualité sensibilité et entendement. Hegel, au XIX^e siècle, lui apportera une importante contribution en proposant la création d'un espace théorique spécifique à l'art, ce qui semble avoir mis au monde l'esthétique moderne telle que nous l'entendons aujourd'hui : « Devant le dualisme kantien, pour combler le fossé ouvert par Kant entre la sensibilité et l'entendement, Hegel pense que l'art est précisément un *milieu* entre les deux » (Bayer, 1961, p. 258), « un intermédiaire entre la raison et l'imagination » (Jimenez, 1997, p. 78).

Il n'en demeure pas moins que cette millénaire dualité entre raison et sensibilité — toutes deux pouvant être sollicitées simultanément dans un éventuel jugement de gout — a hanté et hante encore les philosophes, les esthéticiens et les artistes. La sensibilité, interpellée par la forme, le donné visuel (ou auditif), peut entrer en compétition, ou en relation, avec le contenu de sens, c'est-à-dire l'appréciation qui est évaluée par la raison et permise par l'entendement. Même s'ils peuvent se produire simultanément, le jugement peut être *surtout* happé par le contenu de sens explicite de l'oeuvre ou par sa forme. Ainsi, l'entendement, parce que satisfait d'un contenu de sens moral, social ou politique qu'il endosse, pourrait juger avant même que la sensibilité ait pu apprécier et, du même coup, se passer d'elle ou lui accorder un poids inférieur dans le jugement global. L'inverse peut aussi se produire, et alors ce sont les sens qui se laissent *surtout* happer par la force d'une oeuvre, par son éclat, enlevant ainsi du poids à son contenu de sens, à la raison, au contenu moral, éthique, dans le jugement de gout.

C'est peut-être bien pour cela que la poésie (la poétique) semble, depuis l'Antiquité, échapper à cette analyse du jugement de gout puisqu'elle est forme et fond en même temps, telle la *vision* de Platon du lieu réel de l'esthétique : « Au fond, Platon n'est pas formaliste au sens strict du mot, mais il veut la synthèse de la forme et du fond, et c'est là [pour lui] ce qui

est vraiment esthétique » (Bayer, 1961, p. 132). La thèse de Hegel, mentionnée plus haut, créera une piste fructueuse pour assurer un équilibre entre la sensibilité et la raison, entre la forme et le fond (art ou esthétique et l'éthique ou morale); un équilibre que les artistes et les discours sur l'art ont parfois réussi à maintenir, mais surtout en alternance dans l'Histoire, alors qu'il pourrait se faire simultanément, sans exiger que l'un des deux ait le dessus sur l'autre.

1.7 LE XVIII^E SIÈCLE EN FRANCE

Au XVIII^e siècle, malgré les fructueuses réflexions de Kant et de Hegel, mentionnées plus haut, la synthèse entre la raison (le bien entendu comme l'utile, l'éthique ou le moral, c'est selon, et, ici j'insiste, d'éventuels critères permettant une évaluation formelle) et le sensible (le beau entendu comme le plaisir esthétique ressenti dans un état d'ouverture aux formes nouvelles) prend encore, pour la plupart des auteurs et artistes français, la forme d'une esthétique de représentation donnant une valeur plus importante au contenu, lequel se doit d'être moral, éthique ou humaniste. Pour d'autres, moins nombreux, elle prend celle d'une esthétique expressive plus libre dans son contenu et plus inventive dans sa forme. Ainsi, pour Jean-Jacques Rousseau, homme influent représentant bien les tenants d'un art devant porter un contenu vertueux, le développement des arts et des sciences est une « source d'erreurs » menant à une « véritable corruption morale ». Le théâtre pour lui, à l'instar de Platon, est « une école de vice [...], les personnages sont toujours au-dessus ou au-dessous du réel : ils incitent les hommes, par instinct d'imitation, à être tels dans la vie » (Bayer, 1961, p. 144).

Selon Diderot, essayiste philosophe et critique d'art, partisan d'un art qui imite la nature tout en pouvant la dépasser par l'imagination, l'expressivité et les émotions, l'artiste « [choisit] ce qui vaut la peine d'être reproduit. [II] peint non pas le vrai, mais le vraisemblable ». Valorisant l'imagination, il croit que « [I]'essence de l'art n'est pas [...] l'imitation exacte, mais la transposition d'un monde idéal qui nous cause du plaisir » (Bayer, 1961, p. 139). Enfin, Du Bos, comme Diderot, écrivain, philosophe et critique d'art, considère

l'art comme quelque chose qui doit nécessairement exprimer une singularité dans son contenu de sens et dans sa forme. Pour cette raison, adoptant ici une posture toute nouvelle, il trouve important de tenir compte des influences diverses qui s'exercent sur l'art et sur les artistes comme le pays, le climat, les habitudes sociales, etc., et de retenir des critères d'évaluation d'ordres anthropologique, sociologique et psychologique. « Le plaisir du tragique et la supériorité de l'art sur la réalité s'expliquent en ce sens que "l'impression faite par l'imitation [stricte] n'est pas sérieuse" » ni touchante (Bayer, 1961, p. 137, citant Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, section VI, p. 52). Pour nous émouvoir et nous toucher, l'art doit porter une singularité parfois même hors des règles rigoureuses établies.

Entrent ici des critères plus subjectifs de beauté et de contenu de sens, plus près de la vie des humains et jamais considérés jusqu'alors. Mais il y a discussions et positions antagonistes. À cette époque, nombreux sont ceux qui, comme Rousseau, condamnent l'expression de la réalité telle qu'elle est et les fabulations ou fantasmes artistiques, et privilégient une sorte d'imitation sélective de la nature, hors de l'imaginaire et hors des nombreuses réalités pouvant pervertir l'homme et affaiblir les vertus qu'il doit développer et propager. Certains autres, comme on vient de le voir, postulent la supériorité d'un art non idéalisé, mais expressif, avec les traces concrètes de sa source affective (et des valeurs qui lui sont inhérentes, plus humanistes que morales). Il y a débat, mais surtout sur le contenu de sens des oeuvres et des valeurs qu'elles *mettent en forme*. On demande à l'art de produire d'abord du sens explicite. Mais l'ouverture pratiquée en invitant l'affect singulier de l'artiste à siéger dans son oeuvre, permettra bientôt à des formes expressives et singulières, affichant aussi des valeurs singulières et signifiantes, de faire leur chemin.

1.8 LE XVIII^E SIÈCLE EN ANGLETERRE

L'esthétique anglaise du XVIII^e siècle, elle aussi évoluant lentement vers l'idée d'une synthèse entre le fond et la forme (tout au moins une importance augmentée de la forme), est encore imprégnée de la nécessité de porter un contenu défendant des valeurs profanes (ou

laïques) ou religieuses, considérées comme essentielles, que la forme a la fonction de rendre explicites. Mais elle est « caractérisée par une attitude sentimentale découlant d'une raison romantique et libre » (Bayer, 1961, p. 180). Une esthétique qui, à l'instar de Du Bos, en France, fera entrer des critères éthiques qui amèneront l'art à s'humaniser et qui s'imposera; une esthétique qui tentera de faire se rapprocher la raison — qui autorise le jugement d'une oeuvre en vertu de son contenu de sens et des connaissances que nous avons sur l'art — de la sensibilité qui aurait intégré ce contenu et ces connaissances, et qui accueillerait cette oeuvre sans solliciter la raison, tel un sensible qui chasserait la raison, comme l'a si bien exprimé Kant : « [la] beauté nous frappe dès la première vue, et la connaissance la plus parfaite ne saurait ajouter à ce plaisir » (Kant, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, 1953, dans Bayer, 1961, p. 190).

Initié par Hume et largement soutenu par les auteurs, essayistes et philosophes anglais du XVIII^e siècle, partageant des intérêts d'ordres social et politique, le concept de sympathie annonce l'avènement prochain d'artistes singuliers aux formes et aux histoires singulières. C'est un concept qui tient compte de l'*autre*, des intentions de l'artiste et de ses conditions sociales et physiques avant de juger son oeuvre, son contenu de sens et sa forme. Il prépare un fléchissement du beau officiel uniformisé, conforme à la représentation d'une réalité prescrite, et un renforcement de l'axe de la connaissance (de la raison), cette fois renouvelée, en tant que révélatrice de la motivation de l'artiste et des valeurs inhérentes à son oeuvre. Il introduit dans l'art l'éthique telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Indirectement, Adam Smith « apporte [...] une contribution capitale à la théorie du gout esthétique. Il souligne qu'il n'y a point de sympathie authentique avant que, de la joie ou du chagrin de l'autre, nous ne connaissions les motifs; "[...] que la sympathie nait bien moins de la vue de la passion que de la situation qui l'a produite" » (Bayer, 1961, p. 214, citant Smith, *Théorie des sentiments*, chap. 2, section 2). En ce sens, la sympathie *invite* à déclencher le mécanisme de réflexion nécessaire pour replacer une oeuvre dans son contexte formel, idéologique, culturel et, donc, hautement subjectif. Elle sollicite à la fois la raison et la sensibilité et ouvre à l'appréciation globale de l'oeuvre, forme et contenu de sens. Elle permet

d'avoir accès à l'oeuvre au complet en en traversant les apparences. Au XIX^e siècle, naîtra donc une esthétique « qui [mettra] l'accent sur les questions de forme et d'empathie [...]. Tant dans les arts visuels [...] qu'en musique, elle [ouvrira] la voie à une théorie de l'expressivité [...] » (Cohn, 2012, p. 375). Alors entrera vraiment dans l'art la sympathie.

1.9 LE XIX^E SIÈCLE

Dans cet élan d'ouverture aux hommes, aux humains, leur vie singulière, à leurs batailles humaines et terrestres, on veut désormais aussi des sociétés plus justes. C'est le temps des révolutions. L'esthétique s'humanise, le *non sublime* et le *non beau idéal* revendiquent une place légitime. C'est là que le *laid* fait son entrée dans le monde des arts montrant l'imperfection des *choses de la vie* ou dénonçant les injustices et les inégalités, bref la réalité.

La liberté doit ranimer l'art. L'art doit [...] avoir pour objet de rectifier la nature, de l'ennoblir; l'artiste doit savoir choisir non pas le beau, mais la caractéristique. L'originalité est nécessaire à tout artiste. Le beau est avant tout relatif. (Bayer, 1961, p. 225-226, d'après Victor Hugo, *Préface de Cromwell*)

Puis, à mesure que la société multiplia les besoins de la vie, les poètes apprirent qu'il ne fallait plus peindre tout ce qu'on voyait, mais voiler certaines parties du tableau. Tout en cachant, choisissant, retranchant ou ajoutant, les artistes arrivèrent peu à peu à concevoir des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus parfaites que la nature. "On peut donc définir le beau idéal l'art de choisir et de cacher". (Bayer, 1961, p. 224, citant Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*)

L'éthique (une éthique moderne naissante applicable concrètement), un sens moral adapté à l'humain dans ses limites et une nouvelle forme de bien et d'utile font aussi leur chemin. Ce qui permettra l'émergence d'oeuvres dites engagées, souvent libres de tout rapport avec une autorité morale, quelle que soit la nature de cette autorité, et pouvant aussi être morales ou éthiques. En tant qu'individus singuliers avec une histoire singulière, les artistes et les écrivains, ayant acquis et consolidé leur légitimité au sein de la société, participent davantage aux discussions théoriques touchant le rôle et la place de l'art et de l'artiste dans la

société. Arriveront alors, dans ce siècle, les premières discussions ouvertes et publiques opposant l'art éthique, social et politique, à l'art pour l'art : pôles exacerbés plus que jamais et prenant place et forme dans les textes et dans les oeuvres de toutes les formes d'art.

1.10 LA DISCUSSION / POSITIONS POLARISÉES / ET / OU / COMPLÉMENTAIRES

Schiller « considère [...] que la création artistique autonome est un facteur de transformation de la société » (Jimenez, 1997, p. 176), qu'elle a donc le devoir de l'éduquer et de la servir. Son oeuvre théâtrale, théorique et poétique, où les rôles éducatif et collectif de l'art sont profondément défendus, a grandement favorisé le développement de l'art dit *engagé*, un art social hautement politisé où l'éthique tient une grande place.

Pour Proudhon, « [l'art] en soi, l'art pour l'art est une absurdité. Il a [donc] une fonction auxiliaire et sa subordination est affaire de raison et affaire de conscience » (Bayer, 1961, p. 230). L'art qu'il supporte et défend, qui est jugé presque uniquement par son contenu, est *en service*, comme celui de Tolstoï qui vilipende l'art pour l'art en tant qu'art menteur et élitiste. Écrivain très engagé dans la défense de la justice et des droits de l'homme, Léon Tolstoï pourfend plus que quiconque l'art moderne qui sévit de plus en plus en Occident, l'accusant de tous les maux :

La beauté n'est rien que ce qui nous fait plaisir; et, par suite, la notion de beauté [...] ne coïncide pas avec celle de bonté, mais lui est plutôt contraire, car la bonté coïncide le plus souvent avec une victoire sur les passions, tandis que la beauté est à la racine de toutes les passions. À toute époque, et dans toute société humaine, il y a un sens religieux de ce qui est bon et de ce qui est mauvais, commun à la société entière; et c'est ce sens religieux qui décide de la valeur des sentiments exprimés par l'art. (Tolstoï, 2006, p. 72 et 63)

Fiodor Dostoïevsky va dans un tout autre sens. Même si ses oeuvres portent des contenus de sens, très engagés, sur le destin des hommes, sur leur libre-choix et leurs limites, pour lui, « [le] bien et le mal peuvent être réunis sous l'égide du beau : c'est l'indifférence interne du beau vis-à-vis des valeurs morales. Un beau [...] vu comme la prophétie du

renouvellement. "Vous savez bien que l'humanité peut survivre sans science, sans pain, mais sans le beau, elle ne le peut pas. Le Beau sauvera le Monde" » (Bayer, 1961, p. 321- 322, citant Dostoïevsky, *L'esprit de D.*, 1945). Artiste des mots, Dostoïevsky a su faire cohabiter l'esthétique et l'éthique (ou la morale) en équilibre presque parfait, se rapprochant ainsi de la splendeur, de la beauté captée d'un coup, sans attente, désintéressée...

Théoriquement et pratiquement, la relation morale (ou éthique) et esthétique se déplace dans tous les axes de son spectre. Puisque ce ne sont plus que les théoriciens qui exposent leurs idées sur l'art et sur ses contenus de sens, mais amplement les artistes et les écrivains, et que ces derniers se font connaître et font connaître leurs idées à travers leurs oeuvres, le débat s'élargit et invite naturellement tous les intéressés à en faire partie en s'associant à des discours et aux oeuvres incarnant ces discours.

Charles Baudelaire, « partisan de l'autonomie de l'art, affirme que l'art doit primer tout, même la morale »; il défend la beauté, il ne veut et ne prône que la beauté, celle de tous les peuples, la belle singularité de l'individu, sa « bizarrerie », sa propre foi (Bayer, 1961, p. 244). Être en accord, en harmonie avec sa foi, n'est-ce pas un peu, déjà, la semence idéologique de la thèse proposant la présence d'une éthique singulière, intégrée, intrinsèque à l'oeuvre, à l'artiste, à son esthétique, et à son matériau? Une thèse qui sera développée par Theodor W. Adorno au siècle suivant, dont il sera question plus loin.

Tout aussi contrastée et davantage d'ordre philosophique, la discussion allemande participe de ce débat qui place désormais l'art, l'esthétique, dans le domaine des choses qui s'étudient, qui ont une existence en soi et qui ont un rôle important à jouer, peu importe si ce rôle est d'éduquer ou de représenter le beau, le laid, la vie, les émotions... Dans tous les cas, il y aura eu et il y aura encore des chefs-d'oeuvre. Schiller et Hegel ont, de façons distinctes mais complémentaires, tous deux proposé des synthèses afin que l'esthétique puisse se dire d'un trait sans subsumer une de ses composantes (sa forme et son contenu de sens) sous l'autre. Pour Schiller, l'esthétique appelle « "une disposition esthétique de l'âme" dans son aspiration à l'unité de la beauté, de la morale et de la liberté » (Jimenez, 2004, p. 417, citant Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1943).

Devant le dualisme kantien, pour combler le fossé ouvert par Kant entre la sensibilité et l'entendement, Hegel pense que l'art est précisément un « milieu » entre les deux. [Cette] séparation est suspendue dans le beau : ici le général et le particulier, la fin et le moyen, le concept et l'objet se compénètrent de façon parfaite. (Bayer, 1961, p. 258, citant Hegel, *Esthétique*, 1944, vol. I, p. 55)

Pour Friedrich Nietzsche, le « beau est ce qui augmente la vie; il convoque le rassemblement de la volonté éparse dans tout l'univers. L'objet de l'art est le même que celui de la morale et de la science : il cherche à rendre la vie plus intense. [...] comme le saint, l'artiste nous fait jeter sur les choses un regard sans désir » (Bayer, 1961, p. 279), sans désir ou de façon désintéressée. Un lien d'ordres poétique, passionnel et métaphysique relie Nietzsche et Baudelaire au-delà des définitions et des distances idéologique et spatiale qui les séparent. La couleur et la force de leur engagement comme poètes et comme humains les poussent à formuler des mots empreints d'une soif de liberté absolue et d'un amour inconditionnel pour l'art, mais toujours à la condition qu'il soit de génie. Les chimères parfois extrêmes étant désormais bienvenues dans le grand art, Edvard Munch pourra enfin montrer et clamer son *CRI*¹⁷ (voir figure 1). L'expressionnisme allemand, qui arrivera bientôt et qui marquera franchement une rupture avec le silence existentiel et ancestral des artistes (visuels surtout), sera certainement soutenu par ces *fous de l'art* et par leurs cris à eux. Pour Max Dvorak, historien d'art tchèque, théoricien de l'expressionnisme allemand,

[la] question est donc de rechercher dans quelle mesure l'art est susceptible d'exprimer l'attitude philosophique de son temps. Chez lui, l'histoire de l'art devient une histoire de l'esprit où l'art est considéré comme la forme d'expression la plus haute et la plus différenciée des valeurs spirituelles d'une époque (Bayer, 1961, p. 354).

¹⁷ Edvard Munch est un illustre représentant de l'expressionnisme allemand.

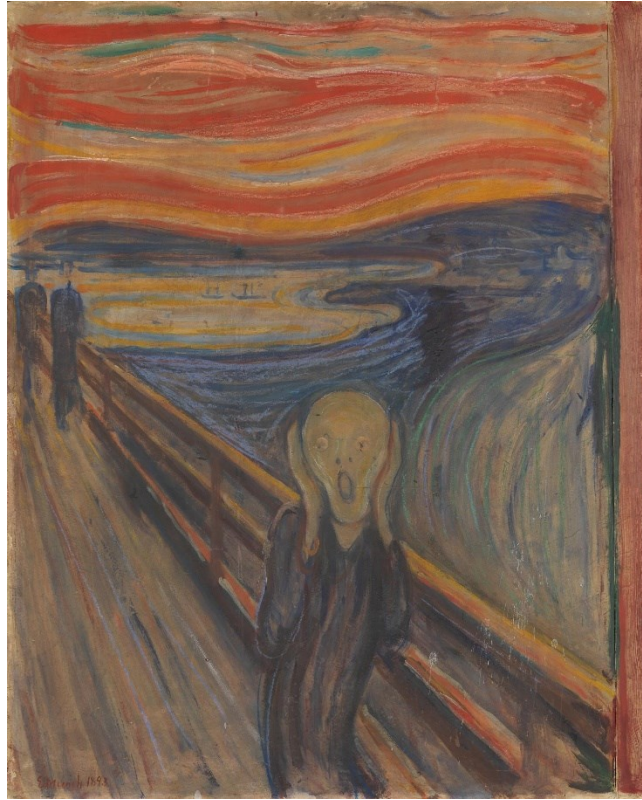


Figure 1 : *Le cri*, Edvard Munch, 1893

Source : Musée National d'Art, Architecture et Design, Oslo, <<http://nasjonalmuseet.no>>

1.11 LE TOURNANT DU XX^E SIÈCLE

On entre dans un siècle de mouvements artistiques très nombreux qui, à l'égard de l'éthique ou de la morale, ont pris des positions souvent radicales, mais surtout explicites et concrètes. Vu le rapprochement, au XIX^e siècle, des philosophes, des historiens et des écrivains, et puisque les artistes et auteurs d'oeuvres de formes multiples se sont exprimés amplement sur le sujet dans leurs livres théoriques et dans leurs oeuvres phares, les positions sont, au XX^e siècle, très souvent appuyées par des textes qui en fournissent les thèses et les convictions, ou par des oeuvres qui les expriment en matière et en gestes. Ces positions deviennent dès lors plus faciles à reconnaître, à en articuler une critique, un accord ou une opposition et, surtout, à les soupeser et à en discuter, preuves et exemples à l'appui. D'autre

part, puisque « la réflexion sur l'art [est], par définition, postérieure aux oeuvres » (Jimenez, 1997, p. 11), la discussion se déplace tranquillement sur les oeuvres elles-mêmes, sur leurs contenus formels et de sens, et vers le discours théorique singulier de l'artiste ou du mouvement dont il est issu ou qu'il représente en tant que précurseur ou simple partisan. Le terrain de réflexion descend sur le plancher des ateliers et des discussions entre artistes capables de parler théoriquement de leur travail et extrêmement intéressés à le faire. Le milieu des critiques d'art, premier palier de l'histoire moderne de l'esthétique, se mêle aux poètes et aux philosophes. Les discours sur l'art, sur tous les arts, sont plus que jamais nombreux, articulés et divergents. Et toujours il y a le beau, le bien et l'utile, l'art éthique ou engagé, et l'art pour l'art, l'art en soi; toujours, dans tout le spectre de la relation entre l'art et la morale (ou l'éthique) il y a des oeuvres de génie.

« La querelle de l'abstraction [avec Worringer et le mouvement expressionniste qu'il fonde en Allemagne] ouvre le XX^e siècle, sans relation directe avec l'évolution picturale contemporaine et en marge de la philosophie institutionnelle » (Cohn, 2012, p. 375) et de la conception traditionnellement implantée de ce qu'est une oeuvre picturale. L'expressionnisme allemand est donc « une [...] esthétique en rupture avec les modèles du classicisme et les canons naturalistes prévalant et violemment rejetés, prônant le *Vrai* contre tous les académismes d'un *Beau* de convention, même récents comme l'impressionnisme » (Pagé, 1992, p. 5). L'abstraction en peinture, comme dans d'autres formes d'art, oblige désormais un effort souvent considérable pour saisir le contenu de sens des oeuvres, contenu qui n'est parfois accessible que dans les textes qui les accompagnent, les précèdent ou les suivent, et qui sont de plus en plus engagés dans la défense de valeurs sociales, politiques ou existentielles. La photographie ayant largement satisfait aux exigences relatives à la représentation exacte de la réalité, la peinture peut maintenant (et enfin) exprimer *ce qui ne se voit pas*. Elle peut, tel un clavier, donner à sentir des contenus de sens en faisant *résonner* la couleur, les gestes et la matière.

La plupart des avant-gardes contiennent, à leur manière leur propre interprétation esthétique, philosophique et parfois politique. [Leur] tâche est de transformer les anciennes valeurs et de définir les nouveaux rapports que les artistes entretiennent

avec la nature, avec le monde et avec la société. Les anciennes conventions [tombent] [...] sous le coup des révolutions formelles, entraînant dans leur chute les normes et les critères auxquels se conformait l'art du passé. (Jimenez, 1997, p. 13-14)

Theodor W. Adorno soutient la thèse d'une présence éthique au sein même de l'esthétique, une présence qui apporte à l'oeuvre un sens moral. Et ce sens moral n'est pas tenu d'y figurer explicitement. Pour lui, la matière utilisée dans l'oeuvre a des *contenus d'expérience sédimentés*, et l'artiste, le véritable artiste, porte aussi en lui un contenu de sens historique d'ordre social (donc aussi d'ordre éthique), une sorte d'adhésion intrinsèque à un ordre humain défini par son groupe social d'appartenance, par sa situation sociale : celle de ne pas faire partie du groupe qui en exploite un autre. Une position qui, même si elle défend et exige une relation féconde et forte entre l'éthique et l'esthétique, ne demande pas à l'art d'être explicite quant à son contenu de sens. Cette thèse ne fait toutefois pas l'unanimité puisque le XX^e siècle, avec tous ses mouvements d'avant-garde explorant des formes inédites et audacieuses, est extrêmement riche en discours et en oeuvres prônant et affichant des contenus éthiques (et/ou moraux) très explicites et d'ordres multiples. Le spectre relationnel esthétique et éthique (ou morale) y est complet, et les oeuvres de génie — ou les bonnes oeuvres — participent de la présence des deux axes, que ces présences soient dans la forme ou dans le fond, explicites ou implicites. Cela veut dire que l'un n'est pas subordonné à l'autre, que le contenu de sens se présente sous la *forme* que l'artiste choisit de le présenter. (Jimenez, 1997) André Breton et le surréalisme :

Seul le merveilleux est beau. [Le surréalisme] est un automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (Bayer, 1961, p. 338, citant Breton, *Manifeste surréaliste*, 1924)

Pour Sartre, l'écrivain qui n'a aucun moyen de s'évader doit embrasser étroitement son époque. C'est pourquoi le prosateur est toujours engagé, tandis qu'il ne peut y avoir d'engagement poétique, le poète contemplant les mots d'une façon désintéressée. (Bayer, 1961, p. 339-340)

1.11.1 FRAGMENT DE RÉFLEXION 2

Sartre fait ici référence au concept de désintéressement¹⁸ qui pourrait bien être un fil d'Ariane dans cet historique des positions (polarisées ou complémentaires) sur ce que sont ou devraient être les relations entre l'art et l'éthique (ou la morale). Il semble que la notion de désintéressement se soit souvent tenue au faîte des courants de pensée — à la ligne des eaux qui autorise une oeuvre de se réclamer du territoire de l'art véritable. Dans les faits, des oeuvres picturales comme *Guernica*¹⁹ de Pablo Picasso (voir figure 2) et *Carré noir sur fond blanc*²⁰ de Kasimir Malevitch (voir figure 3) — l'une ayant un contenu facilement déchiffrable avec les yeux, l'autre présentant une pure abstraction qui nécessite des connaissances esthétiques pour être captée entièrement — participent toutes deux de ce désintéressement. Celui-ci serait marqué, dans les deux oeuvres, par une synthèse parfaite entre le contenu et la forme, sans qu'il n'y ait besoin pour l'artiste d'insister, de préciser, pour être *compris* et sans que le spectateur ait besoin d'être *certain* de comprendre l'oeuvre pour l'apprécier. Dans les deux cas, il faut tout de même avoir des connaissances pour capter ce contenu, mais ces connaissances peuvent simplement sommeiller, prêtes à être réactivées. Dans un cas, il faut connaître et déplorer la guerre d'Espagne (ou la guerre en général), dans l'autre, connaître l'expérience esthétique contemporaine. Mais ni l'une ni l'autre ne provoque un intérêt de plus que l'émotion de sa *splendeur*, de sa beauté à son contact. Le désintéressement est peut-être un critère fiable qui pourrait établir la valeur d'une oeuvre, critère qui reconnaîtrait en elle l'union des pôles *art et éthique (ou morale)* en étant à la fois une oeuvre engagée, une oeuvre morale ou éthique (explicitement ou implicitement), et une oeuvre de la pure discipline de l'art (ce qui a été souvent faussement nommé l'art pour l'art) avec son langage plastique sans compromis et sa résistance devant la soumission. La discussion continue...

¹⁸ Au sens, bien sûr, où Kant l'a utilisé.

¹⁹ Oeuvre cubiste de Picasso dénonçant Franco, ayant un contenu explicite et une forme singulière et libre.

²⁰ Oeuvre d'abstraction pure de Malevitch, portant un contenu de sens dans la matière et dans l'intention de l'artiste.



Figure 2 : *Guernica*, Pablo Picasso, 1937

Source : Papamanila, sous licence [CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/),

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mural_del_Gernika.jpg>

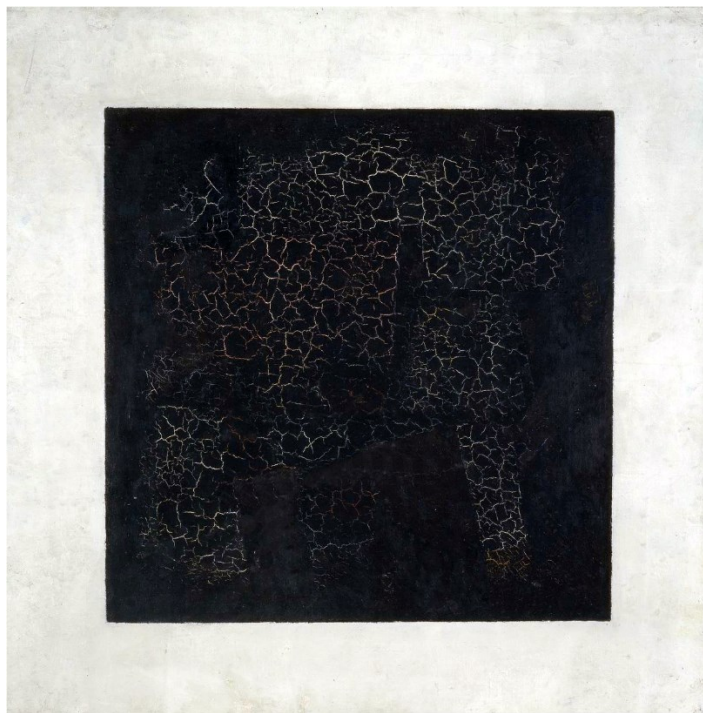


Figure 3 : *Carré noir sur fond blanc*, Kasimir Malevitch, 1915

Source : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Carr%C3%A9_noir_sur_fond_blanc>

Pendant qu'Ernest Hemingway « cherche dans ses oeuvres à traduire une morale de l'héroïsme et une morale individualiste » (Bayer, 1961, p. 371), le réalisme socialiste soviétique bat son plein en U.R.S.S : « Dans la création marxiste, l'artiste ne doit jamais perdre de vue que son but essentiel est la vie politique et non la liberté individuelle » (Bayer, 1961, p. 377). Toutes les oeuvres d'art sont subordonnées à des considérations d'ordre politique. Andreï Djanov prône un romantisme révolutionnaire où les personnages, tels des guides dont la mission est de forger les âmes du peuple, accomplissent des gestes héroïques qui doivent être compris comme des modèles d'action à imiter concrètement. Il est question peut-être ici d'oeuvres marquées par un souci de propager la vertu, une éthique de la vertu, mais les oeuvres sont *intéressées*, elles insistent, elles ne veulent pas qu'être comprises, et la forme est soumise à un tel contenu précis qu'elle-même n'est pas libre de choisir *comment* exprimer ce contenu. C'est un art *en service*.

Kandinsky « a pressenti la puissance spirituelle des formes » (Bayer, 1961, p. 379). Avec la même volonté de charger les oeuvres de l'art d'un contenu de sens profond et fort, sans insister, sans vouloir persuader, donc désintéressée, son esthétique se tient dans une tout autre partie du spectre relationnel éthique et esthétique. La recherche de la spiritualité, inhérente pour lui à celle de la beauté, propose des formes abstraites accompagnées d'un contenu de sens réel, surtout implicite, mais présent dans la forme, un contenu qui exige une connaissance de la discipline pour le saisir.

Le Beau intérieur est celui vers lequel nous pousse une nécessité intérieure lorsqu'on a renoncé aux formes conventionnelles du Beau. Ce refus total des formes habituelles du *Beau* conduit à admettre comme sacrés tous les procédés qui permettent de manifester sa personnalité. Tous ces artistes (Cézanne, Schönberg, Wagner, Debussy, Picasso, Matisse, etc.) cherchent dans les formes extérieures le contenu intérieur. Alors [le] son [d'un mot] apparaît au premier plan pour exercer une impression directe sur l'âme. L'âme subit une vibration pure encore plus complexe, je dirais presque plus *surnaturelle*. (Wassily Kandinsky, 1969, p. 64, 66, 67, 68)

1.11.2 RÉFLEXION

En retenant le désintéressement comme possible piste de reconnaissance pour une oeuvre, à savoir sa valeur plastique formelle et sa valeur en contenu de sens, le pari est fait de le voir tel un *révélateur* d'authenticité. S'étant imposé à travers ce bref historique, et ayant été sollicité par des tenants du bien comme ceux du beau, sans qu'il n'y ait unanimité dans la justification de son utilisation, mais tout de même des liens sémantiques importants, il a permis et permet encore aujourd'hui de juger une oeuvre, surtout aujourd'hui où les critères de jugement esthétique sont rarissimes vu l'incommensurable multiplicité des formes que prend l'art. Le désintéressement a d'abord fourni le critère qui a permis de différencier l'art (la création artistique) de l'artéfact (l'objet fait par l'artisan), puis il a permis et permet encore de déceler, de saisir l'intention de l'oeuvre (ou de l'artiste), laquelle n'est pas ou plus tenue d'être explicite, et où loge peut-être sa part éthique. Par exemple, si le contenu est explicitement un enseignement, un appel à un type de comportement, un message orienté d'ordre moral ou éthique, on a alors affaire à une oeuvre illustrative *normée*, qui a un but intéressé. Pour être désintéressée, l'oeuvre n'insiste pas, n'appuie pas et, surtout, ne subordonne pas sa forme à son contenu. Les deux doivent être perçus ensemble, en synthèse. Il doit s'en dégager une invitation à la liberté de comprendre cette oeuvre, qui doit être sans intention soutenue ou apparente, sans intérêt de plus qu'"être", sans attente.

Demeurent tout de même bien présents deux grands pôles sujets à débats : l'art pour ce qu'il est, telle une discipline indépendante et unique, avec ses lois propres et ses recherches singulières, et l'art pour ce qu'il représente, à savoir sa mission, son rôle social, que cela puisse aller jusqu'à son instrumentalisation. « La réflexion esthétique contemporaine repose, à sa manière, la question des interactions entre la sphère esthétique, la sphère scientifique et la sphère éthique. » (Jimenez, 1997, p. 51) Mais à la lumière de cet historique, il semble qu'il faille éviter que l'un domine l'autre puisqu'une domination du bien et de l'utile (qui peut induire l'art en service, évidemment) peut entraîner une cristallisation des contenus de sens et un appauvrissement de l'esthétique qui fige l'invention créatrice; et qu'une domination du beau peut entraîner un triomphe de la forme, de l'art pur qui s'emballe, qui se referme sur lui-

même et qui se cristallise lui aussi en chassant tout contenu de sens d'ordre éthique, humaniste, social ou politique. Comme s'il y avait un phénomène de cristallisation de la forme ou du contenu de sens des oeuvres chaque fois qu'une religion, une idéologie sociale ou politique, ou un mouvement artistique entraîne une volonté de fixer, de visser des définitions sur les concepts du beau, du bien et de l'utile, et de la sensibilité; chaque fois que l'un des deux pôles prend le dessus sur l'autre. Ainsi, soit la création artistique adopte des critères de perfection où un nouveau beau absolu vient balayer la part sensible qui lui donnait son humanité et son sens éthique, et elle devient alors froide et stérile; soit elle se laisse totalement pénétrer par des contenus de sens, parfois obligés, parfois suggérés et parfois libres, et par des critères formels subordonnés au message à livrer, et elle s'appauvrit plastiquement.

Lorsque l'esthétique a atteint *l'âge de raison* au XVIII^e siècle, cette autonomie ne lui a ni ajouté ni enlevé de sa toujours potentielle dimension éthique. Même si en quelques siècles le créateur d'oeuvres est passé de simple exécutant obéissant à *détenteur de tous les droits sur son travail* et n'impliquant parfois que lui-même en tant qu'individu, la part qui relève de l'éthique a voyagé sans se perdre. Et celle de la recherche du beau a aussi survécu. L'autonomie de l'art, de l'esthétique, ne veut donc surtout pas dire l'exclusion d'un contenu de sens. Que ce contenu soit lié à la recherche plastique, à des idées à défendre, à la poésie, etc. De l'art *en service* à l'art *pour l'art* — puisqu'il y a aussi ces pôles distincts entre une multitude de degrés —, il y a eu des oeuvres transcendantes et inspirées. Le but d'une oeuvre n'est pas toujours déterminant dans le jugement de gout, mais l'inspiration (désintéressée par définition) l'est peut-être.

De Platon à Kandinsky, il n'y a qu'un pas, celui qui a donné le temps de changer la cible : l'Idée de Platon est aussi déterminante, aussi *Idéalisée* que la *nécessité intérieure* ou la *spiritualité* de Kandinsky (voir figure 4). La recherche de perfection gestuelle et mathématique de Léonard de Vinci est elle aussi une enfant de l'Idée comme le sont les poèmes symbolistes de Verlaine et de Rimbeault. Et les oeuvres consacrées à honorer un Dieu et le vivant qu'il a créé ou à défendre l'écologie, les valeurs humanistes ou politiques,

les oeuvres en service pourrait-on dire, ont été et sont encore empreintes d'une fin d'ordre éthique, d'une certaine utilité ou d'une bonté. Et, de tout temps, en les faisant belles, plus belles, en y soustrayant les défauts ou les exagérant (selon l'époque), l'artiste a aussi injecté dans ses oeuvres, avec son message (obligé, volontaire ou passionné), ses émotions, ses sentiments et son inspiration singulière. Dans tous les cas, il y aura eu figure belle dans l'art dit *en service*, dans l'art pour l'art et dans toutes les variantes du spectre de la relation.

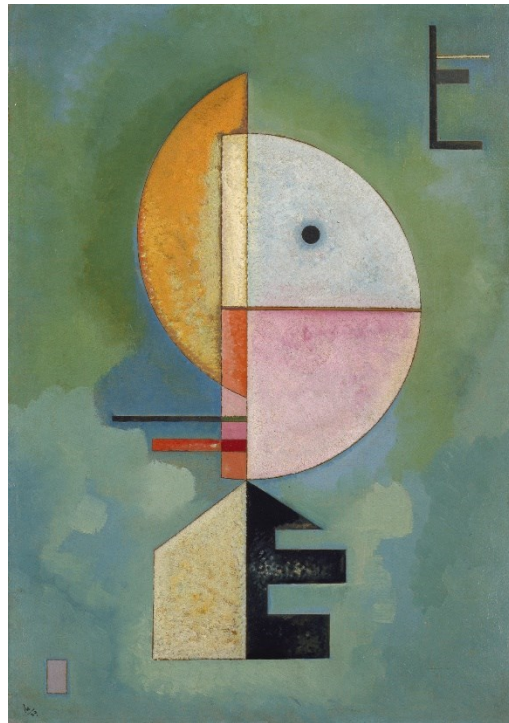


Figure 4 : *Vers le haut*, Wassily Kandinsky, 1929

Source : Gandalf's Gallery, sous licence [CC BY-NC-SA 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/),

<<https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/31028585973>>

CHAPITRE 2
ART ET MORALE (ET ÉTHIQUE) :
LES RELATIONS : DISCUSSIONS ACTUELLES

*[Q]u'il soit possible de rendre compte rationnellement
et conceptuellement de l'imagination et de la sensibilité,
et d'admettre qu'elles aussi constituent des facultés cognitives
et sont ainsi génératrices d'une connaissance.*
(Marc Jimenez, 1997, p. 77)

2.1 LIMINAIRE

Le chapitre précédent avait pour but de présenter, de Platon au siècle dernier, les moments les plus forts de l'histoire des relations entre l'éthique (ou la morale) et l'art (ou l'esthétique). Il avait aussi l'intention de faire état de l'évolution et de la transformation des termes et des concepts par lesquels les différents moments de ce spectre relationnel se sont manifestés et ont été défendus; une histoire liée à celle de la connaissance, à la quête de la vie bonne, à la recherche de la beauté et de la *Beauté*; du beau dans sa splendeur ou dans son utilité, du *Beau* dans le bien et du beau tout court, en soi.

Maintenant que l'on connaît les discussions fondamentales qu'ont engendrées ces relations et ceux qui les ont menées, et que l'on en connaît les sources sémantiques et théoriques, on peut jeter un regard sur les discussions et débats actuels, lesquels sont très largement tributaires de ceux qui ont abondé depuis le milieu du XVIII^e siècle et sur lesquels il sera nécessaire de revenir à l'occasion.

2.2 CE CHAPITRE

Ce chapitre est divisé en deux parties qui font état de deux discussions actuelles qui me semblent contenir les principales postures, à ce jour, face à ces relations. Probablement parce

que les contenus sont presque toujours plus faciles à saisir et à analyser dans les oeuvres littéraires, ce type de discussion autour des arts visuels est rarissime. Celles qui sont présentées ici sont donc articulées majoritairement autour de l'art littéraire, et les auteurs qui y prennent parole et qui y discutent se réfèrent surtout à des oeuvres littéraires pour appuyer leur thèse. La première partie porte sur le poids ou sur le bien-fondé qu'a la présence d'un contenu moral dans une oeuvre. Elle présente, et oppose parfois, ceux qui considèrent cette présence comme inutile, voire impertinente (défendu ici surtout par Posner), et ceux qui en postulent la grande utilité, sans toutefois faire de ce contenu moral un critère d'évaluation artistique d'une oeuvre (défendu ici surtout par Nussbaum). Richard Posner défend l'autonomie de l'oeuvre sur le plan esthétique et les qualités qui s'y déploient (ouverture, détachement, tolérance, hédonisme, curiosité, etc.), qu'elle ait un contenu moral ou pas, et que son auteur soit un être moral ou pas. Martha Nussbaum défend la thèse de l'importance du rôle pédagogique de l'art (littéraire ici) pour justifier sa préférence qu'il y siège des valeurs morales. Pour Ardenne, la présence d'un contenu d'ordre éthique (ou moral) dans l'art actuel présente un horizon artistique réjouissant. La deuxième partie présente deux pôles argumentatifs articulés autour du degré d'influence que l'éthique (ou la morale) a sur l'esthétique (ou sur l'art) ou l'inverse, admettant que les deux soient toujours présentes dans une oeuvre et qu'elles y agissent dans tous les cas (Stecker). Il oppose ceux qui défendent la thèse que l'éthique influence l'appréciation esthétique et ceux, plus rares, qui défendent celle de l'influence qu'a l'esthétique sur l'appréciation éthique. Cette deuxième partie du chapitre est moins importante en termes d'arguments et de protagonistes articulés spécifiquement sur cet aspect, puisqu'elle est surtout complémentaire à la première, mais elle a sa spécificité en ce sens qu'elle permet à des positions mitoyennes de se déployer et d'ajouter des points lumineux et riches sur le spectre.

Ces discussions sont des balises précieuses et très utiles permettant d'arriver à parler de ces relations de façon circulaire, d'un point de vue à l'autre. Même si ma propre position apparaît parfois, mon intention est ici, comme dans tout ce mémoire, de faire rayonner les postures argumentatives, toutes les postures, en tant que toutes légitimes et toutes porteuses de vérités permettant d'enrichir la réflexion sur les relations possibles entre l'art (et

l'esthétique) et l'éthique (et la morale). Deux grandes pistes de réflexion ayant des ramifications nombreuses et des variantes singulières et raffinées qui ont permis de regarder le siècle actuel, le dernier et celui qui l'a précédé de façon plus globale, sans linéarité historique obligée et sans y déceler de postures ou de discours dominants, gagnants ou perdants, et avec plus de liberté.

Maintenant que l'on sait qu'il y a toujours eu discussion sur ces relations qu'entretiennent l'art (et l'esthétique) et l'éthique (et la morale), que l'on voit la richesse des positions et des débats qu'elles engagent, en plus des nombreux points de vue intermédiaires développés tout le long de ce spectre relationnel, on peut supposer, et souhaiter, qu'il en soit toujours ainsi, c'est-à-dire qu'aucune thèse n'ait le dessus sur une autre et qu'à aucun moment la discussion ne soit épuisée. Car c'est leur vitalité qui rend ces débats des plus passionnants.

Faut-il répéter à quel point l'éthique (ou la morale) et l'esthétique (ou l'art) ont été tenues pour inséparables ou interdépendantes, l'une portant l'autre et ayant le but commun de montrer aux humains ce qui est bien pour eux et leur dire comment ils doivent se comporter? Et faut-il répéter avec quelle force, théorique et pratique, elles ont été séparées afin que chacune d'elles puisse se développer de façon autonome et fasse émerger tout son sens — tous ses sens, c'est-à-dire, afin que l'art (et l'esthétique) se développe en tant que discipline autonome, et que les contenus de sens se démultiplient et sortent des tutelles religieuses? Après les grandes discussions introduites dans le champ de cette dyade et menées par Kant pour en isoler les parties; après que les Romantiques puis les Réalistes eurent imposé un art (littéraire et plastique) plutôt de l'expression que de l'obéissance aux canons, et plutôt du message collectif et humain que divin; et, enfin, après que les nombreux mouvements d'avant-garde artistique, avec leur excessive *plasticité* et leurs exorbitants mots, et les tout aussi nombreux mouvements d'art engagé du vingtième siècle avec, eux, leurs excessifs discours, eurent bouleversé tous les systèmes esthétiques, nous nous retrouvons aujourd'hui à un moment que certains considèrent, souvent à leur corps défendant, comme marquant la fin de l'art ou l'annonçant. C'est-à-dire la fin de la recherche esthétique en quête d'un certain

beau, un moment que d'autres évaluent comme potentiellement fertile pour redéfinir l'esthétique et repenser l'art dans sa relation avec l'éthique, avec la société, avec *l'autre*.

2.3 MORALE (OU ÉTHIQUE) ET ART : ENSEMBLE OU SÉPARÉS : PREMIÈRE PARTIE

2.3.1 NUSSBAUM / CHAUVIRÉ

Ne décrétant pas la fin de l'art, mais plutôt le renouvellement de sa portée sociale, Martha Nussbaum est une de celles et ceux qui ont entrepris, depuis plusieurs années, de redonner à l'art son utilité, en particulier à la littérature, sa fonction éthique. Plus spécifiquement, elle a développé une approche au sein de laquelle la littérature tient le rôle de philosophie morale, où certains textes littéraires, permettant d'étudier le comportement social des êtres humains, telle une « [...] exploration soutenue des vies particulières qu'un texte [littéraire] rend possible » (Martha Nussbaum, 2006, p. 42), peuvent avoir plus de poids moral et surtout plus de force éducative qu'un livre de philosophie morale, parce qu'ils contiennent justement des expériences vécues par des personnages, des expériences qui sont partageables avec le lecteur. Cela fait de cette approche sa spécificité puisqu'elle s'incarne dans une pratique, un argument de poids pour la philosophe qui prend appui sur Aristote : en plus d'être la recherche de ce qu'est la vie bonne, l'éthique est une « étude qui [...] ne consiste pas en une compréhension seulement théorique, mais aussi pratique » (2006, p. 41).

Le fait que des questions ou problèmes d'ordre moral (ou éthique) soient exposés et exprimés par des personnages qui ont à faire des choix qui entraînent des conséquences, et que ces réflexions et ces actions puissent être soumises à l'appréciation du lecteur à travers une lecture lente et même une relecture, permet à ce lecteur de délibérer, de se balader entre ses principes moraux et ceux du personnage, du narrateur ou encore de l'auteur, et de faire siens des choix moraux qu'il n'aurait peut-être jamais envisagé de considérer comme plausibles ou acceptables dans sa propre vie. En s'attachant ainsi par empathie à des personnages de romans, qualifiés par ailleurs de supérieurs par Nussbaum, en comprenant leurs choix, le lecteur fait une réflexion éthique aboutissant potentiellement à une complète

ouverture à l'autre et à tout ce que cela peut comporter comme changement dans sa propre hiérarchie de valeurs. Nussbaum s'inspire fortement de philosophes comme Aristote qui ont « défendu le primat de la perception intuitive » (2006, p. 44) et qui ont conclu « que la théorie morale ne peut pas être une forme de savoir scientifique mettant en ordre la matière du pratique » (2006, p. 45). Elle a donc choisi de se pencher sur les oeuvres littéraires, de la même façon qu'Aristote l'a fait avec la tragédie, afin de « mettre en lumière l'excellence pratique » (*Ibid*). Un exercice qui semble sous-tendre que l'on puisse plus aisément saisir le contenu, puisque les mots servent le contenu de façon évidemment plus explicite que les images souvent abstraites ou ambiguës de l'art.

Puisque Martha Nussbaum, philosophe de la tradition de l'éthique de la vertu, « se défie [...] des éthiques de la règle [et] met [...] de l'avant le lien de l'imagination et des émotions ainsi que la littérature pour enrichir notre vie morale » (Martin Gibert, 2014, p. 13), pour elle, le moteur central de cette aptitude à *se mettre à la place de*, et qui relève largement de la création artistique, est l'imagination; l'imagination vue ici comme un élan de curiosité vers l'univers moral de l'autre, un univers que l'on doit imaginer plus que découvrir par la seule lecture de l'oeuvre. Parce que c'est entre les lignes que l'on comprend le plus souvent au nom de quelle valeur le protagoniste a agi et qu'il faut se promener dans ses mondes inventés où nous, lecteurs, n'irions peut-être jamais sans cette invitation faite par cette lecture, par ce personnage, par ce narrateur ou, en dernier recours, par cet auteur. Comme si le fait de lire une oeuvre et surtout de pouvoir la relire et revenir sur des passages signifiants offre au lecteur un temps de délibération jamais possible en temps réel, lui permettant de se mettre à la place de l'autre, d'un personnage, de mieux comprendre un choix ou un geste, et de modifier ses propres diktats moraux, acquérant ainsi une certaine compétence d'ordre moral.

Entrer dans ces phrases et dans ces chapitres, c'est s'introduire dans une activité d'exploration et d'éclaircissement qui demande des capacités d'émotion et d'imagination que les textes philosophiques reconnaissent rarement. (Nussbaum, 2006, p. 47-48) Je défends l'imagination littéraire précisément parce qu'elle me semble être un ingrédient essentiel de l'attitude éthique qui nous demande de nous préoccuper du bien de personnes différentes dont la vie est éloignée de la nôtre. (Solange Chavel, 2013, p. 12, citant Nussbaum, *Poetic Justice*, 2004, p. xvi)

La démarche de Nussbaum est d'une grande richesse pour l'éducation éthique et morale, puisqu'elle permet cette fameuse délibération qui, comme dans les comités d'éthique appliquée, peut se faire en groupe, mais cette fois en classe. Pour Christiane Chauviré, philosophe française, ce programme d'éducation morale par la littérature est « un antidote au réalisme moral²¹. [...] il nous libère de la *théorie critique* formaliste » qui a échoué à faire ressortir « la portée éthique et existentielle du roman [et] à rendre compte du contenu vivant des oeuvres. » La critique formaliste²² a « péché par excès d'abstraction » (2007, p. 274-276). Elle n'a pas été consciente de l'impact réel que les romans et les films ont sur nos vies, contrairement au renouveau éthique actuel qui nous invite à lire un roman ou à visionner un film en s'attachant à sa trame narrative : à ce qui est dit, non à ce qu'on "devrait" comprendre par une lecture de deuxième ou de troisième degrés. Voilà enfin pour elle une occasion de s'éduquer par les romans et les films, de sorte que les leçons s'offrent de façon « immanente, en s'immiscant dans notre vie » (2007, p. 275).

2.3.2 JOUVE / CRARY

Évidemment bien éloignée aussi d'une conception de l'art qui n'attend rien de lui autre que nous faire voir, rêver, vibrer, etc., la thèse de la fonction éthique de la littérature, ou la pratique de l'éducation morale par la lecture de romans, a ses détracteurs et ses sympathisants. Certains d'entre eux y voient un risque d'instrumentalisation de la littérature aux dépens de la richesse de sa langue, de son style, de son ton, de son rythme et de son sens caché ou intrinsèque. L'appréciation d'une oeuvre littéraire pourrait se voir tronquée, privée de certains aspects pourtant importants quant à son esthétique et même quant à son sens; ces derniers pourraient être évacués afin de permettre une analyse plus ciblée, balisée par des critères qui relèveraient d'une interprétation partielle, fragmentaire, attachée seulement au contenu et à

²¹ Le réalisme moral défend l'existence de valeurs morales, dites objectives, capables de fonder une éthique tout aussi objective. « [Il] affirme que l'éthique est, ou peut être, objective. » (David O. Brink, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, 2004, p. 1628)

²² C'est-à-dire une esthétique littéraire, voisine de celle de l'art pour l'art, qui s'intéresse d'abord à la forme. « Le formalisme peut parvenir à se vider de plus en plus de contenu réel, mais une limite l'attend toujours... Le vrai formalisme est silence. » (Camus, *L'homme révolté*, 1951, p. 332)

l'analyse de ce contenu, presque indépendamment du fait qu'il est celui d'une oeuvre. À cet égard, la philosophe n'invite pas tous les styles de romans dans cette pratique de l'éducation morale, ce n'est pas que l'oeuvre qui est tronquée ici, mais l'ensemble de la littérature : « [P]articulièrement mauvaises sont les expériences qui nous placent en compagnie d'un auteur implicite dont le caractère est mauvais [...]. » (Vincent Jouve, 2012, p. 2, citant Nussbaum, *La connaissance de l'amour*, 2010, p. 349)

Ce qui distingue [ceux qui peuvent se prêter à l'exercice] c'est la manière dont leur *structure narrative* présente des conceptions éthiques. [Ces romans] s'adressent aux lecteurs de telle manière que ceux-ci puissent faire des articulations de pensées particulières qui ne seraient pas accessibles indépendamment des réactions provoquées par la lecture. C'est cela, d'après Nussbaum, qui nous permet de [les] considérer comme des moyens d'éducation morale en vertu de leur style ou de leur forme narrative. (Alice Crary, 2013, p. 3)

On peut dès lors entendre que beaucoup d'oeuvres romanesques demeurent étrangères à cet exercice de réflexion éthique individuelle, et s'interroger sur les critères qui permettent à certaines d'en faire partie. En ce sens, les romans considérés comme pertinents, dans ce cadre d'éducation morale par la littérature, doivent être « du côté de la vérité et de la raison » (Jouve, 2012, p. 2). Ainsi, « l'oeuvre doit être jugée en fonction de "principes moraux stables" et consensuels » (Jouve 2012, p. 2, citant Nussbaum, *La Connaissance de l'amour*, 2010, p. 351); une posture axée sur des critères moraux qui semblent loin de fournir des éléments sémantiques à portée éthique. Ce qui semble pour Jouve être l'élaboration d'un critère qui risque de restreindre la compréhension pleine et entière de certaines oeuvres littéraires et de soumettre ces dernières à une appréciation axée sur leur contenu moral, donc parcellaire. On peut penser alors que l'on n'y réquisitionnera jamais la *dame Bovary* de Flaubert, où les valeurs, même avec beaucoup d'imagination et d'empathie pour cette dernière, ne sont pas ici à imiter.

Au coeur de la critique de Jouve sur l'éducation morale par la lecture d'oeuvres littéraires, il y a ce critère qui demande aux oeuvres, pour faire partie du corpus, de contenir des principes moraux stables et des valeurs « consensuelles comme l'antiracisme ou la compassion pour les plus faibles » (2012, p. 2). Ainsi, dans son livre *La connaissance de*

l'amour, Nussbaum fait une analyse critique de l'amour ressenti, mais mal vécu, par le fameux Marcel de Proust envers Albertine et propose une vision de l'amour vrai : « connaître l'amour, "c'est avant tout se fier à l'autre personne et suspendre les doutes proustiens" » (Jouve, 2012, p. 2, citant Nussbaum, 2010, p. 406). Une analyse et des commentaires qui peuvent être justes et utiles dans le contexte d'une réflexion sur ce qu'est aimer, mais demande-t-on à une oeuvre littéraire de répondre à cette question de façon absolue? Lui demande-t-on de fournir une trame narrative conduite par des personnages obéissant à une juste morale ou à un modèle de réflexion de façon mécanique et prévisible, sans vouloir remettre cette orientation en question, sans offrir d'autres sens et sans autres pistes de pertinence?

L'éducation morale par la littérature, défendue et pratiquée par Martha Nussbaum, ne demande pas à toutes les oeuvres littéraires de pouvoir se prêter à cet exercice. Évidemment. Mais, même s'il est louable et riche, la sélection d'oeuvres à *fonction morale* qu'il exige de faire ne s'éloigne-t-elle pas à outrance du formalisme? Un certain formalisme qui, par une de ses composantes comme l'expressivité, inviterait peut-être à interpréter le roman avec plus d'ouverture. En ce sens, forme et contenu ne sont pas ici en équilibre.

La compréhension de comportements étrangers à nous et l'empathie ressentie pour les personnages qui les ont, et la réflexion que tout cela suscite, sont bel et bien des manifestations attendues de tous bons lecteurs et souhaitées par les auteurs, mais il faut exclure celle, moins *attendue*, que ces comportements influencent les propres comportements et les valeurs de ces lecteurs. Qu'ils leur servent de guides est plutôt ambitieux, voire idéaliste et *meilleuriste* d'une part, et, d'autre part, réducteur de la portée esthétique de l'oeuvre. C'est en partie sur cette dernière distinction que Richard Posner développe sa position sur l'éducation morale (et éthique) par la littérature.

2.3.3 POSNER / CASSAGNE / ZANIN

La littérature peut en effet faire naître de l'empathie chez le lecteur envers les personnages, et envers l'auteur aussi, même une sorte de lien d'amitié. Et cette empathie peut

amener ce lecteur à réfléchir sur les enjeux moraux convoqués dans les actions, gestes et paroles des protagonistes, et à être même surpris de les comprendre. Cela est bien ce qui se passe très souvent lorsque l'on a en main un roman qui nous captive et qui nous comble en intérêt, en plaisir et en intensité, mais, pour Posner, l'ouverture à l'autre, en tant qu'autre fictif, s'arrête là. À la limite, certaines lectures peuvent nous aider à nous voir, nous découvrir, nous comprendre; et parfois même nous accédons à la compréhension d'une oeuvre littéraire plus aisément et même « mieux que notre propre vie » (Richard Posner, 2011, p. 145), mais jamais nous ne pouvons affirmer que cela puisse nous rendre meilleurs ou plus justes, comme ce que postule Martha Nussbaum. Ce type d'attachement à quelque personnage de roman, que l'on tient parfois comme son alter ego, qui nous permet de mieux nous comprendre, et cette ouverture fameuse à l'autre qui nous propulse dans son monde et dans ses valeurs pour parvenir à le comprendre, relèvent davantage d'une « sagesse et d'un discernement » (Posner, 2011, p. 127) d'ordre psychologique que d'une réflexion d'ordre moral qui proposerait de nous transformer ou nous transformerait formellement. Devant ces livres, nous sommes devant des fictions, devant des gestes fictifs, et les interprétations sont aussi fictives et hautement subjectives. La littérature d'imagination n'est donc pas une école de morale pour Posner. S'arrêtent donc ici les quelques pas qu'il fait vers ce qu'il appelle l'école didactique de la littérature d'imagination parce qu'il n'en reconnaît pas les fondements éducationnels.

Trois grandes lignes directrices ou postulats composent sa thèse : premièrement, le fait de nous plonger dans la littérature ne peut nous amener à être de meilleures personnes, dans l'intimité comme dans la cité; deuxièmement, nous n'avons pas à réagir négativement face à des « points de vue moralement offensants » (Posner, 2011, p. 117) contenus dans la littérature, même si l'auteur les tient pour siens, et nous n'avons pas à juger cette oeuvre du point de vue de sa richesse artistique en nous appuyant sur ces contenus que nous avons estimé être inacceptables, et une oeuvre littéraire moins riche du point de vue artistique ne doit pas être reconnue par le fait qu'elle contient des valeurs que nous partageons, donc les critères d'évaluation d'une oeuvre littéraire qui ont droit de cité sont esthétiques, non pas moraux (ou éthiques); troisièmement, « les opinions et qualités morales de l'auteur » n'entrent pas dans l'évaluation de son oeuvre (Posner, 2011, p. 117). Toute son argumentation, qui suit,

s'appuie sur ces positions. Pour paraphraser Oscar Wilde, dans sa célèbre réplique défendant l'autonomie de l'art, et pour grossir le trait, le contenu moral d'un livre n'a donc aucun poids; et le fait qu'il soit bien ou mal écrit est déterminant, point.

Cette référence à cet ambassadeur de l'Art pour l'Art qu'est Oscar Wilde répond au projet d'éducation morale par la littérature en postulant que si valeurs morales il y a dans la littérature, elles font aussi partie de l'esthétique elle-même et sont des valeurs « d'ouverture, de détachement, d'hédonisme, de tolérance, de curiosité, [...] [et] de préservation d'une sphère privée » (Posner, 2011, p 117). Et si l'oeuvre est remarquable, le lecteur dira que c'est une oeuvre remarquable et profitera du plaisir, de la satisfaction esthétique qu'elle lui procurera, sans se soucier aucunement de nommer ses qualités morales, puisqu'elles font partie de la réception esthétique, et que c'est justement parce que l'on n'a pas besoin de les nommer, et que l'on ne les nomme pas, que le charme n'est pas rompu.

On le voit dans ses mots, Posner revendique fortement l'autonomie de la littérature, mais aussi des arts en général. Et l'école didactique qui attribue à la littérature, et à d'autres formes d'art comme les arts visuels ou plastiques, des rôles d'ordre public menace l'indépendance et le caractère privé de la création artistique, menace même l'existence d'un art indépendant et libre. Dans ce sens, même si Martha Nussbaum reconnaît l'importance des valeurs esthétiques d'une oeuvre littéraire et que ces valeurs jouent un rôle dans la qualité de la perception et du rendu des valeurs morales qu'elle contient en les enveloppant dans une forme singulière et séduisante, en offrant du temps, de la justesse et surtout un véhicule qui permet une lecture profonde et riche à plusieurs dimensions, elle pourrait, et c'est ce qu'il craint, les sacrifier et sacrifier ce poids esthétique au profit de valeurs morales. Finalement, elle pourrait alors pratiquer une forme d'*ajustement* dans l'appréciation et même dans la lecture d'une oeuvre afin que cette dernière corresponde à sa conception de l'oeuvre littéraire utile, éthique, donc acceptable comme outil de sa pratique morale.

Pour lui, les oeuvres littéraires, justement, mettent en scène des personnages, souvent exubérants ou surdimensionnés ou exsangues, « des types humains que nous avons peu de chances de rencontrer » (2011, p. 129), de croiser dans notre vie, qui appartiennent au monde

de la fiction parce qu'ils nous font voyager dans leur réalité imaginaire. Et cette pratique d'éducation morale semble avoir pour conséquence d'encourager que soit extirpé de la littérature tout ce qu'elle contient de magie, de non fidèle à un scénario plausible, afin qu'elle ressemble le plus possible à la vraie vie, ce qui peut entraîner *la sortie de la littérature de la littérature* et son instrumentalisation en la remoulant dans un modèle d'atelier de réflexion sur le comment vivre ensemble présenté sous forme de manuel d'apprentissage scolaire et psychologique.

Comme si cette pédagogie, qui propose la lecture d'oeuvres morales, s'emparait aussi de l'empathie; comme si cette dernière ne devait se manifester que devant des personnages présentant des attitudes morales. Alors que, pour Posner, l'empathie est « amoral [et que] l'on peut avoir de l'empathie pour un sadique, un tortionnaire, et même pour un Hitler » (2011, p. 143), dans un contexte littéraire bien entendu. Dans sa *Théorie de l'art pour l'art*, Albert Cassagne dira que ne pas montrer l'immoral dans une oeuvre, ne pas le présenter comme possible et assumé par le personnage, « cacher le mal [donc], c'est interdire d'y porter remède » (1997, p. 232), c'est-à-dire interdire l'empathie devant l'immoralité et empêcher qu'advienne une sorte de fonction indirecte de l'oeuvre, bien davantage de l'ordre de l'éthique (de l'empathie et de la compassion), et qui sera abordé plus loin dans ce mémoire. « Est-ce la faute du romancier si, dans la réalité, le vice est souvent séduisant? » (Cassagne, 1997, p. 228)

[On] avait reproché à Flaubert d'avoir représenté son héroïne, Emma Bovary, heureuse quelque temps, pas longtemps, après l'adultère, de l'avoir montrée embellie physiquement par cet amour défendu et s'y complaisant, de ne pas avoir fait suivre la faute d'un repentir immédiat, en un mot d'avoir fait de cette passion coupable une peinture séduisante. [Et en ce sens], toute préoccupation morale limitative, sous quelque forme que ce soit, ne peut que fausser la peinture de la vie. Car l'objet de l'art est de représenter l'ensemble de la vie; [non seulement] un art incomplet et mutilé [...]. (Cassagne, 1997, p. 229-228-227)

Posner ne nie pas le fait que nous nous projetions dans les personnages des romans que nous lisons, que nous nous imaginions être dans leur peau lorsqu'ils font des choix, et que nous réfléchissions à ces choix en les prenant pour nôtres au moins quelques instants; que

nous vivions des drames avec eux et que nous nous sentions leur ami même. Mais ce sur quoi il insiste est le fait qu'ils ne nous font pas vraiment profiter de leur expérience; que nos lectures ne nous rendent pas autres, car ce n'est pas nous qui vivons ces expériences, ce sont des personnages fictifs. Et puis, ils ne les ont pas vécus, eux non plus, ces événements, ces dilemmes. Alors, en dernier recours, ce sera peut-être à l'auteur que l'on attribuera la velléité des gestes et des choix faits, telle une vue de l'esprit peut-être trop inventive qui supposerait, avec raison ou tort, que c'était l'intention de l'auteur d'y faire intervenir ses propres valeurs morales²³.

Faire reconnaître « la littérature comme une philosophie morale » (Nussbaum, 2006, p. 40) et développer une pratique en ce sens a été initié, dans les années 80, par des philosophes comme Alasdair Macintyre. Déjà, on analysait dans la littérature la responsabilité morale de l'auteur en plus des enjeux éthiques rencontrés par les personnages et le rapport étroit que le lecteur entretient avec « l'argumentation idéologique de l'intrigue » (Enrica Zanin, 2012, p. 1). Selon Zanin, Martha Nussbaum va plus loin en entrant en dialogue avec la théorie littéraire évoquée ici, dans le sens qu'elle fait pour ainsi dire la critique d'oeuvres littéraires. Elle considère aussi formellement la « dimension éthique du travail de l'écrivain » (2012, p. 1). Ce qui ne laisse pas de doute, pour Zanin, sur le fait que tout en étant fortement utile à la philosophie morale, cette pratique de Nussbaum fait aussi oeuvre de censure en *enquêtant* d'abord sur les intentions de l'auteur avant de soumettre à un critique ou à un simple lecteur la lecture d'un roman, et semble alors exclure des formes de liberté et de fantasme pouvant déclencher la fameuse catharsis d'Aristote : l'auteur doit passer, avant son oeuvre, dans un certain filtre moral. Mais, toujours selon Zanin, ce que prône Nussbaum a certainement le « mérite d'éviter deux écueils majeurs de l'analyse éthique : le moralisme et l'exemplarité » (2012, p. 4) *absolus* qui ne permettraient pas, comme nous y invite la réflexion littéraire vue par Nussbaum, d'accompagner les personnages dans leur cheminement et de finir par faire nôtres des choix qui, de prime abord, ne l'étaient pas.

²³ « Henry James nous a dit avec insistance que les prétentions morales de ses textes dépendent de façon centrale de la présence en eux de ce genre de personnages supérieurs, tout à la fois auteurs et interprètes de leur propre vie [...]. » (Nussbaum, 2006, p. 42)

2.3.4 VERS LES ARTS VISUELS

Dans la littérature de fiction, ou d'imagination, il demeure impossible, ou presque, de faire abstraction des contenus de sens. Par exemple, on ne peut pas ne pas connaître l'intention derrière un geste, ou le degré de conscience d'un personnage en train de faire ce geste. Ce qui n'est pas le cas en arts visuels, principalement dans l'art abstrait ou non figuratif. Dans un roman, les contenus de sens et les valeurs qu'ils portent sont généralement exprimés par les mots et les gestes des personnages. Donc, par les mots qu'il contient, déjà chargés de sens officialisés et entérinés par les conventions sémantiques que sont les dictionnaires, le roman se prête à une interprétation située à l'intérieur d'un spectre beaucoup plus étroit que celui qui s'ouvre devant une oeuvre d'art visuel, même si elle est figurative. Cependant la figuration a eu, et a encore très souvent, à travers les siècles, comme on l'a vu dans le premier chapitre, une propriété narrative qui lui permettait d'exercer une fonction éducative d'ordre moral (ou éthique), mais dont les contenus de sens n'étaient presque jamais répertoriés et attachés de façon définitive à un élément visuel. Ces contenus de sens, attachés à certaines formes, à certaines couleurs, à certaines compositions, à certaines iconographies²⁴ (voir figure 5), ont varié selon différents paramètres d'ordres divers inscrits dans une époque donnée, un mouvement artistique singulier, une religion particulière, etc. Aujourd'hui, ils sont parfois *décodables* facilement et parfois il faut être initié pour y avoir accès. Mais ils demeurent beaucoup plus souvent incertains et incomplets que ceux qui nous sont livrés par les mots. Ce déchiffrement est donc encore plus incertain, moins appuyé, voire impossible à réaliser sans un manuel d'instruction, surtout lorsque nous nous trouvons devant une oeuvre d'art abstrait²⁵. Et dans ce dernier cas, le contenu de sens se tient souvent, et s'est souvent tenu,

²⁴ Cette toile est une des plus étudiées de tous les temps. Ici, tout est sujet à analyse et a un sens moral ou social : les objets, les personnages, le chien, les fruits, la couleur du lit, les sandales, etc.; les attitudes, les positions du chien et des mains des époux, etc.; la présence du peintre dans les reflets du miroir, l'angle de la lumière, etc. Tout informe sur les bonnes moeurs des époux, tout est symbole des valeurs qu'ils partagent.

²⁵ « Pour nous, [les automatistes], il n'était pas question que la peinture donne lieu [à un] décodage possible d'une expression [...]. [La] peinture n'était pas porteuse de message, elle était langage direct, en soi. » (Fernand Leduc, dans Jean-Pierre Duquette, 1976, p. 7)

dans le fait d'oser faire une forme d'art explorative, novatrice, jamais vue, hors des normes; des audaces appuyées par des textes politiques, sociaux, et parfois spirituels²⁶.



Figure 5 : *Les Époux Arnolfini*, Jan van Eyck, 1434

Source : The National Gallery, Londres, sous licence [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/),
<<http://www.nationalgallery.org.uk>>

Les artistes en arts visuels du siècle dernier et du nôtre, peut-être pour pallier ce manque d'accès au sens, et aux sens des oeuvres, ont beaucoup utilisé les mots. Ils ont expliqué leurs oeuvres, ont bâti des théories et ont mis en mots leur démarche afin d'être compris. Ainsi, souvent, les oeuvres actuelles sont accompagnées d'explications sur la démarche, sur la recherche de leurs créateurs, même si ce sont des oeuvres figuratives. Les codes s'étant

²⁶ « Les amis du régime nous soupçonnent de favoriser la "Révolution". Les amis de la "Révolution" de n'être que des révoltés : "... nous protestons contre ce qui est, mais dans l'unique désir de le transformer, non de le changer". » (Paul-Émile Borduas, 1948, dans *Refus global*)

« Le "Beau intérieur" est celui vers lequel nous pousse une nécessité intérieure lorsqu'on a renoncé aux formes conventionnelles du Beau. Les profanes l'appellent laideur. » (Wassily Kandinsky, 1969, p. 66)

démultipliés, on doit désormais fournir le mode d'emploi. Il est alors plus aisé de connaître l'intention de l'artiste, ce qu'il dit ou souhaite dire à travers ses oeuvres et les valeurs qu'elles défendent ou expriment. L'art dit contemporain (en France) ou actuel (au Canada) est très largement porteur de contenus de sens d'ordres éthique (ou moral), politique et social.

2.3.5 L'ART POUR L'ART / L'ART ÉTHIQUE / ARDENNE / SHUSTERMAN

Cette présence de l'éthique (ou d'un contenu social, environnemental ou politique) dans l'art actuel est croissante et très substantielle. Parfois elle dépasse même l'objet d'art en termes de poids et de visibilité, parfois c'est l'inverse et les objets sont alors gigantesques. Un grand nombre d'artistes proposent des oeuvres militant pour « faire mieux que ce dont s'arrange l'univers des moeurs en termes de qualité de vie » (Paul Ardenne, 2010, p. 52), ceux qui font partie de ce qu'Ardenne nomme la branche *soft* de l'intervention sociale, éthique et politique de l'art contemporain, un art donc surtout éthique qui est parfois caractérisé par un « consensus *meilleuriste* » (Ardenne, 2010, p. 55) qui prône l'amélioration de la qualité de la vie. C'est un courant qui rejoint dans ses velléités l'école de l'éducation morale par les arts de Nussbaum et le concept d'imagination morale²⁷ dans ses buts avoués. Un courant qui risque de désaffecter les arts visuels du « territoire de la symbolisation » et, « en se faisant ingénieur de bien-être ou de solidarité » (2010, p. 55), l'artiste du monde de l'art, de l'esthétique.

Mais l'artiste n'a-t-il pas eu en lui, ou en elle, toujours envie de changer le monde? Le risque est alors encore présent de subordonner la création artistique à un message d'ordre éthique et de donner à voir des propositions artistiques contenant des « déclarations d'intention les plus convenues et les plus bien-pensantes qui soient » (Ardenne, 2010, p. 56). L'esthétique doit aussi être forte : éthique et esthétique doivent être deux entités singulières, mais ensemble. Le combat est double ici : se battre pour des idées, pour des valeurs, pour avoir une société plus juste, plus écologique, plus tolérante, etc., et se battre pour garder bien

²⁷ L'imagination morale étant aussi le titre d'une exposition : *Moral Imagination*, en Suisse, en 2009. (Dans Ardenne, 2010, p. 55)

intacte la puissance symbolique, la puissance visuelle, la puissance formelle de l'esthétique, de l'oeuvre, voire sa transcendance²⁸ et son mystère, dans un langage qui lui est propre. Cependant, Ardenne voit tout de même d'un très bon oeil ce courant actuel si vaste et encore en croissance dans le monde de l'art. Il l'accueille et le conçoit comme étant l'art d'aujourd'hui, un art éthique qui présente un « nouvel horizon » artistique qui peut être « réjouissant » (2010, p. 57).

Ce combat, cette veille constante pour préserver la puissance de l'éthique et de l'esthétique, afin que l'une ne dilue pas l'autre, est donc de bonne guerre pour lui. Il croit à cet investissement par les artistes du territoire social, éthique et politique. Et en ce sens, il reconnaît la présence de nombreuses oeuvres de l'art actuel qui réussissent à maintenir un équilibre entre contenu de sens explicite d'ordre éthique et contenu formel d'ordre esthétique. Un peu comme les militants littéraires du siècle dernier, comme un Camus ou un Sartre ou un Aragon et bien d'autres, il croit à la nécessité de donner plus de place à des contenus qui réfèrent à des combats sociaux et moraux importants pour l'avenir et pour le présent des humains. En tant qu'historien de l'art, il ne peut qu'accueillir cette réalité actuelle et forte d'un renouveau utilitariste dans le monde l'art.

Mais même si cet équilibre était maintenu, n'y a-t-il pas une perte annoncée de plaisir esthétique dans ce partage le plus souvent inégal de sens, ce fameux plaisir esthétique désintéressé de l'art pour l'art, des arts visuels, surtout abstraits, et de la musique, un plaisir aussi « procuré par une grande partie de la littérature » (Posner, 2011, p. 147)? Et faut-il toujours que les oeuvres de l'art aient un contenu moral ou éthique? Ne peuvent-elles pas ne pas être tenues d'exister sous « la tyrannie de la référence, en faisant du narratif/figuratif le modèle de tout art véritable »? (Ronald Shusterman, 2010, p. 105) L'oeuvre d'art visuel peut-

²⁸ Dans ce mémoire, le terme transcendance désigne ce que porte une oeuvre qui dépasse sa simple réussite, qui la rend mieux encore qu'exécutée à la perfection. D'ailleurs, la perfection ne donne aucun point de transcendance. On dit, dans les écoles d'art, qu'une toile est *juste*; qu'elle est cohérente, qu'elle se lit d'un trait par son unicité; qu'elle est riche d'une matière vibrante utilisée avec respect et/ou audace. La transcendance dépasse ces grandes qualités ou ces hauts critères probablement par le génie, par l'inspiration à son zénith; par l'humilité devant la matière et par les traces d'une recherche profonde toujours à poursuivre. La transcendance nous offre à voir une portion des hauts sommets de la beauté (en son sens le plus ouvert).

elle, elle-même, intrinsèquement, fournir un contenu de sens d'ordre éthique, un sens, selon Shusterman, qui serait plutôt métaéthique : un contenu de sens qui n'aurait pas besoin de soutenir une valeur étrangère à ce que l'oeuvre porterait en son sein?

Telle une conscience première de [se] retrouver libre devant un tableau [...] dont l'existence même ne relève d'aucune nécessité pratique, dont le contexte est dégagé de tout appel aux choix et à la raison pratique, cette conscience de ma relation à un artefact qui s'offre à nous tous comme objet d'une contemplation [...] et qui [...] permet de ressentir ce que c'est que de percevoir, organiser, structurer [et] agencer. (Shusterman, 2010, p. 111)

Pour Shusterman, la thèse de l'imagination servant de moteur d'ordre moral permettant « d'exemplifier les gestes de personnages de romans et d'en tirer des énoncés universalisables », des impératifs à mettre absolument en pratique « susceptibles de devenir des universaux » (Shusterman, 2010, p. 104, citant Nussbaum, *Poetic Justice*, 1995, p. 8), à partir de l'idée d'une vraie bonne vie humaine, peut convenir à la littérature, mais est difficilement applicable aux arts plastiques. Ce type « d'expérience par procuration » (Shusterman, 2010, p.101) peut difficilement être appliqué à la fréquentation, même très longue, d'une oeuvre abstraite, ou non figurative. C'est plutôt à une expérience directe que cette dernière convie le regardeur, une expérience qu'il qualifie de *métaéthique* qui devrait être inscrite dans une définition générale de l'art. Pour lui, la mécanique de *formatage* de valeurs éthiques, même dans la littérature, est une sorte de raccourci qui évacue des subtilités essentielles à l'absorption totale d'une oeuvre. La seule façon de pouvoir faire ressortir des valeurs éthiques universalisables d'une oeuvre non figurative consisterait à la « transformer en art narratif, par divers subterfuges [...] » (2010, p. 102) qui la dénatureraient évidemment ou qui risqueraient de le faire, c'est-à-dire qu'elle y perdrait son essence non figurative. Et c'est bien pour cela, en lien avec ce besoin de donner du sens, d'écrire du sens et de fournir leur motivation et leurs intentions, que les artistes, comme il a été soulevé plus haut, écrivent des textes qui *disent quelque chose* sur leurs oeuvres, sur leurs motivations et sur leurs intentions, évitant ainsi de *dénaturer* leur oeuvre (mais nécessitant un effort du spectateur).

L'invitation est faite ici par Shusterman à vivre une rencontre avec la couleur elle-même, sans qu'il y ait un sens officiel à capter par cette couleur, et sans que la forme qu'elle occupe oriente de quelque façon la nature de cette rencontre, afin de vivre cette expérience directement, sans jugement, un peu comme s'il s'agissait d'un son, de la saisir autant « intellectuellement que de façon phénoménale », de profiter de ce moment de contemplation et de l'accueillir comme une occasion de contacter une sorte de beau, librement, sans « nécessité pratique » (2010, p. 111), nous occasionnant du plaisir et nous stimulant intellectuellement. Car l'art pour l'art ne tiendra jamais la morale comme partie de sa raison d'être, mais elle considérera comme crucial le « caractère de vérité et de sincérité » (Cassagne, 1997, p. 227) que l'oeuvre présentera toujours. Ici l'interprétation de l'oeuvre est totalement libre²⁹, et cette liberté s'associe à ce que Shusterman conçoit comme métaéthique, sans se référer à des valeurs érigées en système, mais à une conscience aiguë d'être en train de choisir, de sentir un sens sans pouvoir le nommer. Une métaéthique qui fait partie de l'appréciation esthétique de toute oeuvre, y compris celles qui ont un contenu éthique explicite, sur la seule condition de porter aussi une transcendance, une portion kantienne de « *finalité sans fin*, car l'interprétation est libre et infinie » (Shusterman, 2010, p. 112) et elle ne relève d'aucune cause ni d'aucun besoin.

2.3.6 DIGRESSION

À la lecture des nombreux auteurs cités beaucoup plus haut, partisans d'une esthétique portant une morale, ou une éthique, défenseurs de contenus moraux et éthiques explicites dans les oeuvres, on pourrait postuler que l'art abstrait, l'art non figuratif, n'a jamais été compris et n'a donc tout simplement jamais été intronisé, ou reconnu largement, dans le monde de la création de façon *officielle*, ne lui ayant concédé aucun vocabulaire formel légitime. Comme si le langage purement plastique (parfois spirituel), le langage de cette

²⁹ « Rothko [...] estimait que l'on devait se mettre à pleurer devant ses tableaux, tant ils "figuraient", selon lui, de graves expériences émotionnelles et religieuses [...]. » Alors que pour Shusterman, « la contemplation d'un Rothko a toujours procuré une sorte de sérénité » (2010, p. 105).

discipline autonome, n'a jamais été compris comme un langage distinct, tel celui de la musique. Sommes-nous vraiment dans une dictature, une tyrannie de la référence, et sommes-nous prisonniers de notre morale à un point tel que nous ne puissions imaginer un langage plastique pur, autonome, qui dit quelque chose en soi, au minimum comme un son? Chance inouïe qu'a la musique de pouvoir être un langage pur, même si elle porte parfois une sorte de *figuration* (par exemple lorsqu'elle *imite* les canons ou des chants d'oiseaux).

La thèse d'une métaéthique siégeant au sein de l'oeuvre, indépendamment du fait que cette oeuvre présente ou pas un contenu de sens éthique (ou moral) explicite, en guise de réplique glorieuse à ce que Shusterman appelle la tyrannie de la référence, permet peut-être de faire quelques pas hors de la polarité du débat, puisqu'elle y insuffle une nouvelle direction qui l'approfondit et qui libère l'éthique de son exclusive association au contenu éthique explicite de l'oeuvre. En prescrivant au regardeur, pour l'appréciation d'une oeuvre, de tenir compte d'une présence d'ordre métaéthique en son sein, bien distincte de son contenu explicite, — j'insiste, donc d'une transcendance livrée par l'excellence de sa matière et de sa forme —, une ouverture nouvelle apparaît alors qui pourrait permettre à ses détracteurs de considérer l'approche pédagogique-morale de Nussbaum comme moins restreignante pour la littérature et faisant davantage partie de la mouvance de la réflexion analytique, dont il sera question plus loin avec Sandra Laugier, un mouvement déjà historique beaucoup plus large, embrassant plusieurs disciplines, qui ne s'adresse donc pas à la seule littérature. Concrètement, reconnaître le fait que l'oeuvre, littéraire, musicale ou picturale, ait un contenu d'ordre métaéthique, favoriserait la diminution des attentes d'y voir absolument un contenu moral ou éthique explicite.

2.3.7 LAUGIER

Sandra Laugier postule que depuis le développement de la métaéthique non cognitiviste expliquée plus haut, il faut désormais des faits réels d'ordre moral à partir desquels on puisse analyser et comprendre les valeurs défendues dans un texte (et les agissements qui les

confirmation), et non à partir de supposées intentions de l'auteur ou du narrateur, et ce, en excluant la nécessité de les endosser. Une sorte de morale ouverte, une éthique qui rencontre un idéal de cohabitation entre les humains singuliers. Et la littérature est remplie de ces communications exploratoires, de gestes de personnages, de choix de narrateurs et d'auteurs, qui deviennent des pratiques exploratoires (Laugier, 2006) permettant de voir l'entièreté d'une situation donnée, d'y revenir encore et encore par la relecture en y mélangeant nos pensées et celles qui agissent dans le récit avec l'aide de notre capacité d'imaginer. Mais elle considère que, contrairement au but très critiqué d'obtenir des conclusions qui s'alignent au bien selon l'approche de Nussbaum, la littérature nous met « en face, aux prises avec l'incertitude » (Laugier, 2006, p.179), et que cet inconfort, ce non programmé, est davantage près de ce qu'est la conscience éthique.

Elle reproche à Nussbaum d'avoir une vision « *mélioriste*, [c'est-à-dire que l'on] ne peut vouloir que s'améliorer par la connaissance de soi : [une] forme d'optimisme du perfectionnement » (2006, p. 180). En d'autres mots, que chacun cherche à s'améliorer en se connaissant davantage, en partie par des prises de conscience issues de la lecture de romans. Et cette vision *mélioriste* se manifeste aussi dans le fait que Nussbaum choisit les oeuvres littéraires qu'elle juge comme capables de bien nous faire réfléchir, laissant peu de place à un espace moral, ou justement éthique, de doute : une sorte d'éducation orientée, dirigée, moulée, où l'amélioration du sujet-lecteur semble programmée, telle une posture d'ordre métaéthique favorisant la vertu. (Laugier, 2006) Pour Nussbaum, il y a donc les livres qui peuvent être utiles à la pratique d'une réflexion morale nous menant à nous dépasser et à traverser des barrières, et ceux qui ne le peuvent pas.

2.3.8 COMMENTAIRE

Cette volonté que l'art, la littérature, le théâtre, etc. soient porteurs de contenus d'ordres éthique, politique ou social est une position à l'intérieure d'une discussion qui ne devrait peut-être plus être un débat où chacun-e cherche à avoir raison. L'éthique et l'esthétique sont deux

entités qui se côtoient, s'entrechoquent et se nourrissent l'une de l'autre. Comme je l'ai avancé à quelques reprises déjà, il semble bien que les deux pôles (et tous les points du spectre) doivent demeurer vivants, vigoureux et combatifs. L'un fait avancer l'autre. Au centre, les éléments se complètent, parfois de façon majeure et magistrale,³⁰ et individuellement ils savent aussi être forts et bouleversants. Mais les *gardiens de pôles* sont indispensables. Ce qui m'invite à estimer toutes les positions, à les trouver belles et éthiques dans leur cohérence et utiles dans leurs combats.

2.3.9 TALON-HUGON / JIMENEZ / SHUSTERMAN / CRARY / NUSSBAUM / LAUGIER

Pour la philosophe Carole Talon-Hugon, « il était temps de dépasser l'interdit théorique de la modernité sur la critique éthique et de rouvrir le débat philosophique sur la question des liens de l'art et de la morale » (2011, introduction, p. x), car, de toute façon, il y a bel et bien présence éthique (ou morale) dans de très nombreuses oeuvres d'art, visuelles et littéraires dans les pratiques contemporaines. L'art actuel, d'accord ou pas, est en majorité dépositaire de contenus d'ordres éthique, social et politique. Restera alors à voir si cette présence éthique vient augmenter les qualités esthétiques ou globales des oeuvres.

Je crois qu'il faut faire attention à ne pas tenir le contenu de sens explicite d'une oeuvre pour déterminant dans son évaluation globale. Et quand bien même il serait officiellement accepté que des valeurs éthiques (ou morales) puissent accompagner des valeurs esthétiques dans une oeuvre, et qu'elles puissent aussi toutes deux contribuer à son appréciation globale, parce qu'elles ont un rapport juste entre elles, un rapport tellement juste qu'elles donnent l'illusion d'être inséparables, cela ne nous autorise pas à conclure qu'elles ont besoin l'une de l'autre. L'autonomie de l'art, de l'esthétique, ne veut pas dire l'exclusion d'un contenu de sens, encore moins d'un contenu éthique, politique ou social. Cela veut dire que l'un n'est pas

³⁰ Voir figures 1 et 2 (chapitre 1, sections 1.10 et 1.11) *Le cri* de Munch et *Guernica* de Picasso.

subordonné à l'autre, que le contenu de sens apparait de la façon dont le créateur, dont l'artiste le met en forme. (Jimenez, 1997)

Toujours avec la préoccupation de la place de l'art dans la société, sa fonction, à l'intérieur de cette sphère esthétique autonome, le jugement de goût, individuel, peut s'exercer librement, sans avoir à se justifier auprès d'instances *supérieures*, comme la théologie, la métaphysique, la science ou l'éthique. (Jimenez, 1997, p. 90)

Ce rapprochement concret et explicite entre l'éthique et l'esthétique peut se présenter, ou pas. Parce qu'il ne faut surtout pas oublier qu'une oeuvre, picturale par exemple, même si on dit d'elle qu'elle appartient au monde de l'art pour l'art, porte un contenu de sens qui appartient, nous l'avons vu plus haut, à ce que Shusterman, inspiré par Eliasson³¹, nomme *effet métaéthique*, une sorte d'éthique de l'esthétique qui porte aussi l'histoire de la peinture, l'histoire des formes et celle de la matière, l'histoire de l'oeuvre elle-même; une oeuvre devant laquelle le regardeur peut vivre une expérience esthétique

[où] l'interprétation est libre et infinie [...] [telle une] expérience de la liberté d'interprétation qui produirait [cet] effet métaéthique — [...] qui nous apprendrait la *valeur* [de l'oeuvre], sans être elle-même une adhésion à tel ou tel système moral ou idéologique, [telle] une conscience de la construction du sens qui implique automatiquement une sensibilité à la question du choix (Shusterman, 2010, p. 112).

Pour Shusterman, toutes les oeuvres ont cet effet métaéthique. Comme si l'esthétique portait en elle une éthique, une métaéthique, par sa spécificité plastique, visuelle, par sa recherche de beauté, son besoin de toucher à l'âme humaine, par son ordre, par le sens qu'elle cherche à donner à l'expérience humaine. Il faut remettre l'art « sous l'autorité d'un contexte éthique plus vaste et indépendant de l'esthétique elle-même » (Shusterman, 2010, p. 106). Un contexte éthique beaucoup plus ample et plus libre qu'un système de valeurs appliqué sur la toile explicitement, mais pas plus fort, pas plus légitime et pas plus beau.

Martha Nussbaum se défend bien de tirer du sens directement de l'oeuvre, d'en sortir des valeurs comme on cueille des petits fruits. Elle y mène « une enquête morale [...],

³¹ Olafur Eliasson, artiste visuel actuel, reconnu mondialement, ayant développé dans ses textes la notion d'expérience directe provoquée au contact d'une oeuvre d'art, ce qu'il nomme l'*effet métaéthique* de l'art.

globalement séduisante et juste » (Nussbaum, 2006, p. 41) certes, mais la force esthétique de l'oeuvre joue elle aussi un rôle important dans la qualité de la réflexion qui est menée autour des questions morales qu'elle soulève. D'abord, c'est la procédure de son enquête qui est éthique, puisqu'elle va vers l'autre. Mais elle y va (vers l'autre) à la faveur d'une forme romanesque et narrative qui l'y conduit, au moins certainement mieux qu'un manuel de philosophie morale. De là son adhésion à la force, nécessaire ici, et au noble rôle de sa valeur esthétique interpellant les sens, et de l'imagination, par ces derniers déclenchée, pour avoir le gout d'aller vers cet autre. En ce sens, elle ne fera pas mourir la littérature. Elle ne travaille pas contre la littérature, mais pour la philosophie morale, et, à elle seule, elle ne la défigurera pas.

Son travail va, par ailleurs, beaucoup plus loin que cette seule relation avec la littérature. C'est d'abord et surtout avec l'imagination, en tant que moteur capable de rendre les citoyens meilleurs, qu'elle travaille et sur laquelle elle compte pour ouvrir les mentalités et combattre « la conformité, la soumission à l'autorité ou le repli sur la tradition » (Nussbaum, dans Normand Baillargeon, 2011, p. 61). Son rapport à la littérature n'est pas accessoire, il est un des passages pour aller vers l'autre en prenant pleine conscience des pensées et des valeurs qui peuvent surgir lorsque nos émotions sont en action et qu'elles accueillent l'autre avec empathie. La littérature est pour elle un lieu idéal de pratique. Comme le dit Sandra Laugier, « il y a un matériau commun à l'éthique et à la littérature [...] » (2010, p.1), un matériau qui pourrait se nommer l'imagination émotionnelle, une forme d'empathie, une sensibilité qui ouvre à l'autre et qui peut forger une éducation morale flexible.

L'un des moteurs garantissant l'apprentissage et le cheminement du lecteur est son engagement émotionnel, un engagement qui tire sa force de la force même de l'oeuvre et de son esthétique. Ainsi, Nussbaum « invite à prendre au sérieux la possibilité d'une coopération nécessaire entre forme littéraire et contenus éthiques » (Crary, 2013, p. 3). Selon Crary, ce qu'apporte Nussbaum de plus audacieux dans sa thèse est que ce sont les qualités d'une oeuvre littéraire qui peuvent contribuer à développer des formes singulières d'éducation éthique (ou morale). Pour appuyer la pertinence « de son intérêt [à utiliser] la littérature pour le

raisonnement moral », et surtout sa capacité de générer du nouveau sens grâce aux émotions, elle « [présente] une des conséquences de cette thèse [en soulignant que] les juges ont besoin de certaines ressources émotionnelles pour satisfaire les idéaux d'impartialité et d'universalité que nous associons avec le droit et les jugements publics" » (Crary, 2013, p. 4, citant Nussbaum, *Poetic justice*, 1997, p. 4). Par exemple, « la juge de la Cour Suprême, Sonia Sotomayor, a besoin de certaines capacités affectives pour appliquer la loi impartialement. Il serait donc erroné de souligner [...] que son recours avoué à l'empathie soit l'indice d'un manque de professionnalisme » (Crary, 2013, p. 4). Ce qui nourrit la thèse de l'utilité des émotions menant à de l'empathie et permettant de comprendre l'autre et de cheminer vers lui. Et c'est le talent artistique et les qualités esthétiques qui donnent accès à cet *apprentissage*.

L'idée que nos amours et nos engagements sont liés de telle sorte que l'infidélité et le manque de sensibilité sont des aspects plus ou moins inévitables, même dans les meilleurs exemples d'amour, est une idée qu'un texte philosophique aurait du mal à construire par une argumentation directe. (Nussbaum, 2006, p. 42)

C'est par la profondeur, la beauté et la grandeur des personnages que nous *acceptons d'accepter* des comportements non idéaux (minimalement). C'est par les qualités artistiques d'une oeuvre, par son esthétique et par sa force à travers celle des personnages, et par notre emballement que nous pouvons même prendre plaisir à pratiquer une brèche dans nos convictions morales. Sans nécessairement devenir autres, nous accédons à cette acceptation parce qu'on nous en a bien parlé, parce que le personnage a bien parlé de lui, parce que l'auteur a créé des personnages qui le dépassent et qui agissent bien au-delà de son contrôle, et parce que c'est ça aussi la littérature. Par cette belle stratégie, Nussbaum veut échapper et nous faire échapper à

certaines visées et affirmations classiques de la philosophie morale qui a généralement prétendu progresser en notre nom en nous arrachant justement à cette confusion du moment présent et en nous installant dans un système étanche de règles ou une procédure étanche de calcul (Nussbaum, 2006, p. 44).

Cependant, sa méthode semble tenir pour acquis qu'il n'y a qu'un seul sens au texte, et que le sens qu'elle lui donne est le bon. Par exemple, dans un de ses textes (2006) où elle fait l'analyse du roman de Henry James, *La Coupe d'or*, elle interprète les actions, les choix, les événements, etc., tel un critique littéraire, selon sa vision et ses valeurs. Donc tel un critique qui fait une lecture singulière d'une oeuvre, une lecture critique intéressante, mais distincte d'autres lectures d'autres critiques. Elle semble, en ce sens, être en train d'élaborer un autre système de valeurs, certainement plus souple, mais tout de même construit selon des *a priori* moraux.

Même si Nussbaum veut vraiment donner sa place à la littérature au sein de l'éducation morale, ce n'est pas tant la littérature qui est convoquée dans cet exercice de réflexion éthique, ce sont certains livres qui sont passés dans une sorte de filtre d'acceptabilité, à travers un certain critère moral établi à l'intérieur d'un spectre possiblement égal à ses propres projections d'ouverture à l'autre.

2.4 MORALE (OU ÉTHIQUE) ET ART : ENSEMBLE OU SÉPARÉS DEUXIÈME PARTIE

Le but de Nussbaum n'est pas de condamner les livres qui n'ont pas un contenu moral adéquat et d'en blâmer les auteurs; elle ne s'intéresse pas à juger les oeuvres littéraires qui ne se prêtent pas à ses enquêtes. Sa théorie ne développe pas un système d'évaluation des oeuvres littéraires, mais plutôt une manière de poursuivre l'expérience de leur création par une autre forme d'expérience mue, elle aussi, par l'imagination, de sorte que le lecteur puisse s'offrir deux niveaux de lecture : un pour le plaisir de goûter l'oeuvre et de s'en imprégner, un autre pour se l'approprier en tant qu'expérience. Et même si cette dernière expérience d'imprégnation est mise en doute par le caractère peut-être idéaliste de l'*expérience par procuration* qu'elle promet au lecteur, elle demeure une invitation originale et légitime à s'ouvrir l'autre, ce qui est d'une noblesse infinie.

Même si Nussbaum doit mener cette étape d'évaluation et choisir des titres après une sorte de tri dans les oeuvres littéraires avant d'en suggérer la lecture, elle ne prendra pas le temps, *a posteriori*, de nommer les oeuvres qui ne passent pas la rampe de ses critères. Sa motivation, et les faits en témoignent, n'est que constructive. Sa mission éducative débute avec les romans dont elle entrevoit les pouvoirs de faire grandir chez le lecteur la compréhension de l'autre, et même de lui faire prendre conscience que cet autre est aussi lui, peut être comme lui. Donc, bien au-delà de toute critique à l'égard de son approche pédagogique d'ordre moral, il y a cette volonté irréprochable d'apporter du bien par la lecture de romans en pouvant faire de cette lecture l'objet d'une démarche personnelle d'ordre éthique, ayant une portée éthique dans le temps, telle une expérience qui se prolonge au fil de relectures³² ou d'une lecture plus lente.

Dans ce sens, Nussbaum se distingue de tous les autres auteurs faisant partie des discussions soulevées dans ce texte et promouvant la présence éthique au sein de l'esthétique et des créations artistiques. Si on lui reproche d'utiliser l'art, de le mettre au service de l'éducation morale et éthique, on ne peut pas lui reprocher de s'enfermer dans une position théorique figée. L'importance qu'elle accorde à la pratique de cette pédagogie a le mérite de lui *insuffler* une bienveillance, un fort accent bienveillant bien loin devant un moralisme stérile.

Parmi les autres auteurs, certains ont développé des systèmes d'évaluation des oeuvres en mettant en relation d'influence les valeurs éthiques et les valeurs esthétiques qu'elles possèdent. On vient de le souligner, Martha Nussbaum fait une sélection d'ordre éthique ou moral pour constituer un groupe d'oeuvres dignes de ses enquêtes³³, mais elle exige aussi que ces oeuvres soient fortes sur le plan esthétique ou artistique pour être admissibles. C'est cette étape d'évaluation que Stecker, Gaut et Giovannelli ont poussée jusqu'à la théorie en

³² J'interviens ici en suggérant des relectures en tant que conséquences éventuelles d'une volonté d'analyse plus poussée des velléités d'ordre moral des personnages.

³³ « Dans *Poetic Justice*, Nussbaum affirme [que] " [la] lecture peut nous amener à modifier un certain nombre de nos jugements habituels. Mais il se peut également que ces jugements nous incitent à rejeter certaines lectures comme [étant] biaisées ou pernicieuses". » (Shusterman, 2010, p. 105)

dynamisant la relation entre l'éthique et l'esthétique au point où une puisse influencer l'autre dans l'appréciation globale d'une oeuvre. Et comme Nussbaum, deux de ces derniers, Stecker et Gaut sont allés dans l'univers des oeuvres littéraires, plus que celui des arts visuels ou musicaux, pour les mêmes raisons évidentes qu'elle : les contenus explicites généreusement dévoilés par les mots; tandis que Giovannelli, le troisième auteur, a choisi de discuter davantage de cette relation sur le terrain des arts dits contemporains, ou actuels.

2.4.1 STECKER / GAUT

Robert Stecker postule l'existence d'une interaction entre la valeur éthique et la valeur esthétique d'une oeuvre, une interaction qui induit l'influence de l'une sur l'autre. En ce sens, si une oeuvre porte ce qu'il appelle un *défaut éthique*, sa valeur esthétique s'en trouve la plupart du temps affectée. Théoriquement, l'inverse l'intéresse tout autant (un défaut esthétique influence la valeur éthique) et est aussi important pour lui, mais étant donné qu'une « grande partie de la production théorique récente³⁴ » (Robert Stecker, 2011, p. 204) s'intéresse presque essentiellement à ce rapport, il privilégie l'interaction éthique-esthétique où l'éthique influence l'esthétique.

Avant de pouvoir mettre en action cette interaction, il a développé une méthode servant d'abord à qualifier la valeur éthique (ou morale) d'une oeuvre, à partir des conséquences sur les lecteurs que peut entraîner son contenu. Par exemple, pour être considéré comme porteur de défaut-s éthique-s, ce contenu doit avoir un impact sur le lecteur ou avoir le potentiel d'en créer un, que cet impact soit intentionnel de la part de l'auteur ou non. Le fameux dilemme moral qu'un lecteur pourrait vivre "par procuration", soutenu par Nussbaum et contesté par Posner, est ici dépassé en termes de pouvoir parce que, cette fois, il pourrait amener le lecteur à faire des gestes potentiellement répréhensibles : « [Après] que Goethe eut publié *Les souffrances du jeune Werther*, il y a eu une vague de suicides chez les jeunes gens, rivalisant

³⁴ Stecker fait ici allusion à la place importante que l'éthique occupe dans l'art contemporain et aux nombreux auteurs qui discutent de son rôle et qui, tout aussi nombreux, la tiennent pour nécessaire.

avec le destin romantique du personnage » (Stecker, 2011, p. 212-213). Il ne s'agit plus seulement, à la manière Nussbaum, de pouvoir bousculer le lecteur dans ses valeurs peut-être un peu figées³⁵ ou le faire avancer et s'ouvrir à des comportements humains qu'il n'endosse pas d'emblée, mais de pointer le fait que le contenu d'un roman puisse l'inciter à faire certaines actions dans sa propre vie et même inciter des segments de population à agir dans l'espace public. La « compréhension que de telles explorations permettent » (Stecker, 2011, p. 205), expression très nussbaumienne, entraîne des conséquences qui sont de deux catégories : les microconséquences, « qui naissent de la manière dont elles engagent notre imagination » (2011, p. 211) et qui concernent le lecteur et ce que l'oeuvre et son contenu ont d'effets dans sa vie; et les macroconséquences, qui s'étendent potentiellement à une société tout entière, donc à un certain engagement du public. Une hiérarchie de conséquences qui peuvent être prévisibles ou non, positives ou négatives, bonnes ou mauvaises; conséquences inscrites et définies dans un système très structuré qui ne sera pas présenté dans ce mémoire, puisque, sans manquer d'intérêt, il n'est pas nécessaire d'en tenir compte pour comprendre la spécificité des postulats de Stecker.

Même si ce dernier, à l'instar de Nussbaum, observe et reconnaît la possible imprégnation de valeurs — *insoupçonnées* d'être bienvenues dans notre vie — que certaines lectures peuvent apporter par leurs propriétés éthiques et esthétiques, il prend un chemin différent de celui de la philosophe en gardant ses distances avec ce qu'il appelle « l'argument de la réponse affective » (2011, p. 204), un argument qu'elle défend implicitement par la place importante qu'elle attribue au sentiment d'empathie vu par elle comme un chemin pour aller vers l'autre. Il considère donc que cet argument d'ordre affectif, qui amène à la sympathie et, par conséquent, à l'autre, n'est pas déterminant pour l'évaluation du poids de l'interaction éthique-esthétique dans une oeuvre, contrairement à celui des conséquences, qu'elles soient possibles ou effectives. C'est-à-dire qu'il considère le poids, positif ou négatif, des conséquences concrètes plus important, plus marquant, plus palpable que le seul chemin

³⁵ « Selon Nussbaum, "les oeuvres littéraires peuvent nous aider à franchir [des] barrières [tels des "blocages" moraux] si elles représentent celui qui est de l'autre côté de la barrière d'une certaine façon, c'est-à-dire comme un être humain qui mérite notre sympathie". » (Shusterman, 2010, p. 104-105, citant Nussbaum, 1998, p. 354)

théorique moral d'empathie vers l'autre. Stecker met l'accent sur les gestes et les actions réalisées aux conséquences réelles. On se souvient que la démarche que Nussbaum promeut est marquée par l'ouverture à l'autre afin que le lecteur puisse accepter et éventuellement tenir pour siens, par le biais d'une réflexion morale ou éthique empreinte d'empathie pour un personnage, ou tout au moins comme plausibles et acceptables, des comportements qu'il interprétait avant comme non moraux ou étrangers à ses valeurs. Pour Stecker, ces explorations et réflexions, stimulées par une réaction affective, qu'il admet tout de même être pertinentes, ne vont pas toujours dans le sens qu'elles puissent amener le lecteur à changer ses valeurs morales, mais sont parfois, selon l'intention de l'auteur, destinées à les renforcer. À cet égard, il aborde plutôt rationnellement qu'affectivement les critères qui lui font considérer comme immoraux certains contenus de sens des oeuvres, laissant théoriquement peu de place à l'idée qu'un lecteur puisse modifier son jugement à la suite de potentiels exercices de remise en question; ce qui, au contraire, constitue chez Nussbaum une forme dynamisée du fameux argument de la réponse affective, et qui fait partie de la richesse de son approche éducative de la morale par la littérature.

Si Stecker invite le lecteur à se prêter à cet exercice de réflexion, ce dernier doit se laisser imprégner de valeurs nobles et peut-être nouvelles pour lui, comme Nussbaum le postule, ou se laisser imprégner passagèrement de valeurs moins nobles et prendre le temps de les chasser, ou pas. Il n'y a pas chez lui cette notion d'éducation à l'autre, c'est-à-dire le chemin vers l'autre d'ordre éthique, qui permet de se mettre à sa place et de modifier son jugement initial. On s'éloigne un peu ici de l'ouverture qui est mise en action dans le projet d'éducation morale de Nussbaum. Sa démarche, dans laquelle il établit des critères de moralité, semble beaucoup plus appartenir à une éthique essentiellement normative et serrée, sans possibilité d'y associer un principe actif qui entraînerait une compréhension de l'autre, un rapprochement.

Dans son argumentation, il ne présente pas une forme d'intérêt de voir ses postulats être vérifiés dans le contexte d'une pratique; il ne se positionne pas, comme Martha Nussbaum, dans une sorte de programme éducationnel, puisque son intérêt n'est pas d'éduquer à la

différence, mais de défendre et d'expliquer les critères qui le conduisent à formuler une appréciation d'une oeuvre en vertu de ses qualités et de ses défauts éthiques et esthétiques, et ce, après que l'interaction eut joué son rôle ou exercé son action. C'est-à-dire après que l'éthique (ou la morale) eut exercé son influence sur le jugement global de l'oeuvre. Mais à certains égards, il la rejoint en reconnaissant que la confrontation à des valeurs qui bousculent le lecteur peut aussi lui permettre d'« explorer des questions morales » (2011, p. 205) ouvrant peut-être une porte à, au moins, des ajustements moraux. Son voisinage avec Nussbaum, quant à l'influence qu'une oeuvre peut avoir sur les jugements de valeur d'un lecteur ou d'un spectateur, s'arrête ici.

Chez Nussbaum, les qualités esthétiques induites par l'imagination contribuent à rendre le contenu de l'oeuvre prégnant pour le lecteur; l'esthétique est vue ici dans sa fonction utile. Elle ne s'intéresse pas à l'esthétique pour ce qu'elle est, en soi. Stecker démontre une sensibilité à la valeur esthétique qui confère à celle-ci une part d'autonomie : « [La valeur esthétique] est fondée sur une conception de l'expérience esthétique selon laquelle cette expérience vaut pour elle-même dans la mesure où elle est dirigée vers les formes, les qualités, et les propriétés signifiantes de l'objet » (2011, p. 204). Il reconnaît la valeur esthétique et ses composantes, mais la démonstration de sa théorie sur l'interaction porte presque essentiellement sur la valeur morale (ou éthique) et ses composantes à elle.

Cette valeur morale est mesurée en termes de fautes ou de mérites moraux, et d'attitudes³⁶ d'ordre moral ou immoral, à partir des conséquences bonnes ou mauvaises que ces derniers peuvent entraîner, ou pas. Les fautes ou mérites éthiques de l'oeuvre, picturale ou littéraire, sont attribués à l'oeuvre ou à son auteur par le fait d'exprimer un point de vue sur un comportement (de l'auteur, d'un personnage ou d'une figure), sur des pratiques admirables ou méprisables ou sur un ensemble de valeurs louables ou condamnables; par le fait de présenter un ou des personnages portant ces valeurs; par le fait de traiter d'un sujet

³⁶ Le terme *attitude*, employé par nombreux auteurs, a le sens que *Le Robert* lui donne : « Une disposition à l'égard de quelque chose ». Ainsi, par exemple, une attitude esthétique est une position et/ou une réception d'ordre esthétique face à un objet ou un concept qui touche la discipline. Même chose pour l'attitude éthique, qui est une disposition d'ordre éthique face à un phénomène, une action, etc. qui la touche ou la concerne.

tabou (sexe, religion, violence); par le fait de manifester son appui ou son opposition à des institutions³⁷, à des éléments structurants de la société; ou enfin par le fait que l'oeuvre ait été fabriquée pas des moyens jugés immoraux³⁸. Pour mieux discerner l'attitude (favorable ou hostile), mentionnée plus haut comme étant un élément qui occasionnera potentiellement des conséquences, il faut d'abord faire une analyse des intentions, de leur sincérité. Les fautes et attitudes peuvent être exprimées de façon volontaire ou par inadvertance, par ignorance ou par manque de conscience, et elles peuvent être attribuables, dans un roman par exemple, à un ou des personnages, au narrateur ou à l'auteur. Il faut alors voir à qui attribuer ces attitudes ou ces fautes qui pourront, au bout de l'exercice, l'être à l'oeuvre elle-même. Parce qu'il y a fautes et attitudes propres à chaque personnage, et parmi ces personnages, il y a le ou les narrateurs de l'oeuvre. Certains éléments exprimés par un narrateur ou par un personnage traduisent une attitude, un point de vue ou un message que l'artiste veut passer, exprimer dans son oeuvre. Donc il faut reconnaître le narrateur, ou l'auteur implicite qui parfois n'est ni le narrateur ni l'auteur réel, « mais une construction » (Stecker, 2011, p. 207).

Au bout de cette mise en place des éléments susceptibles d'influencer l'évaluation éthique de l'oeuvre, lorsqu'il y a « convergence entre l'intention d'exprimer et l'expression effective », lorsqu'il y a entre l'intention et l'acte (ou le fait objectif) « l'attitude correspondante » (2011, p. 208), le contenu de sens peut alors faire partie intégrante de l'oeuvre. Et à partir du moment où cette valeur éthique ou morale est attribuée à l'oeuvre, à partir d'un constat qu'il y a faute éthique, il y a alors déclin de la valeur esthétique. En cas contraire où il y aurait présence éthique positive, la valeur esthétique augmenterait.

Stecker décortique avec force critères les sortes de fautes morales ou éthiques pouvant siéger dans les oeuvres, et il spécifie avec force détails les conditions nécessaires pouvant permettre de les attribuer à l'appréciation globale d'une oeuvre. À la manière d'un juge, il

³⁷ « *Germinal*, [de Émile Zola], condamne le traitement infligé aux ouvriers des mines de charbon en France, au XIX^e siècle. » (Stecker, 2011, p. 206-209)

³⁸ Des exemples : « [les] moyens matériels considérables dépensés pour des productions artistiques scandalisaient Tolstoï. Un artiste a réalisé des peintures en plongeant des poissons rouges dans de la peinture et en les laissant s'agiter sur la toile jusqu'à ce qu'ils expirent » (Stecker, 2011, p. 206).

cerne l'intention réelle de l'auteur, ou de l'artiste, afin de vérifier avec la plus grande véracité l'ancrage réel de cette attitude perçue ou lue dans l'oeuvre avant de décréter qu'il y a cette convergence (entre la présence d'une valeur immorale et l'expression d'un accord avec cette dernière, ou lorsqu'elle est exprimée de façon implicite) et d'attribuer à l'oeuvre ce ou ces défauts éthiques qui affaibliront sa valeur esthétique.

Mais il considère que l'expression d'une « attitude moralement digne d'éloges » (2011, p. 209) dans une oeuvre d'art ne suffit pas à conférer à cette oeuvre une valeur morale positive, cette attitude doit aussi être mise en action³⁹, elle doit être cognitive, pratiquée dans les faits ou vraiment ressentie implicitement et explicitement par les événements du récit, c'est-à-dire transmise par un personnage non pas comme une règle générale de conduite, mais comme un choix réel, une pratique assumée. Il croit aussi que l'expression, dans une oeuvre, d'une attitude moralement incertaine ou répréhensible peut avoir des effets positifs en permettant au lecteur des « explorations profitables » (2011, p. 209) qui l'inviteraient à renforcer ses valeurs, mais cette oeuvre n'en est pas davantage digne d'éloges dans le sens qu'elle perd automatiquement des qualités esthétiques. Alors qu'une oeuvre qui, « intentionnellement, [...] aide à explorer des sujets moralement difficiles » (2011, p. 209) est ou peut être digne d'éloges, puisque porteuse d'un contenu moralement bon. Ainsi, des défauts moraux peuvent être présents dans une oeuvre et ne pas colorer négativement son évaluation lorsque, par exemple, ces défauts siègent dans un récit historique où les valeurs, qui sont choquantes pour nous aujourd'hui, font partie d'ententes morales d'une époque, comme des vertus guerrières ou des codes d'honneur autorisant à commettre des actes qu'aujourd'hui nous considérons comme des crimes⁴⁰.

Dans sa théorie, l'attitude est un critère-clé, mais, comme on vient de le voir, un critère non déterminant si cette dernière n'est pas mise en action ou si elle est dépassée, par son poids

³⁹ C'est-à-dire que le récit doit livrer la mise en action ou la preuve que cette attitude est portée, ressentie et sincère, en cohérence avec le récit.

⁴⁰ Les récits d'Homère, l'Illiade par exemple, où on « sacrifie sa fille et son village » pour l'honneur (Stecker, 2011, p. 209). Même si nous ne sommes pas d'accord avec ces gestes, nous continuons de considérer cette oeuvre comme majeure et louable parce que nous replaçons les faits *perturbateurs* dans leur contexte.

sémantique, indirectement ou implicitement par une autre attitude. Il dira, par exemple, qu'une oeuvre a un défaut moral lorsque le texte met en avant-plan des valeurs consensuelles se réclamant d'une certaine rectitude d'ordre moral, et que l'auteur, paradoxalement, faisant état d'actes immoraux, les blâmant même, décrit ces actes avec force détails. Dans ce cas, le roman se proclamant moral, mais dévoilant avec insistance les détails de cette immoralité, ou de cette violence, est finalement dominé par un contenu de sens qui annihile celui dont l'auteur prétendait l'avoir investi. En ce sens, le concept d'attitude paraît quelque peu subjectif puisqu'il risque de conduire à des interprétations non vérifiables⁴¹. Stecker suppose même la possibilité que des attitudes ne soient pas consciemment voulues, ne soient pas présentes expressément, mais qu'elles le soient implicitement, bien malgré l'auteur, telles des « attitudes enfouies dans sa psyché ». Par exemple, un « racisme résiduel⁴² » (2011, p. 208) pourrait ressortir d'une lecture et apparaître comme un point de vue exprimé, alors que l'auteur n'aurait pas orienté son récit en ce sens. Voilà pourquoi, entre autres, il faut pousser plus avant l'analyse d'une oeuvre, littéraire ou picturale, aller plus loin que la seule lecture de la posture morale prescrite par l'auteur. Il semble qu'il faille dépasser la réaction affective première et, pour utiliser un mot cher à Nussbaum, *enquêter* sur les intentions de l'auteur ou de l'artiste, et en tenir compte même si celles-ci sont *cachées* ou même inconscientes.

Ces distinctions entre contenus immoraux ou moraux, exprimés de façon inconsciente, insistante, accidentelle ou simplement maladroite, vont lui permettre de constituer des critères de prégnance de la valeur éthique d'une oeuvre et, par conséquent, de sa valeur esthétique, puisqu'il articule sa thèse à partir du concept d'interaction. Dans tous les cas d'échec à mériter la réaction prescrite, c'est-à-dire celle que souhaite l'auteur ou l'artiste, la faute peut être celle de l'esthétique ou celle de l'éthique (ou la morale).

Lorsqu'un trait de l'oeuvre empêche une réaction [affective] que l'oeuvre demande à son public, ce trait est un défaut esthétique de l'oeuvre; [donc] là où un défaut

⁴¹ Une subjectivité, un peu comme on l'a vue chez Nussbaum, mais d'une autre façon, peut venir s'immiscer dans l'exercice et lui conférer une direction morale préétablie.

⁴² « C'est par exemple le cas du racisme résiduel lisible dans le portrait que Jules Verne fait de l'ancien esclave Neb, attitude qui coexiste avec l'expression intentionnelle d'un point de vue abolitionniste dans le roman *Île mystérieuse*. » (Stecker, 2011, p. 208)

éthique bloque [...] une réaction que l'oeuvre demande à son public, ce défaut est un défaut esthétique, ou responsable d'un défaut esthétique; d'où il s'en suit que le défaut éthique diminue la valeur esthétique de l'oeuvre. (Stecker, 2011, p. 214)

Autrement dit, si la valeur que l'auteur ou l'artiste veut exprimer ne ressort pas, ou si une autre valeur supplante cette dernière, le problème n'est pas moral, il est esthétique. Donc l'argument de la réaction affective est remis en question par celui de l'interaction. Par exemple en peinture, s'il y a accord entre le message et la façon dont il est exprimé, l'oeuvre entière profite de cet accord, et l'éthique, son sens riche de valeurs, augmente sa valeur esthétique, mais c'est l'esthétique qui fait de ce message un message bien exprimé. C'est l'interaction ou l'influence de l'esthétique sur l'éthique.

La démonstration de cette interaction entre l'éthique et l'esthétique est claire, mais son application telle que présentée ici demeure potentiellement subjective. D'ailleurs, lui-même reconnaît le caractère relatif des « circonstances dans lesquelles un défaut éthique sera responsable d'un défaut esthétique » (2011, p. 221). Et il redonne l'exemple de l'Iliade, mais cette fois en replaçant le texte au temps de Platon où lui-même considérait les traits de cette oeuvre comme « destructeurs de la stabilité sociale et de la poursuite de la vie bonne [...] » (2011, p. 221). À l'instar de Martha Nussbaum, le philosophe appuie en partie son approche critique d'analyse et d'évaluation globale d'oeuvres sur des valeurs qu'il tient pour déterminantes. L'interaction semble surtout une action mue par ces valeurs et la qualité avec laquelle le créateur réussit à les exprimer. En ce sens, sa démonstration de l'interaction éthique-esthétique est axée sur la reconnaissance que l'oeuvre porte une moralité douteuse à tout le moins, donc un défaut moral qui, lui, est subjectif, plutôt qu'à sa relation avec l'esthétique dans les faits, c'est-à-dire l'efficacité de cette esthétique à *illustrer* ou à exprimer ce choix d'ordre moral.

À l'instar de Stecker, Bérès Gaut discute de l'influence que l'éthique a sur l'esthétique, et pas de l'inverse. Sa théorie, l'éthicisme, est que l'évaluation éthique des attitudes que les oeuvres présentent fait partie de l'évaluation esthétique de ces oeuvres. Autrement dit, une oeuvre qui présente des attitudes non louables éthiquement (une sorte d'immoralité), porte

une faiblesse esthétique, et l'inverse tient tout autant. La « thèse éthiciste ne soutient pas non plus qu'afficher des attitudes éthiquement convenables soit une condition suffisante pour assurer la valeur esthétique d'une oeuvre [...] » (Béryls Gaut, 2011, p. 150), ou pour mériter une appréciation esthétique positive. En ce sens, valeur éthique influence valeur esthétique, sans l'anéantir. Une oeuvre peut donc être non éthique et mériter quand même une appréciation esthétique positive. Le but de Gaut est de démontrer que la « critique éthique de l'art est une activité esthétique véritable et légitime » (2011, p. 149) qui rend l'oeuvre méritoire ou déficiente. Donc, pour lui, « la valeur éthique de l'oeuvre est une [sorte de] valeur esthétique parmi d'autres » (2011, p. 150), parce qu'il y a plusieurs valeurs esthétiques. Dans ce sens, une oeuvre peut être reconnue belle, donc esthétiquement réussie parce qu'elle présente « une unité formelle et une forte expressivité », mais non réussie esthétiquement parce qu'elle « banalise les problèmes qu'elle traite » (2011, p. 150) et présente des attitudes non louables au point de vue éthique. Mais présenter des attitudes louables moralement n'est pas un critère obligatoire ni suffisant pour qualifier l'esthétique d'une oeuvre.

Il n'y a pas spécifiquement une interaction systématique qui module l'ensemble des valeurs éthiques et esthétiques en une appréciation globale de l'oeuvre : son appréciation artistique. « Les appréciations globales sont [...] celles qui résistent à toute forme de codification en termes de principes applicables mécaniquement. » (2011, p. 150) Il considère donc que la valeur éthique fait partie des nombreuses valeurs esthétiques. En ce sens, l'oeuvre peut présenter une déficience éthique tout en conservant les autres valeurs esthétiques méritantes et légitimes. Mais sa valeur artistique globale est quand même déterminée par le poids de chacune de ses valeurs esthétiques. Les qualités esthétiques qu'il reconnaît sont de l'ordre de la beauté et sa « pénétration cognitive » parce qu'elle « exprime la joie et qu'elle est émouvante » (2011, p. 151), parce qu'elle a de l'élégance et de la grâce. Valeur esthétique équivaut alors à valeur artistique. En ce sens, il fait un peu la même équation que Stecker en réduisant l'esthétique à la beauté (et même à la Beauté), à un effet visuel beau et émouvant, sous-estimant par le fait même le langage plastique et le contenu de sens inscrit dans ses formes, dans ses qualités. En supposant que l'élégance et la grâce fassent partie de l'art contemporain... Ce qui est moins que certain.

Comme Posner, contrairement à Nussbaum et se distinguant de Stecker, Gaut se pose contre l'idée que la fréquentation d'une oeuvre présentant des valeurs éthiques, ce qu'il appelle la « thèse causaliste » (centrale chez Nussbaum), puisse aider les gens à se transformer, et ce, « pas plus que le meilleur conseil éthique n'améliore les gens quand ceux-ci sont imperméables à l'exhortation la plus sincère » (2011, p. 152-153). Il se pose aussi contre l'inverse, c'est-à-dire à l'influence néfaste que peuvent avoir, par exemple, certains films violents ou musiques agressantes. Parce que l'éthicisme se contentera alors de juger l'oeuvre comme esthétiquement déficiente si elle présente de telles attitudes. « Tout ce qui découle de l'éthicisme (de la thèse éthiciste), c'est que si une oeuvre affiche des attitudes moralement mauvaises, elle est dans cette mesure esthétiquement déficiente, déficiente en tant qu'oeuvre d'art. » (Gaut, 2011, p. 153)

2.4.2 L'ATTITUDE ÉTHIQUE / DIGRESSION

L'expression *manifester une attitude*, chère à Stecker et critère-clé de sa théorie, à la condition qu'elle soit explicite ou en accord avec la *réaction prescrite*, comme nous l'avons vu, est le fait qu'une oeuvre présente une expression réelle en faveur ou non de faits d'ordre moral ou de positions morales qu'elle contient, en reconnaissant qu'une oeuvre puisse exprimer ces faits et ces positions bien autrement qu'explicitement⁴³. Et cela va de l'approbation totale à son extrême contraire en passant par la neutralité. Comme la théorie de Stecker, l'éthicisme de Gaut s'intéresse aux réelles attitudes de l'oeuvre, non celles dont elle se prétend porteuse. « L'éthicisme est [donc] une thèse concernant la manière dont une oeuvre déploie certaines attitudes [...]. » (2011, p. 165) À l'instar de Stecker, Gaut, pour expliquer cette notion de *réelles attitudes*, donne l'exemple fictif d'un roman qui prétendrait ne pas endosser certains agissements d'ordre sexuel et qui, en les décrivant, en en faisant la description minutieusement, les mettrait beaucoup plus en relief et en *valeur* que les tenir

⁴³ Sinon, la musique et la peinture abstraite, par exemple, seraient exclues de ce type de lecture. Ce qui suppose que l'on soit tenu de connaître le langage de ces deux disciplines pour évaluer les oeuvres qui en font partie.

pour incorrects. Ce type d'exemple laisse entrevoir la possible subjectivité qui puisse s'immiscer dans une telle méthode de jugement éthique et, par conséquent, esthétique.

Par ailleurs, ni Gaut ni Stecker ne songent à interroger directement les intentions des auteurs, des créateurs et des artistes en général dans leurs nombreux textes, sur ce qu'ils et elles ont à dire dans leurs oeuvres. Par exemple, quand Gaut écrit que « [...] l'attitude esthétique peut être caractérisée par les traits intrinsèques [...] » (2011, p. 153) que sont l'unité, l'intensité et la complexité de l'oeuvre, ce point de vue, même s'il connaît et reconnaît les valeurs formelles d'une oeuvre, met apparemment de côté, ou ne mentionne pas tout au moins, la possibilité de l'existence d'une éthique réelle et forte au sein et au coeur d'une esthétique et dans les oeuvres qu'elle *met au monde*; pas plus Nussbaum, que Stecker ou que Gaut ne font référence à cette vie éthique au coeur d'une esthétique, au coeur de l'art, dans l'acte de créer et dans la matière. Ce qui pourrait être interprété comme une méconnaissance de la discipline artistique, de son langage plastique, au profit d'une attention et d'une préoccupation d'ordres éthique et moral. Comment peuvent-ils alors juger une oeuvre abstraite, probablement dénuée d'attitude, autrement que purement une expérience esthétique d'ordre formel uniquement s'ils ne supposent pas l'existence d'un contenu éthique, d'un contenu de sens, dans le fait de créer cette oeuvre, à ce moment, à cet endroit, avec ce matériau, etc.?

En développant le rapport entre l'intention « éthique et la volonté » de s'y soumettre (2011, p. 155), Gaut décortique l'acte répréhensible jusqu'à son origine la plus lointaine. À la manière de Stecker, mais de façon plus poussée que lui encore, il entre dans la psyché des personnages inventés des romans en analysant l'honnêteté de leurs sentiments à l'aide d'indices ou de traits, qui ne paraissent pas toujours très probants, qu'il qualifie de bons ou de mauvais, selon des critères auxquels il semble attribuer une universalité. Puisque « [la] valeur du caractère "implique les sentiments et les actions", sa conception « *pragmatico-affective* » de l'évaluation éthique du caractère englobe non seulement les actes et les motivations, mais aussi les sentiments. Même « ceux qui ne motivent rien » ont une portée éthique (Gaut, 2011, p. 156, citant Aristote, *Éthique à Nicomaque*). Une telle conception

pragmatico-affective de l'évaluation éthique « permet l'évaluation éthique des sentiments que les gens éprouvent en réponse à une fiction [...] » (2011, p. 156-157).

On voit que l'auteur considère le critère éthique (ou moral) dans l'évaluation d'une oeuvre comme étant déterminant et que le poids qu'il attribue aux critères purement d'ordre esthétique, même formel, par le peu de place qu'il leur laisse dans les faits, semble peu significatif. Même si la valeur éthique fait partie des valeurs esthétiques, selon sa théorie éthiciste, et qu'il considère que l'esthétique de l'oeuvre ne souffrira pas d'un manque éthique dans son contenu, l'importance qu'il accorde à l'esthétique et à ses composantes est mince, comparativement aux nombreux exemples d'immoralité perçus, entrevus ou soupçonnés. Il s'agit ici bien plus d'une étude sur la moralité dans l'art que de la relation entre esthétique et éthique. Il fait une évaluation éthique de l'oeuvre à la fin de laquelle il rend cette oeuvre méritoire ou déficiente esthétiquement. Il considère donc le critère éthique comme un critère esthétique, mais cela n'atteint pas sa valeur artistique.

2.4.3 GIOVANNELLI

La démarche théorique toute singulière d'Alessandro Giovannelli s'intéresse au caractère déterminant, dans l'évaluation d'oeuvres d'art, des propriétés éthiques de leurs *moyens de production* des oeuvres; un critère d'évaluation dont Stecker mentionne la pertinence, mais qu'il n'a pas développé dans sa théorie de l'interaction éthique-esthétique.

Même s'il reconnaît comme faisant partie des « catégories de valeurs éthiques pouvant être attribuées aux oeuvres » celles qui portent sur le « point de vue de la perspective » que les oeuvres semblent approuver et celles qui portent sur « les effets qu'elles produisent [...] (ou qu'elles peuvent produire) sur ses destinataires », Giovannelli s'intéresse ici à la catégorie qui concerne « la manière dont elles ont été produites » (2010, p. 39), c'est-à-dire leur processus de création incluant évidemment le matériau. Une catégorie vue comme une forme de moralisme qu'il résume ainsi : « résulter de moyens moralement louables est un mérite artistique, mais résulter de moyens moralement blâmables est un défaut artistique » (2010,

p. 40). Il défend donc une forme de « moralisme des moyens » qui s'attache à « l'incidence de la valeur éthique sur la valeur de l'art » (2010, p. 40), ne s'attardant ici qu'aux moyens de production répréhensibles, même s'il s'intéresse à d'autres valeurs apparentées à cette dernière, comme les *conditions de production*. Et en ce sens, il soutient une « position moraliste » (2010, p. 40), à l'instar de Stecker et de Gaut, qui s'oppose à l'autonomisme; l'autonomisme qui, selon lui, ne retient pas, par définition, pour l'évaluation globale d'une oeuvre, la valeur éthique. C'est-à-dire que la valeur artistique d'une oeuvre, ou ses qualités artistiques, n'est pas, chez les autonomistes, touchée par ses défauts éthiques (ce que Posner et Shusterman défendent). Pour lui, sont des « positions moralistes » toutes celles qui considèrent que l'influence de la valeur éthique sur la valeur artistique est à ce point importante qu'une oeuvre est considérée comme davantage « meilleure » lorsqu'elle est « moralement louable », et « pire » lorsqu'elle est « moralement blâmable » (2010, p. 41)

Si une oeuvre d'art est, au sens large, un *artefact* — c'est-à-dire un produit issu de l'activité humaine s'exerçant sur quelque chose qu'elle forme, qu'elle modifie, qu'elle manipule, mais aussi qu'elle s'approprie, qu'elle contextualise, ou sur quoi elle appelle un certain type d'attention — alors les moyens de production d'une oeuvre d'art, définis en un sens très large, renvoient à ce que l'activité artistique forme, manipule, modifie, s'approprie, contextualise, à ce sur quoi elle appelle un certain type d'attention, aussi bien qu'à cette activité elle-même. (Giovannelli, 2010, p. 42)

L'évaluation éthique portant sur les moyens de production lui paraît la moins discutable que les autres et la moins « susceptible d'une exception » (2010, p. 44) revendiquant l'autonomie de l'art, et revendicable par ceux qui sont pour cette autonomie. Il place l'art au milieu de toutes les activités humaines, lesquelles peuvent toujours, toutes, être évaluées d'un point de vue éthique, et plus spécifiquement d'un point de vue de l'éthique des moyens de production. Il classe les types d'autonomisme et de moralisme, de radical à modéré, selon que l'incidence de la valeur éthique sur la valeur artistique (ou esthétique) soit totale ou partielle, qu'elle soit déterminante ou qu'*influençante*. Une classification qui prend place dans la théorie qu'il expose, afin de mieux la nuancer, « portant sur les relations possibles entre l'évaluation éthique des moyens de production des oeuvres et leur évaluation artistique » (2010, p. 41).

Giovannelli fait la distinction entre moyens et conditions de production en précisant qu'il s'intéresse ici seulement aux moyens. Mais les conditions de production, même si elles ne sont pas étudiées et développées dans la théorie exposée dans ce texte, font partie pour lui des critères d'ordre éthique qui autorisent l'évaluation d'une oeuvre. Au passage, il cite Gauguin⁴⁴, un artiste majeur qui a abandonné sa famille... sans développer plus avant. Il conçoit ces deux groupes de critères comme tout aussi importants l'un que l'autre et considère que ces critères d'évaluation d'une oeuvre, que sont les moyens et les conditions de production, sont valables puisqu'ils font partie de la genèse de chaque oeuvre singulière et distincte. Il ne s'est donc pas attaché à analyser les conséquences éthiques des conditions de production, mais elles sont là, juste à côté de celles dont il traite ici. Ainsi, pour lui, en guise d'exemple, un peintre qui abuse son modèle pendant le temps d'exécution de son tableau voit son oeuvre entachée par ce comportement, de même les cathédrales, gothiques surtout, pendant la construction desquelles de nombreuses personnes ont perdu la vie, portent une certaine responsabilité, en tant qu'oeuvres, de leur « coût en vies humaines [...] et cela devrait être pris en compte » (2010, p. 48).

2.4.4 DIGRESSION

Il semble demeurer une apparente subjectivité chez les auteur-e-s, tous les auteur-e-s qui considèrent que les valeurs éthiques influencent les valeurs esthétiques. Tous ont un discours très articulé auquel on peut accorder un poids, une force et une pertinence, mais tous *pèchent* un peu par une certaine subjectivité qui peut contribuer à avoir envie de relire leur argumentation avec un esprit critique. Leur position à tous, en tant qu'antiautonomistes, les empêche, ou les a empêchés peut-être, de démontrer un intérêt intellectuel et sensible pour l'art et son langage propre, ce qui pourrait enrichir leur position et leur thèse. Leur conviction de l'importance du contenu de sens d'une oeuvre se déploierait potentiellement sur un plus large spectre et des postures plus ouvertes seraient invitées à se développer à la faveur de

⁴⁴ L'instigateur de ce mémoire, la semence de cette recherche sur les valeurs morales et éthiques au sein des oeuvres, de l'esthétique et au coeur des artistes.

cette ouverture. Ne voyant ni l'un-e ni l'autre encore le contenu de sens qui vit au coeur de ce qu'ils considèrent comme uniquement formel, il ne leur est pas aisé de supposer, de reconnaître et de nommer un contenu d'ordre éthique (implicite) dans les fameuses formes, pourtant vues comme transcendantes et spirituelles par de très nombreux artistes, historiens et critiques d'art du dernier siècle⁴⁵, celui qui l'a précédé et celui d'aujourd'hui. Ce qui dérange aussi est le fait que peu — sauf Nussbaum — parmi ceux et celles qui défendent la position favorable à la présence d'une éthique au sein des oeuvres, citent des oeuvres formidablement éthiques — un choix presque éditorial⁴⁶.

Pour Alessandro Giovannelli, « il existe des arguments permettant d'affirmer que les oeuvres d'art relèvent bien du jugement éthique » (2010, p. 43). Premièrement, le fait qu'en art, une oeuvre puisse « constituer directement ou indirectement » une action, et que cette action puisse très clairement être classée comme immorale ou répréhensible⁴⁷; deuxièmement, le fait que nous puissions considérer les moyens de production d'une oeuvre aussi importants que ceux d'un aliment⁴⁸; troisièmement, le fait que tout ce qui peut être attribué comme faute éthique à une personne ou dirigée envers une personne ou un animal, peut « métaphoriquement » (2010, p. 44) l'être vers un objet le représentant, c'est-à-dire pourquoi le fait de simuler un geste répréhensible sur un objet qui représente une personne, par exemple, pourrait se dédouaner de son sens criminel?

En réponse à Stecker sur *l'affaire des poissons rouges*⁴⁹, il critique d'abord le fait que ce dernier ne considère pas cette oeuvre comme non éthique, mais plutôt l'artiste qui l'a

⁴⁵ « Ce refus total des formes habituelles du "Beau" conduit à admettre comme sacrés tous les procédés qui permettent de manifester sa personnalité. » (Kandinsky, 1969, p. 67)

⁴⁶ Un choix éditorial en ce sens qu'ils prennent surtout en exemples des oeuvres qui ne répondent pas à leurs critères éthiques, comme s'il n'y avait pas *assez* en eux d'amour pour l'art; comme s'ils préféreraient cibler les oeuvres non éthiques. Peut-être pour marquer une des tendances actuelles à l'hyper transgression dans les arts visuels.

⁴⁷ Pourquoi, par exemple, se tirer une balle dans le bras, en guise de *performance* artistique, pourrait être acceptable éthiquement ou moralement?

⁴⁸ Pourquoi la production artistique pourrait-elle se comporter de façon inadmissible, alors qu'aujourd'hui, avec tous les groupes de défense des droits des animaux se multipliant, on ne tolère pas le fait de les brutaliser? « Comme lorsqu'on déclare immoral le foie gras ou le veau élevé industriellement, en raison des moyens par lesquels ils ont été produits. » (Giovannelli, 2010, p. 43)

⁴⁹ Voir note 34, au début de cette partie.

réalisée, parce que l'oeuvre ne fait pas état visuellement de ce que les poissons ont subi, et parce que la personne qui regarde cette oeuvre ne peut donc pas savoir qu'elle a été réalisée par des poissons agonisant sur la toile. Alors, toujours selon Stecker, n'étant pas un élément perceptible, le geste fait par l'artiste de laisser des poissons imbibés de peinture mourir sur une toile ne condamne éthiquement que lui-même, et non l'oeuvre. Giovannelli postule, lui, que la façon dont une oeuvre est réalisée peut bel et bien être évaluée en fonction de son caractère éthique ou non éthique, et que ce caractère ou cette évaluation doit aussi être attribué à l'oeuvre. Son argument est que les moyens de production, ceux que l'artiste choisit, et bien, justement, il les choisit parmi d'autres en toute connaissance de cause. En tant qu'artiste, il décide d'utiliser ces moyens. Et ce n'est pas innocent. Ces moyens ont un sens, et ce sens dit quelque chose qui est non éthique.

On peut faire un parallèle ici avec le fameux racisme résiduel, dont Stecker postule l'existence et surtout la pertinence, dans le jugement éthique d'un contenu de sens, une sorte d'immoralité résiduelle siégeant dans la psyché de l'artiste, telle « une attitude filigranée dans l'oeuvre [...] [qui apparaît donc] par inadvertance ou par ignorance » (Stecker, 2011, p. 208) et qui teinte l'oeuvre et son contenu moral (ou éthique). Un contenu de sens qui aurait un certain poids moral entraînant les blâmes que l'artiste mérite et qui entacherait aussi son oeuvre⁵⁰. Mais chez Giovannelli, contrairement à Stecker, ce sens caché que peuvent constituer les moyens de production ne touche pas à la valeur esthétique, mais à la valeur artistique globale. Comme si, pour lui, l'éthique ou une sorte de valeur éthique déteignait sur l'oeuvre, lui faisant de l'ombre, mais ne l'affaiblissait pas directement d'un point de vue esthétique.

Si le jugement éthique, que je traite, a échappé à la vigilance des théoriciens intéressés par la critique éthique de l'art, c'est peut-être parce que, même lorsque des considérations sur les moyens de production paraissent avoir une pertinence artistique, il semble que cela ne soit qu'indirectement, et seulement en ce qu'elles intéressent une autre catégorie de jugement éthique — celle qui porte sur la perspective ou le point de vue de l'oeuvre. Il ne fait aucun doute qu'assez souvent et assez naturellement, l'utilisation de certains moyens pour produire une oeuvre en

⁵⁰ Voir note 38 de cette partie.

dit long sur la perspective que l'oeuvre incarne, car choisir d'utiliser un moyen parmi beaucoup d'autres également possibles, et tout aussi convenables, suppose généralement qu'on le préfère à d'autres. (Giovannelli, 2010, p. 45)

Contrairement à l'apparente subjectivité de cette notion d'immoralité résiduelle enfouie dans la psyché qui pourrait influencer sur le jugement éthique d'une oeuvre, développée par Stecker, le postulat de Giovannelli, qui reconnaît les moyens de production comme faisant partie de la genèse d'une oeuvre et participant directement de son contenu de sens, donc de sa valeur éthique, est probant. Mais le fait que ces moyens de production puissent être répréhensibles à une certaine époque, dans une certaine société ou même une certaine civilisation qui a (ou qui avait) sa culture, ses tabous, ses cultes, ses valeurs et ses normes sociales, leur insuffle, avec le temps, un certain *droit à la subjectivité*. Une subjectivité qui, en sens inverse de la notion d'immoralité résiduelle, libérerait au moins certaines oeuvres du carcan de l'immoralité. De la même façon qu'on ne peut pas toujours juger, aujourd'hui, chez nous, dans notre temps et notre pays, les rites, les conventions, les coutumes et les valeurs qui appartiennent à des époques révolues, ou à des nations et des peuples anciens ou lointains.

2.4.5 COMMENTAIRE

Dire que cette faute éthique (commise par les moyens de production), laquelle le philosophe semble prêt à étendre aux conditions de production, porte ombrage à la valeur artistique d'une oeuvre est plus juste pour moi que lui enlever des points artistiques ou esthétiques. Parce que la valeur globale artistique, une fois amoindrie, c'est-à-dire une fois que l'oeuvre a été retirée et qu'on l'oublie, ne peut plus revenir à ce qu'elle avait le potentiel d'être, à ce qu'elle avait été même, à moins d'un procès populaire sur la place publique⁵¹. Alors que l'ombre, elle, peut être *tassée* pour mieux revoir l'oeuvre, si on le veut, si on veut *aller vers* l'artiste. Parce que si on considère les conditions de production, on peut alors

⁵¹ Tellement d'artistes portent ce lourd fardeau : Claude Jutra, Paul Gauguin, Jean-Paul Riopelle, Léo Ferré, Bertrand Cantat, Louis-Ferdinand Céline, etc.

aborder la vie morale de l'artiste, point de départ de la réflexion qui a motivé cette recherche et critère apparemment très subjectif et question très peu débattue finalement.

Il doit donc, selon Giovannelli, avoir une cohérence entre le sens de l'oeuvre, ce qu'il nomme la perspective, et ses moyens de production. En ce sens, torturer des oies pour jouir de manger du foie gras et torturer des poissons jusqu'à l'agonie pour jouir d'admirer une belle peinture, même s'ils appartiennent à des mondes éloignés culturellement, ces moyens de production entachent leur objet de jouissance et procèdent d'une démarche contraire à ce qu'il appelle de la cohérence. Pour appuyer la méthode qu'il privilégie pour juger éthiquement les oeuvres, il compare ces deux actions en soulignant que le gout de l'un et l'appréciation esthétique de l'autre ne sont pas altérés, mais leurs moyens de production font sérieusement ombrage à leur valeur artistique globale⁵². Mais cela pour lui est plus fort que de simples moyens de production : on parle ici de la genèse d'une oeuvre à partir de l'intention de l'artiste jusqu'au résultat final.

Percevoir dans une trace de peinture sur une toile une ligne dynamique suppose non seulement le témoignage de l'oeil, mais encore la conscience des buts poursuivis de l'ensemble des circonstances de la genèse de l'oeuvre. (Giovannelli, 2010, p. 46)

Les propriétés de l'oeuvre qui relèvent de sa genèse, de sa fabrication par exemple, ne sont pas que circonstanciées. Mais elles le sont, parce qu'évidemment il y a toujours des circonstances, et c'est dans des circonstances particulières que le jugement doit savoir mesurer et qu'il est davantage sollicité, et non dans des situations similaires à d'autres pour lesquelles il ne suffit au jugement que d'appliquer la règle qu'il s'est prescrite en ces situations. (Giovannelli, 2010)

Le concept de *terre-jumelle*, par rapport auquel il s'inscrit en faux, défend l'intouchabilité de la valeur artistique d'une oeuvre même si elle a été créée avec des moyens qui pourraient être jugés non éthiques. L'argument est que si une oeuvre semblable à celle sur qui l'analyse critique est faite a été réalisée avec les mêmes moyens, mais dans un contexte

⁵² En reprenant l'exemple des poissons, il cherche à montrer que l'esthétique de l'oeuvre n'est pas amoindrie, mais son appréciation globale l'est. Les conditions et/ou les moyens de production font de l'ombre à l'oeuvre.

culturel et social où ces moyens seraient éthiques ou simplement non répréhensibles, alors l'oeuvre analysée demeurerait indemne, exemptée de toute critique éthique. Mais justement « [parce] que n'importe quelle propriété peut être moralement différente sur une *terre-jumelle* régie par des principes différents » (2010, p. 48), on ne pourrait alors juger aucune oeuvre sur le plan de ses moyens de production. Un concept qui pourrait fonder une catégorie interminable d'exceptions, ce qui pourrait, par le fait même, annuler toute critique sur les moyens de production.

Lorsque les moyens utilisés par l'artiste constituent les moyens ou sont parmi les moyens les plus pertinents, ou lorsqu'ils contribuent à dire avec cohérence ce qui est aussi dit par l'objet qu'est l'oeuvre, ils font alors partie de la valeur artistique. Et la *trace* de ces moyens de production, selon lui, doit être « visible ou intelligible » (2010, p. 49), doit être claire afin que l'on puisse faire le chemin (la genèse) de la création de l'oeuvre en passant par l'action ou le choix qui a laissé cette trace; ce qui concerne aussi les matériaux, puisqu'ils font partie de la genèse, des choix et des circonstances à quoi l'artiste a dit oui ou non. Les moyens de production sont alors pertinents pour juger la valeur artistique de l'oeuvre, parce que cette trace est donnée comme contenu, fait partie de l'oeuvre artistiquement parlant. Mais elle doit être perceptible. Sinon, elle est un défaut de l'artiste, une faiblesse de sa créativité; une position qui se veut plus critique à partir des qualités artistiques de l'oeuvre au lieu de ne tabler que sur l'importance d'un défaut éthique ou moral. Ce qui permet théoriquement de sortir du dilemme bien ou mal, moral ou immoral, pour aller vers des qualités artistiques que sont l'originalité et la créativité. Une très belle *pirouette* qui renverse la tendance moraliste pour accéder à de l'espace d'ordre esthétique, — d'abord amoureux de l'art avant de le juger.

Bien que Giovannelli reconnaisse la légitimité et la cohérence d'un moralisme radical des moyens, qui considère cette propriété de l'oeuvre comme un critère pour juger sa valeur artistique, et qu'il considère aussi légitime un moralisme modéré qui exige seulement que les moyens de production aient laissé une trace visible et intelligible pour être parmi les critères de jugement de l'oeuvre, il préfère ne pas entacher l'oeuvre d'un jugement qui la déprécie et

adresser à l'artiste ce manque de jugement en tant que « manque d'originalité, d'ingéniosité et de brio » (2010, p. 50).

Nommer le défaut n'est pas le but de sa thèse. Ce qui est important et qui est à retenir est que le philosophe considère comme déterminants les moyens de production d'une oeuvre, et ce, avec toutes les nuances nécessaires selon la culture de son créateur, son époque, dis-je son siècle, sa conscience, la conscience de ses choix, la situation particulière de la création de l'oeuvre : sa genèse. Et le peu de radicalité exprimée dans cette vision de la relation éthique-esthétique donne le ton à la discussion qui vient.

2.5 CE CHAPITRE

Ce chapitre se ferme sur des positions ouvertes et nuancées; il constitue davantage une grande réflexion qu'une suite de thèses défendant des systèmes étanches, comme cela a été le cas pour le premier chapitre. Des positions qui s'accrochent ici et là au spectre relationnel de l'art et de la morale (et l'éthique), et qui en montrent la largeur et la souplesse. Personne n'a raison et les propositions y sont articulées de telle sorte que des liens *latéraux* puissent se créer entre elles. Un chapitre qui a poursuivi le but de faire un état des lieux des thèses et des discussions qui portent sur cette relation, de façon générale, sans s'attacher à un moment; des thèses et discussions qui serviront, comme le chapitre précédent, de magma de sources théoriques et idéologiques profondes, et toujours très pertinentes, pour mieux comprendre le prochain chapitre, lequel s'intéresse à l'art actuel, comme on le nomme ici, au Québec, ou à l'art contemporain, comme on le nomme en France surtout.

CHAPITRE 3

ART CONTEMPORAIN ET MORALE (ET ÉTHIQUE) : CRISE DE L'ART

*Il est donc évident que l'harmonie des couleurs
ne doit reposer que sur le principe du contact efficace.
L'âme humaine, touchée en son point le plus sensible, répond.
Cette base, nous l'appellerons le Principe de la Nécessité Intérieure.*
(Wassily Kandinsky, 1969, p. 89)

3.1 CE CHAPITRE

Alors que les thèses et les discussions sur les rapports entre l'art et la morale (et l'éthique) ont été en grande partie présentées dans les deux précédents chapitres, et que ces thèses et ces discussions l'ont aussi été de façon suffisamment substantielle, il est possible maintenant d'avoir en tête un certain *tableau* de ces rapports, une connaissance certaine de leur complexité, de leur diversité et de leur teneur. En ce sens, les premier et deuxième chapitres faciliteront l'acquisition d'une compréhension plus complète et plus profonde de ce troisième chapitre qui porte sur l'art du XX^e siècle et son rapport à la morale et à l'éthique. C'est une partie de ce mémoire qui traite plus spécifiquement des rapports que les arts visuels actuels entretiennent avec la morale et l'éthique, ce qui explique et justifie la contribution importante d'esthéticiens ou de philosophes de l'art qui se sont penchés sur ce qu'est devenu l'art avec l'avènement de la postmodernité.

La compréhension des postures face à l'art actuel, concernant évidemment et plus que jamais la relation entre l'art et la morale (et l'éthique), étant plus nourrissante intellectuellement que l'illustration des tensions qu'il a causées, il me semble donc plus pertinent de présenter des auteurs qui ont cette préoccupation de vouloir comprendre et expliquer ce moment historique et inédit, impliquant l'éthique (et l'art) et l'esthétique (et la morale). En ce sens, Marc Jimenez et Carole-Talon Hugon feront d'abord conjointement un retour sur la genèse de *ce moment de l'art* en s'attardant au siècle dernier et, ensuite, en

ressortiront les principaux enjeux actuels, cette fois de façons distinctes, mais toujours complémentaires.

3.2 LIMINAIRE

La fin du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui a vu la création artistique, par son lien intrinsèque avec la société, plonger dans la postmodernité et peu à peu mettre de côté ses récits à elle, ses récits spécifiques, mais aussi des récits imprégnés de ceux que la société occidentale a elle aussi mis de côté, pour l'heure. L'art se cherchant quelque chose à transgresser⁵³, l'industrie et les technologies lui en donnant amplement l'occasion, la transgression morale ou éthique, « incontestablement une ligne de force de l'art contemporain » (Carole Talon-Hugon, 2009, p. 7), atteint parfois des sommets.

Certaines pratiques de l'art officiel présentent de *belles choses*, souvent à la manière référentielle typique de la postmodernité artistique⁵⁴, ou des objets saturés de sens (parfois cru) et de polissage, marquant un retour au *fini*; certaines autres affichent un discours cohérent et explicite, une parole sociale, des oeuvres en phase avec la société et ses problèmes de tous ordres, où la forme ne se veut souvent qu'accompagnatrice de ce discours, sa simple démonstration ou son illustration; enfin d'autres encore présentent des *oeuvres* qui transgressent parfois à outrance les limites de l'acceptable et de l'endurable⁵⁵. On voit donc

⁵³ La transgression, étant le moteur des bouleversements artistiques à la modernité et à la postmodernité, est née d'un besoin de *casser* le carcan moral balisant les moeurs de la société occidentale en allant parfois loin dans le geste ou dans la représentation du geste. Elle est donc, au départ, vue comme immorale et est faite intentionnellement en ce sens. Après, soit elle deviendra plus « *hard* » et plus immorale encore, et elle ira trop loin pour plusieurs, soit elle se développera de façon plus « *soft* », et elle sera fondée sur des velléités d'ordres politique, éthique et sociale (Paul Ardenne, 2010, p. 52-54). Voir figure 7, section 3.4, *L'origine du monde*, de Courbet.

⁵⁴ Une forme d'esthétique qui s'est d'abord développée en architecture et qui s'est étendue aux arts visuels. Il s'agit d'une esthétique de la référence empruntant des éléments formels d'autres époques, écoles ou styles. Une esthétique du collage. Par exemple, on verra apparaître des colonnades en devanture de *bungalows*, sans aucun lien avec leur structure.

⁵⁵ Par exemple, « [les] sculptures corporelles d'Orlan, et notamment [ses] interventions chirurgicales *esthétiques* qui remodelent son visage afin de dénoncer les stéréotypes [...] de la beauté féminine (Marc Jimenez, 2005, p. 11).

se déployer largement une sorte de retour à la subordination⁵⁶ de la création artistique à des causes morales et éthiques où les contenus *commandent* les formes et où la forme semble souvent avoir mis de côté son autonomie et, de là, sa puissance sémantique. Ainsi se poursuit le va-et-vient, telles les marées, d'une esthétique soldate, fonctionnelle ou éducatrice, etc., d'une esthétique transgressive et d'une esthétique autonome, libre et désintéressée (cette dernière attendant son propre retour).

Les artistes d'aujourd'hui sont légion qui, allant plutôt vers la transgression, ont cette pratique de montrer le pire. Le problème est, qu'à vol d'oiseau, on pourrait y voir et y lire comme une surenchère : plus notre civilisation va trop loin, plus ils vont, eux aussi, trop loin. Est-ce alors pour dénoncer? Oui, très souvent. Mais si, pour dénoncer les travers de notre civilisation, ils mettent en forme ces mêmes travers, on peut se demander si vraiment ils les contestent avec des transgressions qui « [procurent] l'ivresse du saut dans la déraison [...], [telle] une parodie de la transcendance » (Christine Sourgins, 2005, p. 17). Je souligne ici qu'il n'y a pas que cette tranche d'artistes, il y a le « soft art, à vocation civique, ou le green art, qui défend la cause humaine (animale, végétale, etc.) planétaire » (Paul Ardenne, 2010, p. 52-55), mais tout *soft* qu'il est, il tient un discours auquel la forme est subordonnée.

Avec le postmodernisme, on a quitté le gout de refaire le monde parce que l'on n'y croit plus. On continue de le défaire et, par le fait même, à détruire aussi l'art et le pouvoir qu'il s'était donné — et qu'on lui avait concédé — de dures luttes modernes, de transformer ce monde. Ainsi, l'individualisme qui s'est affirmé en même temps que s'est opérée la finale des grands récits, des grands voeux, a laissé une bonne partie de la production artistique aussi vide de rêves et de transcendance que la société qui l'englobe. Alors le beau, qui a cessé d'être le point nodal de l'art, et le rapport de l'art à l'éthique (et à la morale) qui est revenu en force, ont conduit à des débats de société, surtout en France et dans le monde anglo-saxon.

⁵⁶ Je parle ici de *retour* à la subordination pour signaler le contraste d'ordres esthétique et artistique immense entre les formes novatrices, audacieuses et autonomes de la modernité et celles, plutôt en service, qui portent et illustrent les discours de l'art postmoderne.

3.3 PRÉSENTATION DES DISCUSSIONS : PISTES DE RÉFLEXION SINGULIÈRES

Rarissimes au Québec, les discussions sur ce qu'est devenu l'art officiel, celui qui est présenté dans les grandes expositions internationales, telle la Biennale de Venise, et dans les grandes galeries officielles se tiennent surtout en France et dans le monde anglo-saxon, comme nous avons pu le constater dans le deuxième chapitre. Ces deux discussions, française et anglo-saxonne, portent sur les mêmes pratiques et sont de natures parentes, mais distinctes : par exemple, toutes deux critiquent l'hypertransgression qu'on y retrouve, cependant l'une s'inquiète davantage de la perte de la recherche de plasticité, de beauté, et des critères pouvant juger cet art, désormais orphelin de cette recherche plastique pourtant centrale à la modernité; et l'autre en propose une critique éthique singulière, comme critère permettant de l'évaluer, puisque c'est un art de contenu explicite, ou qui se veut tel.

En France, débat virulent qui a eu lieu dans les années 1980-1990 et qui perdure, mais moins fortement, c'est la légitimité des formes actuelles en tant qu'oeuvres d'art⁵⁷, qui prennent place dans les grandes Biennales et dans les musées, qui est mise en cause. On y déplore le fait que ces grandes expositions officielles présentent trop souvent des oeuvres d'artistes qui ont décliné toute invitation à la recherche ou à la *représentation* du beau, qui soutiennent des contenus souvent immoraux, voire décadents, qui sont trop largement *sponsorisés* ou subventionnés par l'État et qui, en ce sens, jouent le jeu du marché d'une façon outrancière. Des pratiques qui ont entraîné la mise au rancart des critères d'évaluation de la modernité artistique et de ses avant-gardes; l'emballement de la machine à transgresser ayant souvent rendu les pratiques inévaluables du point de vue formel et souvent difficilement déchiffrables du point de vue du contenu. Un regard sur l'art actuel qui pose nécessairement la question de son rapport à l'éthique et à la morale, et celle de la relation qu'il incarne, ou pas, entre la forme et le contenu, puisqu'il est souvent chargé de messages à outrance et souvent outranciers.

⁵⁷ On va jusqu'à se demander si on a encore affaire à de l'art. On parle donc de non-art, de fin de l'art.

La discussion surtout développée dans le monde anglo-saxon observe le même art, les mêmes pratiques, mais elle ne se pose pas en premier la question de sa légitimité. Ce qui en fait l'objet est la question du droit de l'évaluer du point de vue moral et éthique. Est-ce que la critique éthique est légitime et pertinente face aux pratiques actuelles, si souvent *questionnables* d'un point de vue éthique, de l'art dit contemporain? Les critères formels ayant perdu énormément de poids, d'importance et de sens, et les contenus de sens en ayant pris plus que proportionnellement à ce qui a été perdu sur le plan formel, il semble, pour Talon-Hugon, que nous puissions tout au moins *profiter* de cette possible grille d'analyse critique qu'est la critique éthique pour minimiser les *dégâts* moraux que ces pratiques se permettent en toute impunité. « En effet, plus les frontières de l'art et de l'extraartistique s'amenuisent, plus l'extraterritorialité de l'art et, partant, son imputabilité éthique est problématique. » (Talon-Hugon, 2009, p. 154)

En fait, le manque de critères d'évaluation de l'art actuel, qu'ils soient formels ou du contenu, permet pour plusieurs que n'importe quoi soit adulé à la seule condition de *parler fort*, c'est-à-dire d'occuper massivement l'espace public ou muséal avec des objets qui surprennent et qui s'imposent. Une absence de critères qui oblige, pour en comprendre la cause, à faire la genèse de la disparition de ces critères et à revenir au moment où l'art a pris son autonomie, moment qui a transformé la création artistique jusqu'à son hyperautonomisation. Une absence de critères qui oblige à revenir sur les critères fondateurs pouvant accorder le titre d'oeuvre d'art à un objet se prétendant tel, nécessitant aussi de rappeler ceux du classicisme et de la modernité. Une sorte d'histoire, d'une transgression à l'autre, en passant par l'absence d'objet matériel⁵⁸, jusqu'à ce qu'il n'ait plus de critères. Bien qu'en France la question de la morale soit indirectement présente, elle est omniprésente, puisque les transgressions sont légion dans l'art contemporain. Au-delà du regard porté sur la question de la morale, ce qui est en jeu est la croyance, la conviction ou la peur que ce moment de la création artistique soit la fin de l'art, la fin de la présence de l'esthétique dans

⁵⁸ Oeuvre immatérielle : « En 1962, Yves Klein vend *une zone de sensibilité picturale*, c'est-à-dire de l'immatérialité pure [...] » (Sourgins, 2005, p. 29).

l'art, la fin de la présence d'un contenu ou d'une intention morale ou éthique (implicite ou explicite), et la fin, surtout, de la transcendance dans l'art.

Autant la réflexion sur la pertinence de la critique éthique que celle sur la reconnaissance ou non de l'art contemporain comme pratique digne de ce nom, autant l'une que l'autre a recours à la genèse de ce moment historique actuel, à son origine, au moment où l'art a pris son indépendance, est devenu autonome, et à ce qui a suivi, d'un "isme" à l'autre, jusqu'aux moments postmodernes et hypermodernes actuels, pour comprendre l'avènement du goût du beau, jusqu'au beau *plaisant* sans contenu éducationnel ou moral, puis le goût d'un art beau et éthique (ce qui est ma position et ma pratique, en accordant à la part éthique une place explicite ou implicite dans la forme et dans la matière *immanente*) et enfin le *goût* de la transgression, jusqu'à son paroxysme. Ainsi, les lectures que font les auteurs cités dans ce texte sont complémentaires, et les chemins de réflexion qu'ils nous invitent à prendre, en amont de la crise et au-delà des débats, nous enseignent plutôt que nous persuader.

3.4 RETOUR HISTORIQUE

Kant a fait franchir un pas important à la notion de beau. Il l'a, pour ainsi dire, sortie de son jumelage ancestral avec l'utile et le bien. Il a développé, comme on l'a vu dans le premier chapitre, le concept de désintéressement qu'il a attaché à la beauté : la beauté pure, la beauté vraie ne suscite pas de velléités factuelles d'action ou de réflexion étrangères à la seule contemplation de cette beauté. Ainsi, le goût au XVIII^e siècle est reconnu pour certains comme déterminant et principal juge de l'appréciation artistique. Un parti pris qui ne fera pas l'unanimité, mais qui se montrera entêté, très présent et fort. (Talon-Hugon, 2009)

Manifester une « attention désintéressée » est le sens-clé de « l'attitude esthétique » chez les modernes, cette dernière étant une attention positive portée à l'objet en tant que tel, « non à ses causes, ses effets ou ses conséquences », une attention à la chose, ses éléments formels et plastiques : une présence réceptive « en pleine sympathie, sans préjugés et sans hostilité a priori » (Talon-Hugon, 2009, p. 111). Concept amplement développé par Kant,

nous dit Talon-Hugon, le désintéressement signifie « l'exclusion de toutes formes d'intérêts extraesthétiques, que ce soient ceux de la raison dans son usage spéculatif ou ceux de la raison dans son usage pratique ». Contrairement à l'attitude ordinaire qui dirige notre attention sur l'utilité des objets « quand nous adoptons l'attitude esthétique, nous ne visons ni le vrai, ni le bon, ni l'utile » (2009, p. 111-109). C'est donc une attitude qui implique la mise en distance de la question morale. Mais le beau de Kant est le Beau naturel, et non le beau fabriqué. Une distinction qui faisait partie de la réflexion artisticoesthétique du temps et qui fera son chemin pour arriver à y inclure les oeuvres de l'art. Comme l'écrit Jimenez, la « déclaration d'autonomie de l'esthétique [...] n'intervient qu'au terme d'une lente évolution intellectuelle et matérielle de la société occidentale, qui vise à émanciper l'homme à l'égard des tutelles anciennes, théologiques, métaphysiques, morales, mais aussi sociales et politiques » (Marc Jimenez, 1997, p. 33). En 1835, la publication de la Préface de *Mademoiselle de Maupan*, de Théophile Gautier⁵⁹, « constitue le manifeste esthétique de ce qu'il convient d'appeler le mouvement de l'art pour l'art » (Talon-Hugon, 2009, p. 98), un mouvement qui revendique l'absence de morale⁶⁰ dans l'art afin d'y exclure toute forme de fonctionnalisme et de censure. L'art s'occupera de ses causes à lui, non de causes qui lui sont étrangères, et entreprendra de se charger de l'esthétique en soi⁶¹. (Talon-Hugon, 2009)

L'avènement des beaux-arts, qui se distinguent des arts mécaniques par leur finalité, qui est de plaire et non d'être utiles, est un moment de remise en question fondamentale de la finalité éthique de l'art qui « devient d'abord secondaire, puis encombrante et enfin dommageable » (Talon-Hugon, 2009, p. 95). Alors, en art, satisfaire le goût du beau devient plus important que montrer comment bien vivre. Donc, une forme de synthèse entre la raison et le sensible est encore vue comme une esthétique de représentation accordant une valeur

⁵⁹ « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien. » (Talon-Hugon, 2009, p. 97, citant Gautier, 1996, p. 54)

⁶⁰ Victor Cousin : « Il faut de l'art pour l'art. Le beau [...] ne conduit qu'à lui-même » (Talon-Hugon, 2009, p. 96).

⁶¹ « La poésie, déclare Baudelaire, "n'a d'autre but qu'elle-même; [et] si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son oeuvre sera mauvaise". » (Talon-Hugon, 2009, p. 97, citant Baudelaire, 1975, p. 112)

plus importante au contenu qui doit encore avoir une teneur morale⁶². Forte de son autonomie et « [p]arce que les contenus sont toujours un risque d'hétéronomie », l'esthétique devient la « science des formes », et le formalisme (ou l'art pour l'art) prend naissance (Talon-Hugon, 2009, p. 103-101). Les critères moraux et éthiques sont *tassés* pour laisser toute la place à ceux qui jugent l'oeuvre par ses seules formes.

Déjà, dès la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, la société civile se dirigeait vers un affranchissement des pouvoirs de l'Église et de la monarchie, puis ensuite de la bourgeoisie. Ainsi, l'artiste comme le citoyen, en tant qu'individus singuliers, ont eu besoin de sortir de la soumission et d'entrer dans un monde nouveau, désiré et à proclamer. L'art (et la littérature et la musique...) empruntait alors des directions multiples, allant de l'art pour l'art, transgressif ou pas, afin de compléter son processus d'autonomisation à peine amorcé, à l'art engagé, transgressif ou pas, dans la défense de la parole sociale⁶³, politique, et éthique (ou morale). D'abord, cette autonomie de l'esthétique, de l'art, de l'acte de création par l'artiste a libéré ce dernier de ses chaînes morales et lui a permis d'exprimer la beauté par ses propres moyens et formes. Plus tard, il recollera des valeurs morales, spirituelles, sociales, politiques, humaines, etc. à ses oeuvres, comme la sincérité et l'authenticité, à cette beauté renouvelée, élaguée, rajeunie, renée.

Les effets de la séparation du jugement de gout et du beau d'avec le bien et l'utile ont fait se développer des pratiques artistiques contre toute morale et contre tout asservissement à des ordres de conduite afin de contrer la morale dominante bourgeoise qui établissait ce qui était le bien et l'utile, et elles se sont affairées à la transgresser (voir figures 6 et 7). À la première étape de la modernité, les artistes ont transgressé, *avec raison*, pour dégager la création artistique « de toutes formes de coercitions, de dogmes, conventions, traditions, tutelles religieuses, politiques, idéologiques, économiques qui, en permanence, s'opposent à

⁶² « "L'art de la peinture est si grand qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente [...]." » (Talon-Hugon, 2009, p. 100, citant Du Bos, 1994, p. 24)

⁶³ « Victor Hugo rappelle que " le poète aussi a charge d'âmes", que "le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine ". » (Talon-Hugon, 2009, p. 96, citant Victor Hugo)

la volonté de transformer le monde » (Jimenez, 2005, p. 16). Puis le rejet de la tradition devient plus fort et se radicalise. À l'époque de Baudelaire, « transgressions, scandales, provocations se succèdent [...] et sapent peu à peu l'autorité [...] de l'académisme et du conservatisme » (Jimenez, 2005, p. 17). Les XIX^e et XX^e siècles, surtout le XX^e, verront autant ces élans transgressifs enjamber l'espace public que les manifestations flamboyantes d'un art autonome réinventant et réaffirmant une morale libre et intime, souvent transgressante, mais non nécessairement en colère⁶⁴. Tel un espace que la forme se donnera pour se développer, pour dépasser l'imitation et la représentation. Elle pourra plus tard, à elle seule, devenir contenu et forme.



Figure 6 : *Le déjeuner sur l'herbe*, Édouard Manet, 1863
Source : Musée d'Orsay, Paris, <<http://www.musee-orsay.fr>>

⁶⁴ Théophile Gautier et Oscar Wilde n'étaient pas en colère et leur oeuvre littéraire ne l'est pas non plus, mais ils ont affirmé des choix moraux et esthétiques, comme Courbet, Manet et Malevitch l'ont fait.



Figure 7 : *L'origine du monde*, Gustave Courbet, 1866
 Source : Musée d'Orsay, Paris, <<http://www.musee-orsay.fr>>

« On verra plus loin que le lien de l'art et de l'éthique peut être renoué lorsque l'on considérera que l'effet moral peut passer par autre chose que par les contenus [...] » et que le formalisme (l'art pour l'art) est réellement une vive réaction contre « des formes modernes d'exploitation des contenus de l'art : art bourgeois, propagande, réalisme socialiste, etc., qui sont autant de formes nouvelles d'hétéronomie, structurellement proches de celles contre lesquelles les théories de l'art pour l'art se sont construites » (Talon-Hugon, 2009, p. 103-104). La modernité marquait la « fin des fonctionnalismes directs. Mais ce [n'était] pas la fin de l'espoir d'une éducation morale par l'art » (Talon-Hugon, 2009, p. 199).

Talon-Hugon échappe ici, ou néglige, la part de cette autonomie qui n'est pas qu'en réaction, qui ne veut que se développer, et le fera, parce qu'elle doit se développer, parce que la forme peut, elle aussi, parler et dire quelque chose. Le contenu n'est pas *revenu* dans la forme, il y a toujours siégé, en tant que semence indestructible⁶⁵, mais il fallait que cette semence se développe avec vigueur. En ce sens, évidemment, pour garantir que la référence soit logée dans la forme et dans la matière, « l'autonomisme [ne sera] nulle part aussi à l'aise

⁶⁵ Ici, je fais un lien avec Adorno : un contenu de sens intrinsèque à la matière et à la forme, à leur histoire gravée en elles.

que dans l'abstraction. [Et il] n'est pas surprenant que l'art phare soit à cette époque la musique » (Talon-Hugon, 2009, p. 104). D'où l'idée d'un contenu de sens dans la forme abstraite et riche de sens.

Le représenté atténue et assourdit les résonances propres de la peinture. La dimension iconique nuit à la dimension picturale. Il faut brouiller toute référence narrative [...] [et] épuiser l'image. Chez Kandinsky, par exemple, on parlera de « l'émotion de l'âme » que la forme, la lumière, la matière procurent au « récepteur », ce n'est pas une émotion liée à la vie sociale, mais directement reliée à l'âme. (Talon-Hugon, 2009, p. 105-116 citant Kandinsky, 1989, p. 84-85)

Un renversement des priorités se produira : la finalité, jadis annoncée dans le message moral de l'oeuvre, se tiendra à l'intérieur de la forme (voir Munch et Kandinsky, figures 1 et 4, chapitre 1, section 1.11), sera *contenue* dans la forme. Mais pour l'heure, où la bataille n'est pas encore gagnée pour les formalistes, on cherche encore à extirper les éléments d'ordre moral de la production artistique parce qu'ils « introduisent de l'impureté » (Talon-Hugon, 2009, p. 103) et réduisent la force sémantique de la forme (sens et intelligence). Le mouvement de l'art pour l'art sera donc aussi, et d'abord, une réaction contre l'hétéronomie et, en ce sens, une étape, un moment qu'il fallait que l'art traverse pour *sortir* de toute dépendance. Une autonomie qui, grâce à des auteurs et à des artistes fondateurs, a entraîné à la fois un enrichissement qualitatif du rapport de l'esthétique (ou de l'art) à la morale. Un rapport choisi, assumé ou, selon Adorno, comme on le verra plus loin, intrinsèque à l'oeuvre et à l'artiste⁶⁶ et, en même temps, un rejet de la présence d'une morale obligée, dictée, obéissante. Mais ce mouvement n'a pas été imperméable aux mouvements sociaux et à l'évolution (positive ou négative) de la société. En parallèle avec ce qu'on pourrait nommer une radicalisation de la forme, une esthétique empathique se développera qui appuiera et défendra des valeurs comme la justice et la liberté⁶⁷. Et cette esthétique d'ordre social se radicalisera elle aussi entraînant la polarisation des positions. On peut penser ici aux discours

⁶⁶ L'engagement de l'artiste incarné par le fait qu'il est artiste et, donc, critique face à la société.

⁶⁷ Voir chapitre 1, section 1.8.

d'auteurs favorisant l'art social, l'art soviétique et l'art révolutionnaire, un art souvent standardisé faisant disparaître toute originalité de la forme⁶⁸.

Se développeront des courants de pensée souvent polarisés qui évolueront jusqu'au moment où la postmodernité entrera, envahissante... Et se maintiendront en lieu et place ceux qui demeureront attachés et fidèles aux valeurs traditionnelles et religieuses, et au classicisme, et qui opposeront farouchement leur résistance à cette modernité, puis à la postmodernité.

3.5 ORIGINE DE CE QUI EST CONVENU DE NOMMER LA CRISE DE L'ART CONTEMPORAIN : LES AVANT-GARDES ARTISTIQUES

À la modernité, surtout dans la première moitié du XX^e siècle, mais aussi dans la deuxième, les artistes étaient (et sont encore, nous le verrons) largement investis d'une mission sociale et politique⁶⁹. À l'intérieur des mouvements avant-gardistes de ce siècle, les tensions et discussions que l'on pourrait désormais qualifier de fondamentales (par leurs postures diamétralement opposées) perdurent et se baladent entre la pertinence et la noblesse de se mettre, en tant qu'artiste, au service d'une cause, et le danger de se retrouver justement *en service*. Lorsque l'artiste se met en service, par un élan *naturel* et spontané, intrinsèque à sa condition d'humain, comme on l'a vu, s'il ne se méfie pas, il peut faire s'assécher sa part de conscience et de parole purement expressive. Dans ce sens et pour ces raisons, André Breton⁷⁰ sera réfractaire à l'engagement total de l'artiste à une cause, « si juste soit-elle » (Jimenez, 1997, p. 360).

En continuité avec ce que le modernisme a engendré comme mouvements artistiques, il faut souligner l'idéalisme des avant-gardes et leur engagement social et politique. Mais

⁶⁸ Par exemple l'oeuvre de Léon Tolstoï et tout l'art socialiste-soviétique.

⁶⁹ On peut penser à *Refus Global*, au théâtre d'intervention avec le *Grand Cirque Ordinaire*, à l'art féministe (*The Dinner Party*, de Judy Chicago), à Armand Vaillancourt, etc.

⁷⁰ Fondateur du mouvement surréaliste.

aussi éthique puisque déjà il s'agit aussi de la vérité, de sa vérité intérieure⁷¹ qui est à exprimer, et cette vérité intérieure conteste les valeurs défendues par la bourgeoisie et le capital qu'elle soutient et dont elle profite. Pour ceux qui ne s'y arrêtent pas suffisamment pour en comprendre le langage et la profondeur, les formes artistiques du XX^e siècle sont, par ailleurs, perçues comme de l'art pour l'art, un art égocentrique. Parce qu'il y a abstraction et que l'abstraction leur paraît un monde qui se *fout* des autres, un art qui ne communique pas avec la masse, avec la population, on se méfie. Pourtant, comme *Refus global*⁷² l'a été au Québec, dans les années quarante et cinquante du siècle dernier, à sa façon bien distincte, l'art *dit abstrait* est un art qui veut transformer le monde, qui veut, par son détachement *définitif* d'avec l'obligation de la figuration (à l'intérieur de laquelle les normes esthétiques, sociales et morales, et les discours sont figés), retrouver une spiritualité, une vérité à l'état pur, sans référence à un dogme, quel qu'il soit.

3.5.1 L'ÉTHIQUE

Il est question ici d'une éthique intrinsèque à l'engagement de l'artiste dans son art, à son intégrité et à sa parole tenue de suivre sa vérité inspirée et d'être non centré sur l'extérieur, à l'extérieur de l'oeuvre. Une éthique qui peut se décliner presque indéfiniment proportionnellement au souffle de cette fameuse « nécessité intérieure » nommée, décrétée telle par Wassily Kandinsky (1969, p. 89). Aller vers l'autre, c'est aussi respecter l'autre en exigeant de lui de porter attention à l'oeuvre, de chercher sa vérité. C'est aussi exiger de l'autre qu'il vienne à l'oeuvre.

En 1939, Greenberg oppose [...] le Kitsch — culture du divertissement, populaire et commerciale, produite par le capitalisme industriel — et l'avant-garde, culture élitiste, certes, mais culture révolutionnaire qui assure le sauvetage de l'art contre

⁷¹ « Pour nous, la peinture n'était pas porteuse de message, elle était langage direct en soi. » (Fernand Leduc, dans Jean-Pierre Duquette, 1976, p.7)

⁷² Refus Global et les automatistes (1942 à 1955), un mouvement artistique, mais aussi littéraire (surtout poétique et ayant produit un manifeste), qui a bousculé les normes artistiques et morales du Québec, par leurs oeuvres et leurs textes. Un mouvement qui refusait ce qu'était la société, mais dont les oeuvres se refusaient à porter le moindre message extérieur à une recherche plastique et profondément intérieure.

sa corruption par le Kitsch. Pour l'artiste d'avant-garde, les arts — par exemple la peinture et la musique — n'ont d'autre enjeu qu'eux-mêmes, à l'intérieur de leur médium propre et avec leurs éléments formels spécifiques. [...] [Par exemple] "Picasso, Braque, Mondrian, Kandinsky, Brancusi, même Klee, Matisse et Cézanne tirent principalement leur inspiration du médium qu'ils utilisent. Ce qui anime leur art semble résider au premier chef dans cette pure concentration sur l'invention et l'ordonnance d'espaces, de surfaces, de formes, de couleurs, etc., en excluant tout ce qui n'est pas lié nécessairement à ces facteurs". (Jimenez, 2005, p.113-114, citant Greenberg, 1995, p. 13)

Les avant-gardes font la promotion de la nouveauté espérant collaborer à l'avènement d'un monde meilleur auquel la science et la technique s'affairent déjà. On chasse la morale et les moeurs des bien-pensants, et l'ultime nécessité est la nécessité intérieure (Jimenez, 1997), « laquelle constitue proprement la seule loi immuable de l'art » (Jimenez, 1997, p. 313, citant Kandinsky, 1981). En ne faisant pas siéger iconiquement le monde extérieur dans son oeuvre, l'artiste ne veut pas dire qu'il est indifférent à ce monde, à cette société. Au contraire, c'est un art qui hurle son désespoir et sa colère, sa révolte contre « l'art illusion, contre le beau trompeur, [contre le Kitsch], contre l'égoïsme d'une société capable d'exterminer des millions d'hommes [et de femmes et d'enfants] » (Jimenez, 1997, p. 316-317); telle une éthique contre la morale, une éthique intrinsèque à l'art...

L'idéal avant-gardiste est de faire la promotion des valeurs hautement supérieures de l'art et de « tirer l'humanité du néant » (Jimenez, 1997, p. 323). Le beau gentil ne sera plus jamais de mise, faire beau est égal à faire ce que veut la société, laquelle est à changer. « "Merde à la beauté" s'écri[era] Dada⁷³, tant il est vrai qu'on ne peut peindre, écrire et sculpter "beau" sur fond de cadavres déchiquetés, sanguinolants et entassés dans les tranchées [...]. » (Jimenez, 1997, p. 317) Les surréalistes étaient aussi investis du désir de transformer la vie et la politique. Ces mouvements artistiques d'avant-garde ont pris la forme et le ton d'un projet de révolution touchant autant la sphère philosophique que spirituelle, espérant que la forme « agir[ait] sur le contenu et créer[ait] des idées nouvelles » (Jimenez, 1997, p. 324), telle une force esthétique promouvant des réflexions éthiques, politiques et

⁷³ Fondateur du mouvement dadaïste.

sociales. Par exemple, un contenu formel qui contiendrait le contenu de sens éthique, politique et social de ce choix de faire cette peinture, une peinture avec des formes *qui parlent*.

Ce qui permet à Kandinsky d'énoncer l'un des problèmes les plus fondamentaux de l'esthétique et de la peinture du XX^e siècle : "Nous nous étions, Marc et moi, jetés sur la peinture, mais la peinture seule ne suffisait pas. Ensuite j'eus l'idée d'un livre synthétique qui effacerait les vues courtes et périmées, [qui] ferait tomber les murs entre les arts [...] et démontrerait finalement que la question de l'art n'est pas une question de forme, mais de contenu artistique". (Jimenez, 1997, p. 324, citant Kandinsky et Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter*, 1981)

Ce que Talon-Hugon appelle la rivalité entre le message à transmettre et vouloir plaire (2009), ou celle finalement du fond et de la forme, est aussi, en quelque sorte, la longue bataille qu'il a fallu faire pour permettre au contenu de transiter dans la forme, puis de le reconnaître comme siégeant (comme passager et guide en même temps) dedans et, comme nous le verrons avec Adorno, siégeant aussi dans la matière et, ultimement, intrinsèquement dans le fait d'être artiste.

La position qu'adoptera Adorno, en lien avec cette question de l'engagement et, donc, du contenu de sens d'une oeuvre, libèrera la forme de sa dépendance avec un contenu extérieur à elle, ce que Talon-Hugon appelle l'extraterritorialité de l'art. La forme contiendra le contenu qui, *représenté* par l'audace de la forme, clamera une sorte de liberté, une sorte de désaccord avec le silence devant l'horrible et l'injuste. On a encore envie ici de mentionner la pertinence de la musique, son excellence à présenter une forme chargée de son contenu, telle une ambassadrice hors pair, puisqu'avec elle on ne peut pas ne pas être en accord avec l'idée que le contenu, le sujet, est dans la forme qui *dit* le sujet à sa manière. Et par son audace, par son courage, par sa force transgressive vis-à-vis des formes acceptées et classiques du beau, elle est *engagée*, et éthique par respect de *l'autre* dans son intégrité; elle porte une parole libérée, etc. La matière (musique, sons ou mots et silence), s'exprimant directement, ne se transforme pas en message explicite : « les répétitions de mots, les silences entre les répliques, le cynisme des situations ne décrivent pas le désastre d'un monde en déclin, ils font

plus que cela : ils signifient l'absurdité tragique sans même avoir à la nommer⁷⁴ » (Jimenez, 1997, p. 391).

La péremption d'une conception linéaire de l'histoire et de son déroulement progressif vers un futur meilleur signe [...] l'acte de décès des avant-gardes historiques. Elle marque la fin de la croyance en une transformation sociale et politique à laquelle la modernité artistique s'imaginait pouvoir contribuer. Persuadés d'une possible réconciliation entre la *grande culture* et la *culture commune*, les artistes trans-avant-gardistes refusent les anciennes corrélations, l'abstraction équivalant à la modernité progressiste et le figuratif étant assimilé au conservatisme. Ils peuvent donc désormais, et sans nostalgie, récupérer librement, tels des *objets trouvés*, les différents styles du passé. (Jimenez, 2005, p. 136)

La fin des avant-gardes marque une volonté de cesser de croire au pouvoir de l'art tant conjugué et tant défendu par ces dernières. Bien avant ce tournant, Benjamin avait appréhendé cet épuisement des ressources renouvelables de la production artistique, une sorte « "d'atrophie de l'expérience" » (Jimenez, 2005, p. 114, citant Benjamin, 1995, p. 30) due à la coupure avec la tradition, et Adorno avait déjà, de son côté, critiqué fortement le glissement de l'art vers un marché offrant des produits de pure consommation. (Jimenez, 2005)

3.6 VERS LA CRISE / JIMENEZ / SOURGINS

Comme si après les oeuvres silencieuses de Cage⁷⁵, les musiciens avaient été *tenus* de se taire, de faire taire leur instrument. Il s'est passé un suicide orchestré par le marché de l'art pour attirer des curieux vers des oeuvres qui ne présentent plus la beauté et la transcendance, par pur besoin de transgresser, par épuisement des idéaux ou par l'attrait d'entreprendre une relation avec la rentabilité. Tout ce qui avait nourri la modernité, tous les slogans engagés

⁷⁴ Voir *Guernica*, de Picasso, toile cubiste dénonçant le régime franquiste et les pertes humaines de la guerre d'Espagne (figure 2, x).

⁷⁵ Une oeuvre qui dure 4 minutes 33 secondes, et qui exige du musicien de *faire silence*, tout en laissant traverser les sons de son environnement; un morceau de musique qui dure le même temps que les chansons pop et qui les brave en même temps...

des avant-gardes « résonnent dans le vide de l'ère postmoderne qui s'annonce » (Jimenez, 2005, p. 107).

Duchamp est l'acteur et le théoricien du passage de la peinture à des activités d'ordre conceptuel, grâce à l'invention du "ready-made", objet "tout fait", de préférence industriel, qu'il se contente de signer, parfois en le modifiant légèrement. Dès lors, le choix, la décision de l'artiste (et non plus un quelconque travail) suffisent pour promouvoir n'importe quoi à la dignité d'oeuvre d'art. (Sourgins, 2005, p. 14)

En appelant à l'évitement total du plaire, le considérant comme un danger pour l'artiste, Marcel Duchamp, avec son *ready-made*, a nourri l'intégrité de ce dernier (l'artiste), et son courage de parler par les seules formes. Mais en radicalisant cette position *antibeaup*, il a aussi fait advenir une sorte d'antiart. Cet héritage duchampien a joué un rôle historiquement important sur ce que devient l'art au moment postmoderne. Dans cette mouvance où le mot d'ordre est d'envahir l'espace public, et une fois disparu le concept de beaux-arts où les matériaux régnaient par leur sens et leur dignité, les artistes utilisent désormais tous les objets et tous les matériaux, usuels ou pas, tenus pour recyclables aux fins de l'élaboration d'une oeuvre. Arriveront des oeuvres vues comme scandaleuses, dépassant fortement les limites morales, éthiques et sociales acceptées d'emblée par la société occidentale. Et l'indignation grossira au fur et à mesure que les commissaires muséaux intégreront, accepteront et promulgueront ces dernières à titre d'oeuvres majeures⁷⁶. (Jimenez, 2005)

Voilà un commentaire sur lequel insister quant à la part absolument non éthique — la limite atteinte — de ce que l'art contemporain se permet de faire tout en attirant des millions de badauds. Ce qui n'exclut pas, je le rappelle, qu'il y ait des pratiques dites *soft* et d'ordre éthique en phase avec des revendications et des luttes légitimes de société, par exemple pour l'environnement. Ce qu'Ardenne décrit comme « une capacité humaine à envisager une réalité refondue éthiquement plus conforme à nos attentes, privées comme collectives » (2010, p. 55). Mais ce qui est démontré ici est ce qui a entraîné la crise des critères, et la crise de l'art avec ses hypertransgressions et ses discours *illustrés*. Le problème majeur est

⁷⁶ Jimenez soulève ici le phénomène de plastination, une technique qui permet de conserver des tissus humains à l'aide de silicone, et dont se sont servi des artistes pour faire des *oeuvres* qui ont évidemment fait scandale.

vraiment qu'il n'y a pas de critères, ni presque de limites d'ordres éthique et moral, et esthétique. Alors, comment fera-t-on pour recréer des critères valables, à quelle instance demandera-t-on de proposer des limites qui feraient consensus?

3.7 DÉROUTE DES CRITÈRES / CRISE FRANÇAISE DE L'ART

Les musées [...] recèlent [...] [de] preuves tangibles d'un siècle qui s'est attaché à désacraliser [...] le corps humain — notamment celui de la femme — morcelé, défiguré, déchiqueté, mutilé, dépiauté, expression caricaturale d'une époque incapable de surmonter le traumatisme causé par les génocides du siècle précédent. Courbet, en peignant l'un des tableaux « les plus destructeurs de toute l'histoire de la peinture⁷⁷ », aurait donc engendré la lignée des [...] Edvard Munch, Pablo Picasso, Francis Bacon, ouvrant la voie aux « anartistes » d'hier — les modernes — et aujourd'hui — les contemporains — qui se complaisent dans une mise en scène affligeante de l'humanité. [...] comme si l'humanité était laide « au point de ne plus pouvoir supporter son rêve de beauté ». (Jimenez, 2005, p. 55-56, citant Rezvani, 2000)

On assiste à la déroute des critères. Les oeuvres ne sont plus sanctionnées par des galeristes ou des musées, elles le sont désormais par les représentants d'un marché, experts et conservateurs, qui cautionnent de plus en plus des pratiques dénuées de valeurs artistiques, voire insignifiantes. Dans l'art, ce qui se révèle est bien la fin réelle et perceptible de la croyance aux grands récits. Tous les discours d'émancipation de la modernité sociale, éthique, artistique, politique et esthétique s'étant éteints, les rêves que portaient et transportaient dans leurs oeuvres les artistes se sont aussi tus. Le communisme étant bel et bien mort, l'idéologie du capitalisme libéral « entend soumettre toutes les activités humaines à la rationalisation », faisant advenir « un art [...] sans perspectives humanistes (Jimenez, 2011, p. 97). Alors la critique éthique doit prendre le relais et ainsi peut-être refaire basculer l'art en discours moral pour faire enfin renaitre un art poussé par un idéal. Il nous faudra nous mettre à écrire de nouveaux récits.

⁷⁷ Voir *L'origine du monde*, figure 7, section 3.4.

La querelle, ou l'immense débat sur l'art contemporain qui a sévi en France dans les années 1980-1990, et dont la cause et les effets perdurent, a donc été déclenchée par la perte des critères de jugement esthétiques, éthiques et artistiques, devenus presque impossibles à formuler et encore moins à penser devant des oeuvres qui ne cherchent désormais plus le beau, qui plongent trop souvent dans l'hypertransgression, et des artistes qui se font complices du marché. (Jimenez, 2005) « Désormais, au nom de l'Art contemporain, on peut fabriquer des bombes, inventer une drogue, ouvrir un restaurant, réaliser une course d'obstacles, installer une baraque à moules dans un musée. » (Sourgins, 2005, p. 9)

3.7.1 COMMENTAIRE

S'il y a, parmi ces exemples, des projets artistiques qui peuvent porter une intention éthique, sociale ou politique, il n'en demeure pas moins qu'ils n'annoncent pas directement une intention formelle potentiellement évaluable. Par ailleurs, j'insiste, je présente la crise qui a été induite par les limites largement dépassées dans la direction de la transgression, une crise qui est évoquée parce qu'elle a eu lieu à cause de ces hypertransgressions.

On a voulu banaliser la transgression en y voyant un simple dépassement [...]. La transgression a [...] été parée du prestige de l'insurrection, or si l'insurrection cherche à conquérir une légitimité (en contestant ce qu'elle considère comme inique), la transgression se joue de la légitimité. Sa singularité apparaît dans un geste transgresseur exemplaire : prendre délibérément l'autoroute à contresens, par jeu, par défi, pour *la beauté du geste* [...]. (Sourgins, 2005, p. 16-17)

Puisqu'il n'est pas possible de juger de façon un tant soit peu objective une oeuvre d'art contemporain, comment se fait-il et à partir de quoi certaines productions artistiques sont-elles admises dans le Panthéon des grandes expositions? De là la colère ou l'indignation de certains qui prônent toujours un art minimalement formel (à la recherche du beau) répondant minimalement à une pratique mature des matières plastiques, des matières brutes de l'art. De là celle de certains autres qui s'indignent aussi très fortement que cet art soit hautement subventionné; et d'autres encore qui sont indignés et totalement *en guerre* avec les transgressions qui traversent ces pratiques d'un art démantelé. Et l'origine de cette perte de

critères (et de normes) est, selon presque tous les historiens et les esthéticiens, le fameux *ready made* de Marcel Duchamp (voir figure 8) qui, par cet acte radical, a voulu en un « geste iconoclaste, "en finir avec l'envie de créer des oeuvres d'art" » et a entraîné « la désagrégation des systèmes de référence, [...] la dissolution des critères classiques » (Jimenez, 2005, p. 53-19, citant Duchamp). L'urinoir de Duchamp, avec son absence de gout, son indifférence au gout et à la beauté, n'est pas une oeuvre de l'art plastique, mais l'illustration d'une idée, celle que tout peut être déclaré objet d'art. Et, en grande partie, l'art actuel, par cette forme de conceptualisme appliqué, s'est sorti "du champ" spécifique de l'art.

Il y a une différence entre les débuts de l'AC (art contemporain), où les artistes pouvaient congédier une habileté dont ils avaient pu faire l'apprentissage, et aujourd'hui où, les chaînes de transmission du savoir-faire ayant été rompues, les jeunes artistes ont beau jeu de mépriser un métier hors d'atteinte et de dénoncer le *fétichisme de la peinture*. (Sourgins, 2005, p. 29-30)



Figure 8 : *Fontaine*, Marcel Duchamp, 1917

Source : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp_Fontaine.jpg>

La transgression dite morale dans l'art n'est pas nouvelle, elle a été, comme on l'a vu, nécessaire et fertilisante, mais « il y a une spécificité de la situation contemporaine qui justifie

qu'on y voie une configuration inédite ». Et même si ces pratiques qui présentent des actes très choquants ne touchent pas la majorité des artistes en arts visuels, « cette part est, au regard de l'histoire, proportionnellement plus importante » (Talon-Hugon, 2009, p. 148-149). On est rendu à ce moment si extrême de transgression qu'elle ne signifie plus rien. (Jimenez, 2005)

En France, contrairement aux critiques du monde anglo-saxon, l'aspect éthique ou moral est donc indirectement nommé, puisque l'on y dénonce surtout le fait que l'on ait affaire, dans le débat, à du non-art, du non beau. Mais ce non-art, trop souvent hypertransgressif, est parfois tellement sans limites morales qu'il devient difficile de saisir si l'artiste a réalisé son *oeuvre* pour dénoncer ou pour gratuitement transgresser. Et cela soulève inévitablement des questions d'ordres éthique et moral. Faire souffrir un animal ou se faire souffrir, « "mise en scène du corps mutant, déploiement sans limites du sexe dans toutes ses déviances, fascination pour la mort, dramatisation du quotidien jusqu'au sordide..., l'art contemporain oscille entre provocation et témoignage du malaise de nos sociétés" » (Jimenez⁷⁸, 2011, p. 99).

Par ailleurs, à l'intérieur de cette mouvance artistique, des pratiques sont légion qui poursuivent une certaine tradition d'engagement social, une parole citoyenne et éthique, et qui ne sont ni fracassantes ni en colère ni en réaction, mais en action. On pense ici à la notion de *Soft art* amenée par Paul Ardenne⁷⁹. Cependant ce sont des pratiques qui appartiennent à une marginalité au regard de ce qui remplit les grandes exhibitions. (Jimenez, 2009)

Il existe [...] une nette continuité entre Art moderne et Art contemporain, dans la volonté de changer la société, sa réalité matérielle, sociale ou mentale, et d'utiliser à cette fin l'art comme un cheval de Troie. (Sourgins, 2005, p. 13)

Il faut souligner que les détracteurs de l'art contemporain sont aussi souvent de même obédience que ceux qui ont contesté avec virulence l'art moderne, ils sont aussi les héritiers

⁷⁸ Citation de l'auteur dans *IDEAT*, n° 84, p. 159 sq.

⁷⁹ Notion de *Soft art*, amenée par lui, qui s'oppose au *Hard art* par la forme de transgression qu'il met en action dans les oeuvres. C'est une sorte de transgression mesurée, non agressive, et qui présente plutôt un engagement civique, politique ou environnemental qu'un désir de *casser* un interdit.

d'un conservatisme qui souhaiterait voir se poursuivre la recherche du beau à la manière classique. La position de fermeture extrême face à l'art contemporain est donc largement dépositaire d'une réticence radicale persistante depuis la modernité face aux avant-gardes artistiques, une fermeture tout de même légitimement renforcée par le problème patent des transgressions morales et à ce qu'on appelle du non-art. L'art actuel peut toujours être critiqué pour ses formes et ses discours, mais il ne peut pas être condamné en bloc. Qu'il le veuille ou pas, il est toujours en partie l'héritier du siècle dernier et, donc, une sorte de continuité. À cet égard, ceux qui *militent* de façon acharnée contre sa légitimité en le rejetant en bloc ne s'attirent pas beaucoup d'écoute ni de sympathie. Il leur semble difficile de tenir un discours plus ouvert, plus sélectif et plus conscient des autres tendances, marginales, certes, mais existantes, et, en même temps, de critiquer certaines tendances par trop iconoclastes et transgressives.

On voit que cette crise de l'art et les discussions qu'elle entraîne atteignent parfois la sphère politique et que la position *anti-art-contemporain* sert aussi de plateforme pour dénigrer et remettre en question les causes fondamentales et profondes de toutes les avant-gardes du XX^e siècle. « Les diatribes partisans, à caractère politique et idéologique, ne tardent donc pas à supplanter les considérations esthétiques, au détriment d'une analyse circonstanciée de la création contemporaine. » (Jimenez, 2005, p. 159)

Cette façon d'englober toute la production artistique actuelle avec la fin de tous les grands récits condamne l'art à la peine de mort, ou le déclare mort, c'est selon qu'on le considère déjà mort, mourant ou méritant sa fin. Et cela rend possible et inquiétant un retour ou l'émergence de valeurs plus *serrées*, plus conservatrices. C'est donc une discussion d'ordres moral, esthétique et politique, et bien malin celui qui peut mettre un ordre de priorité dans ces derniers.

Les rares oeuvres qui empruntent des stratégies astucieuses pour exprimer artistiquement bien un commentaire sur notre monde sont vues par peu de gens sensibles et ouverts aux formes actuelles de l'art, et lorsqu'elles atteignent une notoriété, en particulier médiatique, leur force contestataire est avalée par cette dernière. Pour Jimenez, l'art

contemporain n'appartient plus désormais à la tradition platonicienne ni à celui des beaux-arts. Mais le fait qu'il soit encore capable de « surprendre, d'imiter, de séduire, d'enthousiasmer, de provoquer [et] d'ennuyer » démontre tout de même la légitimité de sa prétention à faire encore partie de l'esthétique (2005, p. 289). Même s'il appelle à un débat public, un débat qui serait protégé de la récupération institutionnelle par son intégrité, par son sérieux et sa résistance au marché, afin que l'on puisse en arriver à trancher entre ce qui est encore de l'art et ce qui n'en est plus, entre ce que qui se crée pour dénoncer les maux du siècle présent et ce qui se fabrique, de façon gratuite, pour attirer les *curieux* (2005); et même s'il avait souhaité voir se créer des critères qui permettraient de rebâtir l'estime ou tout au moins l'acceptation des pratiques actuelles, peut-être même la compréhension de leurs discours et formes, Jimenez considère les « enjeux commerciaux » déjà tellement forts, qu'à eux seuls ils constituent les « préoccupations dominantes » du monde de l'art face à celles, « dérisoires », des purs constituants esthétiques, sociaux et éthiques des oeuvres (2009, p. 89).

3.8 TALON-HUGON

La condamnation de l'ignoble peut-elle passer par la pratique de l'ignoble? La dénonciation des dérives de la science passe-t-elle par la mise en oeuvre de ces dérives mêmes [...]? Le spectacle du mal est-il un antidote ou un objet de fascination? Le risque est toujours d'assurer la gloire de ce qu'on veut faire disparaître ou de propager ce qu'on veut détruire. (Talon- Hugon, 2009, p. 180)

L'esthétique du beau est blessée, elle n'a plus assez de puissance pour contenir l'oeuvre dans son giron à elle. L'art s'est tellement éloigné de l'esthétique, du beau, qu'il est devenu comme n'importe quel agissement humain, n'importe quelle fabrication; il est sur la rue. Autant il a voulu se rapprocher de la vie pour en finir avec l'élitisme et l'objet adulé, autant il s'est fondu à cette vie de tous et se mêle encore à tous les débordements qu'elle commet. Talon-Hugon revendique un droit à la critique éthique devant cet art qui a franchi depuis longtemps des territoires qui, à la modernité, ne le concernaient pas; un art qui est sorti de la recherche de la beauté et du vrai, et de sa fonction critique souterraine ou visible, jadis du

domaine de l'art et de l'esthétique. Tel l'établissement d'une limite à ne pas dépasser, la critique éthique peut (ou doit) pallier le manque de critères et fournir un cadre critique applicable à l'art contemporain. Puisque les critères d'ordre éthique se sont dissouts dans le non-art, dans le rejet du beau et de la transcendance, et même de la matière, sa noblesse et son sens, on peut toujours évaluer une oeuvre à l'aune des valeurs qu'elle porte et qu'elle transmet, et ce, non nécessairement par un contenu explicite, entendu par elle comme une forme de fonction directe. (Talon-Hugon, 2009)

Ce dont Talon-Hugon traite ici est d'une forme de fonctionnalisme indirect qui aurait toujours siégé dans les oeuvres, sauf au moment où l'art pour l'art a dû être *intraitable* et radical pour donner du souffle, de la puissance et de la visibilité à la légitime autonomie des pratiques et de leurs langages distincts. En ce sens, cette légitimité de l'autonomisme pur et dur appartient à une époque et à un lieu définis, et il a consisté en une crise extrême, plutôt théorique que pratique, pour libérer la création artistique de toute forme d'hétéronomie. (2009) De plus, cette posture autonomiste est en contradiction avec le choix affirmé et assumé d'artistes nombreux, d'hier à aujourd'hui, de confier à leur pratique une mission hétéronome, c'est-à-dire un certain attachement de l'art à une fonction éthique, éducative, mais d'une façon indirecte. (2009) Un fonctionnalisme indirect dont elle puise les fondements chez des auteurs et philosophes comme Kant, Schiller et Adorno.

3.8.1 AUTOUR DE KANT

Kant considère que la Beauté est non morale et ne peut en être le lit, mais il ne dit pas que l'art ne doit pas être moral. (Talon-Hugon, 2009) Pour lui, l'attitude esthétique « attentive à la seule forme ne convient qu'au beau naturel, [son] formalisme esthétique [...] n'est pas un formalisme artistique » (Talon-Hugon, 2009, p. 118). Mais une oeuvre a un auteur qui est mu, en la créant, par des vellétés et des circonstances de tous ordres, et cette oeuvre porte ou contient, directement ou indirectement, des portions, parfois invisibles, mais existantes, de ces vellétés et circonstances relatives à l'histoire et à la sienne propre, au mouvement

artistique de son époque et dont il fait partie, avec ses canons et ses systèmes, permettant de juger et d'apprécier ladite oeuvre sur le plan de son contenu de sens. (2009) Ce qui fait dire à Talon-Hugon que l'éthique (ou la morale) est toujours présente dans l'art en considérant que l'artiste y investit sa sincérité et sa vérité, parfois malgré lui, « une sorte de déontologie propre à l'art ». Mais cette morale d'ordre plutôt social, ou cette éthique de la sincérité, qui peut avoir des fondements sociaux, « n'est pas celle de la responsabilité » (2009, p. 120) qui, par exemple, impliquerait obligatoirement un contenu explicite et même une dépendance de la forme au message à transmettre. Même chez Kant, si la Beauté n'a pas de fonction morale ou ne porte pas de but d'ordre moral, elle en est le symbole par le fait que le caractère désintéressé du jugement de goût est apparenté de près à l'acte moral. (Talon-Hugon, 2009) Donc le beau et le bien sont liés par une sorte de rapport intrinsèque, parfois souterrain ou indirect.

3.8.2 DIGRESSION / COMMENTAIRE

Le concept de fonctionnalisme indirect pourrait, en ce qui concerne le rapport entre l'éthique et l'esthétique, avoir le pouvoir de concilier bien des positions qui paraissent antagonistes ou tout au moins nettement différentes. Considérant la charge sémantique à spectre très large, même polysémique, qu'une oeuvre peut porter, même sans pistes de contenus explicites, cette charge de sens a peut-être toujours un certain rapport avec une éthique ou une morale. Mais cela exige presque nécessairement, pour la saisir, d'avoir des connaissances qui donnent accès à ces *informations* souvent tenues *silencieuses*⁸⁰ par l'oeuvre, laquelle oeuvre pouvant aussi prétendre à un autonomisme radical. On suppose ici que même l'artiste peut ne pas être conscient de la dimension sémantique portée par son oeuvre.

⁸⁰ Comme dans l'art abstrait.

3.8.3 AUTOUR DE SCHILLER

Donc le beau et le bien appartiennent à des champs distincts, mais « [cela] ne signifie pas une absence de rapport » (Talon-Hugon, 2009, p. 121). Ainsi, chez Schiller, l'art invite à la moralité, il crée le substrat pour la nourrir par la liberté qu'il instaure et cultive, et par « l'équilibre entre les sens et la raison » (Talon-Hugon, 2009, p. 124) qu'il y met en place grâce à cette liberté. Il s'agit bien ici de fonctionnalisme indirect. La morale ou l'éthique ne passe pas par un contenu explicite, mais par la pure beauté de la forme. (Talon-Hugon, 2009) D'ailleurs, chez Schiller, les contenus imposés ne s'adressent pas à l'intelligence, ils ne la sollicitent pas lorsqu'ils lui montrent du doigt ce qu'est le bien et ce qu'est le mal. Ils programment plutôt au récepteur une série d'émotions préfabriquées, « des passions qui nous éloignent de l'intelligence et de la liberté » (Talon-Hugon, 2009, p. 125). Mais l'art, qui ne doit pas imposer un contenu, porte le beau qui peut, par sa transcendance, participer à changer le monde, rendre meilleur la société et ses dirigeants. (Talon-Hugon, 2009) Et voilà ce qu'une posture qui, à première lecture, paraît formaliste, peut, en l'approfondissant, se présenter comme un fonctionnalisme indirect. C'est-à-dire qu'il y a une fin actionnée par l'objet lui-même et son contenu formel, une forme tellement pure qu'elle porte l'âme à s'élever, dirait Kant. Et cela est de l'ordre de la morale et de l'éthique : contempler le beau donne le goût du bien.

3.8.4 DIGRESSION

La position de Schiller face à l'art est certainement une version toujours vivante d'un rapport probant entre l'éthique et l'esthétique. Si l'art d'aujourd'hui qui siège dans les grandes expositions internationales n'est pas toujours ambassadeur du monde de la recherche de la beauté, cette dernière, la beauté, fait encore l'objet de recherches et de nombreuses pratiques. En plus d'être actualisable, cette notion de fonctionnalisme indirect pourrait aussi éclairer et bonifier de nombreuses pratiques et formes développées chez les avant-gardes, qui ont pourtant été jugées sévèrement pour leurs radicaux discours formalistes. Une radicalité qui semblait, pour les néophytes, loin des problèmes de la société, distante des humains, et de

l'autre. À la lecture des mots de Schiller, traduits par Talon-Hugon, on voit bien que l'art, quel qu'il soit, porte un contenu de sens, et que s'il semble fermé à l'autre, par l'audace de sa forme inédite, il est en train, contre toute attente, de vouloir changer le monde.

3.8.5 AUTOUR DE ADORNO

Adorno écrit que « l'art doit "parler en un geste muet" ». Au lieu de dicter des conduites, il doit provoquer la réflexion, « c'est Brecht contre Sartre » (Talon-Hugon, 2009, p. 129, citant Adorno, 1958, p. 302). La façon dont se concrétise le fonctionnalisme indirect d'Adorno est dans l'affirmation que la fonction sociale de l'artiste est précisément de ne pas avoir de fonction. Comme Schiller, il conçoit l'autonomie de l'art comme sa richesse morale. (Talon-Hugon, 2009) L'artiste, en prenant place dans la société, en osant afficher le vrai⁸¹, *ses couleurs*, prend une position critique face à cette dernière, « "il critique la société par le simple fait qu'il existe" » (Talon-Hugon, 2009, p. 128, citant Adorno, 1958, p. 287). L'action de l'art sur la société ne passe pas par des messages livrés par des contenus explicites, elle est action par la force ou par la profondeur de son expression unique et dissidente. C'est la liberté qui est le coeur battant de l'art qui n'obéit pas, mais qui revendique sa place en tant qu'autre singularité, et cela est fondamentalement critique, juste et moral pour Adorno. L'artiste n'a pas à « se qualifier comme "socialement utile" » (Talon-Hugon, 2009, p. 128, citant Adorno, 1958, p. 287), mais il l'est par son seul travail, par sa présence dans la cité et par son expression. Il a une fonction indirecte. Mais le qualificatif d'artiste véritable n'est pas accordé à celui ou celle qui ne cherche qu'à faire joli, qui crée un beau-facile et convenu. L'artiste, le vrai, brave les convenances.

Ainsi, l'art est peut-être moteur d'émancipation morale. En effet, « si l'oeuvre se définit par sa beauté (Schiller) ou par sa fonction critique (Adorno), et si l'une et l'autre sont liées au bien, *l'oeuvre d'art ne pourra qu'être favorable à la moralité* » (Talon-Hugon, 2009, p. 131). Donc il ne favorise nécessairement indirectement que le bien. La capacité de capter le sens

⁸¹ C'est-à-dire ses couleurs, ses formes, ses cris, ses contenus, etc., sans compromis.

d'une oeuvre et, par là, la sincérité de son auteur et son rapport à l'éthique, à l'autre, peut se déployer par le biais de références trahies ou offertes aux yeux par les images et les mots, mais ces références ne garantissent pas la compréhension de l'oeuvre, ni ne donnent la mesure de la sincérité qu'elle contient, encore moins des intentions de l'artiste. Cette capacité est donc « aléatoire » (Talon-Hugon, p. 178) parce que l'oeuvre porte, comme nous l'avons vu, un spectre de sens, et parce que le critère qui en détermine le jugement appartient à « l'êthos du lecteur ou du spectateur », à la façon dont l'autre « se [l'approprie] » (p. 179); et parce que l'on ne connaît pas l'intention de l'artiste ou de l'auteur ou encore du cinéaste. Alors, même si une oeuvre est réalisée pour dénoncer, rien n'est moins certain pour le récepteur ou, pour ce dernier, rien n'est plus certain. Et une oeuvre belle comme dans *jolie* peut aussi ne transmettre, à des yeux avertis, que du conformisme et du convenu, ce qui peut ne pas faire de bien du tout. Ce sur quoi s'attache Talon-Hugon, c'est à l'autre, au récepteur. Elle le considère comme un acteur important, même déterminant dans l'évaluation d'une oeuvre à partir du critère éthique. En ce sens, elle demeure sceptique quant à la fiabilité de l'intention déclarée de l'artiste pour juger de la moralité d'une oeuvre, intention qui est des plus difficiles à cerner dans certains projets présentés dans les Biennales⁸² (racisme, pornographie, misogynie, etc.). C'est un fonctionnalisme indirect qu'elle présente ici comme *les effets* qu'une oeuvre a sur l'autre, le récepteur, oeuvre ayant droit à un poids d'estime, ou non.

Si l'on reprend ce chapitre à partir du problème de l'immoralité dans les oeuvres actuelles parfois hypertransgressives, et celui de la perte presque totale de critères, on peut considérer comme très légitime et pertinent de proposer, même d'exiger que le récepteur puisse agir par son droit à la critique éthique. Se parer de cet outil ultime de jugement esthétique semble alors une clé pour ramener les limites de la transgression au temps où elles se tenaient encore dans le champ de pratiques artistiques se réclamant d'une esthétique sincère. Car « l'attention portée aux contenus » (Talon-Hugon, 2009, p. 199) dans l'art

⁸² Le bio-art en tant que tel pose une question éthique : celle, qu'on pourrait qualifier de déontologique, suscitée par la dangerosité des expérimentations sur le vivant et des manipulations transgéniques. Le problème est ici que le régime d'extraterritorialité de l'art en fait une zone de non-droit alors que les matériaux sur lesquels travaille ce [...] genre artistique font au contraire l'objet de contrôles très stricts lorsque c'est la science qui les manipule. (Talon-Hugon, 2009, p. 154).

contemporain, autorise de les considérer et de les assujettir à la critique éthique, puisque c'est eux, les contenus, qui se présentent à nous, qui s'adressent aux récepteurs. (2009) Puisque ce sont désormais des contenus qui se situent presque uniquement dans l'extraterritorialité de l'art, hors des territoires habités par les arts de la modernité, des contenus qui font partie des préoccupations de notre temps postmoderne, même hypermoderne, il serait bien insensé de ne pas pouvoir participer, en tant que récepteur, à l'évaluation, d'ordre moral et éthique, des *objets* proposés par l'art contemporain.

Par ailleurs, en ouvrant la porte toute grande à la légitimité de la critique éthique, il y a danger de rebasculer et de faire de cette réouverture un *boulevard* où tous les vieux et anciens préceptes auraient envie de se glisser et ainsi détourner les critères vers des forces conservatrices et muselantes. Le fonctionnalisme direct, si dominant aujourd'hui dans les oeuvres où la beauté a disparu, pourrait bien profiter d'un courant d'extrême sauvegarde d'une limite éthique pour refaire entrer la morale en tant que critère déterminant. C'est toujours cela qui se passe, comme des pouvoirs qui se colletaient depuis toujours.

Ce chapitre a permis de mettre en relief les étapes déterminantes qui ont conduit à l'art contemporain et aux discussions qu'il suscite, tant sur le plan formel que sur celui de son contenu. On y a vu comment a agi la transgression pour *casser* les règles morales qui balisaient la production artistique, et comment cette même transgression, abandonnant progressivement du même coup toute recherche plastique pure, a abouti à la remise en cause de la notion même d'art. Par son geste iconoclaste majeur (voir figure 8, section 3.7.1), Duchamp a ainsi mis en marche la déconstruction de la discipline artistique autonome qui venait de naître. D'un art qui voulait montrer tout de la vie⁸³, en passant par des mouvements nombreux qui voulaient développer le langage plastique, en passant aussi par ces mêmes mouvements qui tenaient, par ailleurs, des discours politiques, sociaux, humanistes ou révolutionnaires, on est arrivé aujourd'hui à un art qui propose surtout des idées, certes engagées ou transgressives, mais des idées accompagnées d'objets ou illustrées par des objets. L'art officiel étant celui-là, sans recherche esthétique proprement dite, il paraît donc difficile

⁸³ Voir figure 7, section 3.4, *L'origine du monde*, de Gustave Courbet.

de l'évaluer à partir de critères d'ordre esthétique ou artistique. Et c'est pour cela qu'il semble nécessaire pour certains de recourir minimalement à des critères d'ordre éthique (ou moral) pour au moins détacher du groupe les propositions artistiques qui portent un contenu qui va dans le sens de *faire avancer notre monde*.

CHAPITRE 4
THÉORIE ESTHÉTIQUE DE THEODOR W. ADORNO

*Ce qu'il faudrait finalement renverser,
c'est la théorie de l'imitation.
Dans un sens sublimé,
la réalité doit imiter les oeuvres d'art⁸⁴.
L'expérience de l'art est incomparablement plus riche
lorsqu'elle est liée à une connaissance poussée aussi loin que possible.
La connaissance intellectuelle de l'œuvre
en enrichit la perception sensible.*
(Theodor W. Adorno, 2011, p. 188-433-434)



Figure 9 : *Le parlement de Londres, soleil couchant*, Claude Monet, 1903
Source : National Gallery of Art, Washington, <<http://www.nga.gov>>

⁸⁴ Adorno reprend ici le credo d'Oscar Wilde, si bien déclamé dans *Le déclin du mensonge*, en y rappelant le long passage où *Vivian* explique à *Cyrille* combien le brouillard de Londres est désormais vu par les Londoniens depuis que les impressionnistes l'ont peint, et combien ils le voient comme doux et beau (voir figure 9).

4.1 LIMINAIRE

Dans la perspective critique, envisagée comme nécessaire aujourd'hui et comme nous l'avons vu au chapitre précédent avec Carole Talon-Hugon, le concept de fonctionnalisme indirect donne accès à des critères de jugement des oeuvres à partir de leur contenu de sens, mais, j'insiste, un sens qui peut ne pas être dévoilé explicitement. En plus de pouvoir servir aujourd'hui d'outil critique devant les oeuvres d'art contemporain parfois trop transgressives, par son caractère potentiellement intrinsèque à l'oeuvre et à l'artiste, cette fonction indirecte, d'ordre éthique, moral, social, politique ou transcendant, peut donc aussi siéger dans une oeuvre abstraite, dans une oeuvre hautement d'art plastique. Une forme de critique qui ne propose ni plus ni moins que la rencontre harmonieuse et égalitaire du beau et du bien, une relation pouvant exister sans que l'un dépende de l'autre ou le dépasse en importance, puisque l'un et l'autre ont leur place et leur force. La philosophe présente cette forme de critique éthique en s'appuyant sur les positions de trois philosophes, celle de Kant, celle de Schiller, et celle d'Adorno à qui ce chapitre est consacré.

D'abord, le fonctionnalisme indirect me paraît une possible clé de ralliement pour l'éthique et l'art, une garantie d'existence propre et d'indépendance pour les deux entités, une promesse de ne jamais nier leur existence, commune et individuelle. Il me semble aussi que c'est par cette voie que l'on peut accepter tous les degrés de la relation éthique-esthétique (ou art) sans vouloir qu'une des deux prenne le dessus sur l'autre, et que l'on peut reconnaître leur présence sans peur que l'oeuvre y perde du sens, et sans que l'une des deux soit affaiblie. Une approche qui me rejoint jusque dans ma pratique artistique⁸⁵.

Puis, ce concept de fonctionnalisme indirect, auquel je souscris, qui autorise que le contenu de sens d'une oeuvre (son contenu social éthique, politique, moral, etc.) soit intrinsèque à l'oeuvre et à l'artiste, et soit potentiellement aussi présent dans son matériau artistique, me permet d'aborder l'oeuvre théorique d'Adorno en ce qu'elle avance en ce sens. C'est-à-dire de faire ressortir de sa théorie esthétique des éléments qui sont essentiels certes,

⁸⁵ Sur laquelle je reviendrai un peu dans la conclusion de ce mémoire.

mais aussi en *phase* avec le concept de fonctionnalisme indirect, et en phase avec mes intuitions artistiques et mes idées sur la relation éthique et art.

Pour expliquer cette dernière affirmation d'un lien déjà intuitionné avec la pensée adornienne, je souligne que mon éthique, en tant qu'artiste, ne prend pas la forme de messages livrés sur la toile, de contenus explicites défendant une cause, manifestant une indignation ou dénonçant une injustice; elle est dans ma détermination à parler par mes seules formes pour *transformer le monde*, dans le fait de laisser entrer dans ces formes et dans mon matériau entier des traces de leur histoire (par exemple des formes et des couleurs qui s'imposent et qui insistent, et qui viennent d'un autre temps et d'un autre lieu). C'est une éthique intrinsèque au fait que je suis une artiste : contre toute forme d'inégalité, contre l'oppression, contre la domination d'un groupe par autre, etc.; et par le fait que je ne cherche pas à séduire par des formes efficaces, mais à trouver ma vérité dans un langage plastique singulier.

4.2 CE CHAPITRE

Ce chapitre est donc une plongée au coeur de la théorie esthétique de Theodor W. Adorno, une plongée visant à en toucher des points précis, sans prétention d'analyse exhaustive; l'oeuvre d'Adorno étant des plus complexes et des plus vastes. Il se veut ainsi parce qu'en plus d'incarner une possible réconciliation entre l'art (ou l'esthétique) et l'éthique (ou la morale), une proposition de cohabitation harmonieuse de ces derniers dans l'oeuvre, la théorie esthétique d'Adorno est le point le plus lumineux de ma recherche sur cette relation mouvementée et, comme je l'ai soulevé plus haut, elle semble correspondre en grande partie à mes intuitions, à ce que je considère être mon travail d'artiste, ma démarche, ma motivation et mon inspiration. Démarche sur laquelle je reviendrai en concluant ce mémoire.

La théorie esthétique d'Adorno demande à l'art d'être hautement formel, c'est-à-dire d'être une discipline ayant son langage propre et poussé, et d'être hautement engagé, de vouloir transformer le monde. Mais ce contenu de sens, cet engagement, ce discours humaniste, éthique, engagé, politique, etc. n'est pas tenu d'être explicite. En fait, il est tenu

de ne pas l'être. Ce contenu de sens n'est pas supporté par une forme, mais il siège dans cette forme, dans ce qu'elle a en elle qui veut changer le monde, par son audace ou par sa vérité. Il siège aussi dans le matériau de l'artiste en ce qu'il porte une histoire que l'artiste doit honorer. Le sens siège enfin aussi dans l'artiste, en ce qui en lui intrinsèquement s'oppose à un monde injuste, inégal, etc.; l'art incarnant pour lui, pour l'artiste, une forme de résistance et en même temps une action.

Exposée dans un texte inachevé et publié en 1970, cette théorie suppose nécessairement que l'art existe en tant que tel, c'est-à-dire que la recherche esthétique, la recherche plastique d'un certain beau, soit le langage de l'art. Mais puisque l'art contemporain, comme on l'a vu au chapitre précédent, a mis de côté ou relégué au second rang cet aspect de la discipline, la pensée adornienne sur l'art, pour certains, est vieillie. Elle n'est plus entièrement pertinente pour comprendre, critiquer, expliquer ni même évaluer l'art qui siège dans les grandes expositions et les centres d'art actuel⁸⁶. Contrairement à l'art étudié et estimé par Adorno, l'art qui se fait aujourd'hui est, comme nous l'avons vu, un art à message explicite, à parole, à cri, un art engagé dont l'objet est souvent la démonstration d'une idée, d'une contestation ou d'un commentaire, et ce, que cet objet soit transgressif de façon *soft* ou *hard*⁸⁷, ou non transgressif. De nos jours, on continue de puiser chez Adorno des éléments fondateurs de l'esthétique, et on reconnaît son apport historique, mais on soulève la question de sa pertinence face aux formes actuelles de l'art. En ce sens, ce chapitre fait état de ces critiques ici formulées par Marie-Noëlle Ryan. La philosophe y expose ses réserves et présente sa position à elle sur la relation éthique-esthétique tout en faisant des liens avec ce qu'elle considère aujourd'hui comme toujours pertinent chez Adorno. Telle une voix (une voie aussi) de plus sur cette relation, elle apporte, pour la fin de ce texte, une contribution qui permet à ce dernier de conserver son caractère fondamentalement non partisan et sans prétention de vérité.

⁸⁶ Autre terme consacré pour *art contemporain*.

⁸⁷ Je fais référence ici à la façon dont Paul Ardenne qualifie l'art engagé parfois aussi transgressif : il est *soft* si l'artiste ne pousse pas son intervention jusqu'à la transgression dérangeante ou violente, et il est *hard* s'il le fait.

4.2.1 CONTENU DE SENS / CONTENU FORMEL / MATÉRIAU

Pour Adorno, contenu et forme font un tout indissociable au moment de la réception de l'oeuvre, mais aussi à celui de sa création. Il y a un contenu de sens et il y a une forme, mais ils sont jumelés et s'interpénètrent. C'est-à-dire que le contenu est aussi dans la forme. Par exemple, la forme artistique peut, par sa puissance, par sa force et par son audace, et par sa vérité (sans compromis) dire quelque chose, apporter un contenu de l'ordre de l'intégrité, ou de celui de la volonté d'ouvrir des voies nouvelles. Mais cette forme peut, évidemment, aussi libérer un contenu plus ou moins explicite⁸⁸. Le contenu est aussi dans le matériau et intrinsèquement *dans* l'artiste. Il est dans le matériau utilisé par l'artiste, un matériau qui porte une histoire inscrite dans ce dernier en couches sédimentées d'expérience. Par exemple, le bleu de *La laitière* de Vermeer (voir figure 10) ne peut plus jamais être inoffensif, il ne peut plus être déposé sur une toile sans que les peintres, qui connaissent leur discipline, y reconnaissent l'insupportable beauté du bleu de cette toile. Enfin, le contenu est dans l'artiste par sa condition et sa position irrémédiablement et fondamentalement critique face à la société.

Le matériau témoigne donc de ce contenu avec la forme et l'artiste, tel un échange ou plutôt un partage de vérités immanentes, tel un contenu de vérité qui « est la résolution objective de l'énigme de toute oeuvre particulière » (Adorno, 2011, p. 183). C'est-à-dire que la forme, le matériau et l'artiste portent des contenus distincts qui forment, une fois réunis dans l'oeuvre, le contenu de sens global de cette oeuvre. Et pour comprendre cette dernière, pour résoudre son énigme, on fait appel à ces contenus singuliers.

⁸⁸ Certaines oeuvres dites abstraites présentent aussi des formes qui *informent* le spectateur, qui révèlent du sens (voir figure 2, chapitre 1, section 1.11.1, *Guernica*, de Pablo Picasso).



Figure 10 : *La laitière*, Johannes Vermeer, vers 1660
 Source : Rijks Museum, Amsterdam, <<https://www.rijksmuseum.nl>>

C'est un contenu de vérité qui « ne peut être obtenu que par la réflexion philosophique », qui ne peut être donné, qui nécessite une réflexion sur le monde, sur l'art et sur l'artiste; qui nécessite une réflexion sur l'histoire et sur le sens de l'art; et cela « justifie l'esthétique » (Adorno, 2011, p. 183) en tant que réflexion philosophique. En ce sens, pour Adorno, « [la] forme et le contenu ne doivent pas être confondus, mais doivent être libérés de leur opposition figée en deux pôles [...] ». Ainsi, le « contenu d'un tableau n'est pas seulement ce qu'il représente, mais tout ce qu'il contient d'éléments de couleur, de structures, de rapports; [...] » (2011, p. 493-494). « [...] "la forme qui est donnée au contenu est elle-même un contenu sédimenté". Le contenu immanent [...] renvoie toujours, à travers ses

déterminations formelles, au matériau artistique conçu comme un contenu (historique) "sédimenté". » (Marie-Noëlle Ryan, 1995, p. 123, citant Adorno, 1989, p. 188) Le matériau contient (gravée) sa propre histoire, il porte les événements historiques qu'il a accompagnés ou dont il a été témoin et acteur, nécessairement. Et ce matériau, et ses contenus d'expérience, « ne désigne pas simplement la palette [...], mais est [...] de part en part médiatisé par l'histoire inscrite en lui sous forme de techniques, de manières de percevoir et d'utiliser les formes, les couleurs [...], tout ce qui est venu du passé » et qui constitue le langage de l'artiste (Ryan, 1995, p. 123-124).

Pour demeurer vivant, il doit, par ailleurs, constamment se transformer, se laisser ajouter des couches de sens et d'expérience pour s'enrichir afin de continuer à témoigner du présent qui l'accompagne dans l'oeuvre. En ce sens, tout matériau *utilisé comme, à la manière de*, ne participe aucunement à la critique ou au commentaire exigé par Adorno à l'artiste par le biais du matériau. Par exemple, l'utilisation volontaire et systématique d'une *manière* de peindre appartenant à un artiste, à un style n'alimente pas le matériau en expérience nouvelle et n'y ajoute aucune couche de sens⁸⁹; cette absence de nouveau sens (qui serait amené par une forme nouvelle) et ce manque de singularité enlève de la valeur à l'oeuvre entière.

4.2.2 SPIRITUALITÉ / TRANSCENDANCE

Pour lui, « les oeuvres d'art sont spirituelles [...], sinon rien ne permettrait de les distinguer du boire et du manger. [Et ce] n'est qu'en tant qu'esprit que l'art s'oppose à la réalité empirique [...] » (2011, p. 477-478). « Le contenu spirituel ne se situe pas au-delà de la facture; au contraire, les oeuvres transcendent leur dimension factuelle par leur facture, en d'autres termes par la rigueur logique de leur structuration. » (2011, p. 184) C'est le spirituel dans l'art de Kandinsky⁹⁰ : autant le travail sur la forme est poussé et amené loin dans la

⁸⁹ À moins que cet emprunt de manière ou de style soit une forme de *citation* dans le tableau.

⁹⁰ « Chez Kandinsky, par exemple, on parlera de "l'émotion de l'âme" que la forme, la lumière, la matière procurent au "récepteur", ce n'est pas une émotion liée à la vie sociale, mais directement reliée à l'âme. » (Talon-Hugon, 2009, p. 116, citant Kandinsky, 1989, p. 150)

recherche de vrai, de sens, de beau et même d'inédit, et est réalisé avec le plus grand souci de justesse, autant il atteint une force spirituelle. L'art est ainsi porteur de transcendance et d'expériences. Le concept de matériau, tout ce qui est matière dans l'oeuvre et son contenu d'expérience, « permet [...] de saisir comment la structure même des oeuvres — les choix qui en président l'élaboration — comporte des *contenus d'expérience* » (Ryan, 1995, p. 123). Cette transcendance et ces expériences sédimentées font donc partie de la richesse du matériau en tant que lui-même dépositaire de sa propre histoire factuelle, en tant que témoin des luttes à finir contre l'oppression et des vellétés de changements pour un monde meilleur; vellétés et batailles partagées intrinsèquement avec l'artiste, avec les artistes qui ont mené ces batailles et qui portent au coeur ces vellétés. Et en cela, l'art est spirituel.

Mais cette spiritualité n'est donc pas accordée d'emblée à l'oeuvre, c'est un « processus [qui] se mesure à la manière dont l'artiste est capable d'intégrer dans son langage formel ce que la société bourgeoise condamne [...] » (Adorno, 2011, p. 138) tout en s'en détachant, et au fait qu'il soit justement de ceux qui se battent et qui expriment leur volonté de changer la vie, changer cette société. L'artiste, autre porteur important de contenu de sens, n'est pas protégé, par sa condition, de l'imprégnation de sa société, de ses paresse et de son laxisme devant les injustices qu'elle génère. Il en fait partie et ne doit pas nier ce constat ou faire fi de l'oublier, sous peine de pécher par une « positivité narcissiquement mise en scène, et donc [par] mensonge » (Adorno, 2011, p. 363). En ce sens, s'inscrivant dans un principe dialectique, l'oeuvre que cet artiste singulier crée « est plus qu'un simple reflet de la société, elle révèle jusque dans sa structure et sa forme un contenu social ou idéologique » (Brigitte Van Wymeersch, 2014, p. 252), mais toujours en essayant de s'y soustraire. C'est-à-dire que l'artiste essaie de se soustraire à l'imprégnation de la société capitaliste gourmande et injuste, mais, puisqu'il en fait partie, il en porte en lui les traces.

C'est cette dialectique qui est le lieu de sa bataille en tant qu'artiste, et en tant que porteur de contenu de sens. Sa tâche devient alors, pour échapper à cette imprégnation, de se détacher de cette société. Comme chez les *immenses* artistes qu'ont été « Beethoven ou Rembrandt, leur conscience la plus aiguë de la réalité était liée à une coupure vis-à-vis de

cette réalité » (Adorno, 2011, p. 26). Telle cette relation d'ordre dialectique avec la société, avec l'extérieur, dont on vient de faire mention, permettant à l'oeuvre et à l'artiste de témoigner, en phase avec le monde afin d'être compris et d'en démontrer la compréhension, et, en même temps, en retrait de ce dernier. L'empathie et le retrait permettant en même temps qu'advienne une « expérience esthétique [...] pertinente en tant qu'expérience sociale aussi bien qu'en tant qu'expérience métaphysique » (Adorno, 2011, p. 431). C'est-à-dire une compréhension sincère de la faiblesse humaine, de la paresse devant l'ouvrage à faire pour rendre meilleur le monde, et une position franchement fondée sur la nécessité de changer ce monde et d'agir en ce sens qui poussent l'artiste, pour sortir de cette dialectique, à aller *le plus loin possible* dans son oeuvre, à l'intérieur de son oeuvre, son champ d'action à lui; ce qui peut atteindre des vellétés très hautes qui rejoignent des problèmes et des questions d'ordre métaphysique comme « la liberté humaine⁹¹ » par exemple, et qui ne peuvent faire autrement que traverser l'oeuvre en sa signification et devenir une expérience esthétique.

Et cette expérience d'ordres social et métaphysique passe aussi par le matériau qui, lui, comme on vient de le voir, contient sa propre histoire, telle une mémoire toujours survivante qu'il communique à l'artiste à son contact en *obligeant* ce dernier au respect, c'est-à-dire à une certaine soumission face à la vérité immanente de cette histoire qui réside dans ce matériau, laquelle vérité a accompagné et accompagne encore « la véritable histoire de l'humanité [...] comme l'histoire conflictuelle des rapports de production [...], et comme l'histoire occultée des vaincus⁹² » (Ryan, 1995, p. 125). Un des fondements importants de la pensée esthétique adornienne, qui fait référence à ce qui a été dit plus haut sur le matériau et ses couches d'expérience sédimentées, l'histoire occultée des vaincus c'est l'histoire de toutes les défaites, infiniment trop nombreuses et désolantes, dont on ne parle pas assez, que l'on oublie, et desquelles Adorno demande au matériau de se souvenir et d'en témoigner. Alors, cette soumission de l'artiste à son matériau, volontaire, souhaitée et apaisante permet, inaugure ou rend possible une posture unique en son genre : l'oeuvre.

⁹¹ Voir dictionnaire Robert à *métaphysique*.

⁹² S'inspirant de Benjamin, 1971, Thèse sur la philosophie de l'histoire.

C'est alors que pour Adorno, la « conscience de la vérité des oeuvres d'art rencontre justement, en tant que conscience philosophique, la forme apparemment la plus éphémère de la réflexion philosophique, le manifeste » (Adorno, 2011, p. 497). Voilà un exemple de l'idéalisme infiniment *séduisant* d'un philosophe qui prête à l'oeuvre d'art autant de force sémantique et autant d'énergie combative qu'un manifeste. Cette comparaison n'a d'égale que son envie que le monde se transforme et sa grande estime pour l'art.

4.2.3 UNE ÉTHIQUE SOCIALE, POLITIQUE ET ESTHÉTIQUE

L'éthique se manifeste dans la théorie adornienne par un respect et une conscience de la réalité et des limites que cette dernière impose au fait d'être artiste, oeuvre ou récepteur éventuel. « Marquée par la pensée marxiste et les grandes crises du XX^e siècle, sa recherche n'aura de cesse de dénoncer les régimes totalitaires et les dérives de la société industrielle et technocratique. » (Van Wymeersch, 2014, p. 252) Elle se manifeste donc aussi par son caractère intrinsèque de non-compromission avec la société capitaliste qui est prête à instrumentaliser tout ce qui contribue à la rendre pérenne; en ce sens « [l]'idée d'une réconciliation entre l'art et la société ne trouve [...] aucune place dans la théorie adordienne » (Jimenez, 2005, p. 122).

L'éthique siège aussi dans la franchise et l'empathie avec lesquelles Adorno, même si cela heurte son idéal, reconnaît la contamination généralisée du capitalisme dans nos sociétés qu'il domine et le gigantisme de la tâche à accomplir pour le *renverser*, induisant un désir chez leurs membres de ne pas en être conscients, ou de s'en penser exemptés, ou libérés, et que le véritable artiste se doit de ne pas nier. Son éthique est aussi dans ce qu'il exige de la relation de l'artiste à son oeuvre. D'abord, il ne doit pas chercher à plaire, mais à être fidèle à ce que l'oeuvre et le matériau réclament ou demandent; en ce sens, il est en défaut s'il poursuit mécaniquement un geste ou une série de gestes pouvant unifier son oeuvre. L'oeuvre n'a pas

d'*a priori* en lien avec une réussite possible grâce à une forme ou un geste *efficace*; elle est vivante et soumise aux aléas de la vie elle aussi. En lien avec la pensée de Paul Klee⁹³,

l'une des tâches de l'artiste visant effectivement une extrême logicité serait, par exemple, de réaliser la logique consistant à vouloir "aller jusqu'au bout" [...] et de l'interrompre, de la suspendre pour lui enlever son caractère mécanique tristement prévisible. La nécessité de se plier à l'oeuvre est une nécessité qui consiste à intervenir pour l'empêcher de devenir une machine infernale (Adorno, 2011, p. 402, citant Paul Klee).

Pour lui, l'oeuvre doit minimalement témoigner de son existence parmi les hommes. Comme on vient de le voir, l'oeuvre est en relation dialectique avec eux. Autant elle est porteuse d'empathie devant leur paresse, autant elle réclame et choisit la transformation des sociétés dont ils font partie. Et c'est en acceptant de porter une part de cette paresse qu'elle réussit à la dépasser dans son oeuvre et qu'elle témoigne de son existence parmi eux. « L'expérience esthétique [...] n'exorcise [pas] en elle le moment social dont elle vient. » (Adorno, 2011, p. 484) Elle en tient compte nécessairement. Par exemple, « ses monographies sur Beethoven [...] mettent en lumière la manière dont les techniques de composition, la grammaire et la texture d'une oeuvre sont imprégnées de l'idéologie du moment » (Van Wymeersch, 2014, p. 252). Ici, Adorno dira que la tonalité de l'oeuvre de Beethoven est une tonalité bourgeoise (Van Wymeersch, 2014), déposant ainsi des traces des caractéristiques de cette société. Le terme *critique* dans sa théorie de l'art « [...] signifie d'abord qu'elle doit montrer les liens qui unissent l'art au moment historique et social dans lequel il se développe » (Talon-Hugon, 2004, p. 91). « De la même façon, dans son essai sur Wagner, Adorno démontre que la technique musicale utilisée par le compositeur allemand porte la marque des caractères autoritaire et antisémite qui aboutiront au fascisme. » (Van Wymeersch, 2014, p. 253)

Mais l'oeuvre, en référence aux expériences et histoires sédimentées dans le matériau, doit aussi laisser parler toute chose qui appartient au passé de la discipline et qui la dépasse en son moment unique de réalisation. Tout est ici question de limite et de dialectique entre

⁹³ Artiste très important de la première moitié du XX^e siècle.

ce qui est de l'oeuvre et ce qui peut en être, entre la subjectivité de l'artiste, l'immanence de l'oeuvre (sa nécessité intérieure) et son pouvoir étourdissant (son pouvoir de devenir cette machine infernale qui s'emballer toute seule), et la conscience, dormante ou non, du monde actuel dont l'artiste est partie prenante, veut ou veut pas. Dans ce sens, pour Adorno, laisser l'oeuvre s'emballer c'est « [sortir] du domaine de l'immanence », et cela « conduit rapidement à la démagogie au nom du peuple » (2011, p. 430); c'est-à-dire à faire du spectacle, à *en donner* pour impressionner et y perdre sa substance essentielle. « Cependant, pour subsister, l'art aspire désespérément à sortir de son domaine, car il n'est pas social uniquement en vertu de son mouvement propre, en tant qu'opposition pour ainsi dire *a priori* à la société hétéronome. » (Adorno, 2011, p. 430) Il l'est aussi comme citoyen imprégné de cette pensée capitaliste instrumentalisant tout ce qui peut *rapporter*.

Pour Adorno, « l'art reste un spectacle de liberté et de créativité dans [un] monde technocratique. L'oeuvre d'art a un rôle critique à jouer et se doit d'être le lieu de l'utopie, "lieu du désir et donc ferment d'un monde libéré" » (Van Wymeersch, 2014, p. 253, citant Adorno, 1974, p. 50). Sa théorie de l'art est « critique en ce sens qu'elle entend dénoncer le sort de la culture dans une société capitaliste toujours plus soumise à la domination de la rationalité technique » (Talon-Hugon, 2004, p. 91). Dans ce monde qui veut tout expliquer, tout démontrer, pour échapper à la récupération institutionnelle, « [la] survie des oeuvres, leur réception en tant qu'aspect de leur histoire, se situe entre le refus de se laisser comprendre et leur volonté d'être comprises; cette tension est le climat de l'art » (Adorno, 2011, p. 419), ou doit l'être pour être de l'art. Une tension liée à leur réception et donc à leur appréciation en tant qu'oeuvres de l'art; une tension dissoute dans son entièreté devant des oeuvres qui présentent des réalités connues et sous les mêmes formes qu'elles viennent à notre connaissance par les infos, les photos, les reportages, lesquels nous en donnent abondamment. Une tension dissoute puisqu'elles ne portent pas de défis, de velléités de transformer le monde; ou parce qu'elles séduisent ou copient. Pour être de l'art véritable, chez Adorno, cette tension doit être présente de même que la dialectique qui la provoque. L'oeuvre doit être en phase avec la société et, en même temps, investie d'un désir profond de la transformer. Et cela a des conséquences ou plutôt a un lien direct avec la forme choisie par

l'artiste. Il ne cherche pas à plaire facilement, ni à être compris aisément, mais il souhaite communiquer. Le spectateur a un chemin à faire aussi devant une oeuvre qui l'oblige à se remettre en question.

Adorno [...] considère que l'art ne saurait transmettre directement un quelconque message politique. Toutefois, sa défense de l'art moderne et ses prises de position en faveur d'oeuvres parfois hermétiques s'inscrivent dans le cadre d'un combat plus général contre les tentatives de liquidation culturelle à laquelle se livrent les régimes totalitaires, nazi et stalinien. (Jimenez, 2005, p. 121)

Le résultat doit alors ne pas afficher de discours explicite et insistant. Adorno fait un lien entre une *manière*, un style, une école esthétique, et la société comme elle est et dont l'artiste se pose en critique, non par un discours direct, mais au-delà de ce dernier : par les formes qui n'illustrent rien, mais qui, par leur force formelle, parlent. Ce qui est facile à retrouver dans la musique où, en guise d'exemple, les sons parlent, mais n'illustrent rien (ou du moins rarement). « Le rapport entre l'art et la société est à situer dans la structure de base de l'art et dans le déploiement de celle-ci, et non pas dans des prises de position directes que l'on appelle aujourd'hui *engagement*. » (2011, p. 442-443) Comme Carole Talon-Hugon le propose⁹⁴, ce n'est pas une esthétique fonctionnelle directe, il s'agit d'un fonctionnalisme indirect : l'oeuvre porte intrinsèquement une critique à l'égard des injustices, des inégalités et des crimes que la société commet ou permet en toute impunité. Cette critique, ou ce contenu de sens, qui démontre un grand souci de l'autre et une cohérente honnêteté, est *formulée* par la forme (ou les formes) dont l'oeuvre est constituée, sans compromis et sans complaisance, une forme qui doit sembler soit en décalage, soit rebelle, soit inédite, soit inachevée, etc., mais toujours marquant une certaine rupture avec l'art établi et reconnu, évitant de fournir le marché et proposant une nouvelle phase d'autonomie. Ainsi, parce qu'il ne cherche pas à plaire, mais à se déployer avec authenticité et courage, l'art demeure résistant devant le capitalisme outrancier s'exerçant sans scrupule dans le marché de l'art, et sa forme demeure vivante.

⁹⁴ Amplement expliqué dans le chapitre précédent.

Et si, dans les années 20-30, les révolutions formelles opérées par les avant-gardes irritent à ce point l'ordre établi, bourgeois et traditionaliste, c'est précisément parce qu'elles ne sont pas seulement formelles. Pour Adorno, la forme équivaut au contenu, mieux encore, elle est ce contenu même dont la signification est éminemment historique et sociale. Ce qu'il voit dans Guernica n'est pas [un] *fouillis* de noirs et de gris [...], mais les corps disloqués et déchiquetés par la barbarie. (Jimenez, 2005, p. 122)

« L'art n'a [...] pas, selon Adorno, d'essence intrinsèque qui permettrait de porter sur ses productions un jugement évaluatif définitif en fonction de leur proximité par rapport à cette essence. » (Talon-Hugon, 2004, p. 91) Et il serait totalement impossible, à partir de sa théorie esthétique, de constituer des critères formels et figés. C'est entre autres pour cela que la critique qui lui est adressée de ne pas être suffisamment précis sur les critères permettant d'évaluer les oeuvres de notre temps (et de son temps) est légitime, mais elle n'est pas en décalage ou étrangère, ou opposée, à ce que Adorno prônait lui-même. Son adhésion presque intrinsèque à la pensée dialectique induit une vision de l'oeuvre d'art tel un moment d'équilibre entre le monde extérieur, au moment où il est quand l'oeuvre est réalisée, et sa résistance à ce monde comme il est. Ainsi, l'artiste, le créateur contient en lui cette tension, cette dialectique qu'il doit être capable de soutenir, de maintenir en équilibre. En ce sens, « [...] l'oeuvre d'art se constitue nécessairement en relation à ce qu'elle n'est pas en tant qu'oeuvre d'art et à ce qui seul en fait une oeuvre » (Adorno, 2011, p. 24).

4.2.4 L'ART ACTUEL ET ADORNO

Sachant le degré d'imprégnation que les grands bouleversements du système culturel pouvaient atteindre dans la création artistique, Adorno était préoccupé de ce qui adviendrait de l'art dans ce que nous appelons aujourd'hui la postmodernité ou, pire, l'hypermodernité. (Jimenez, 2005) Pour lui, « l'art à venir [avait] peu de chances [...] de conserver et d'exprimer ce qu'il appelle le *souvenir de la souffrance accumulée* au cours de l'histoire » (Jimenez, 2005, p. 123). Sa théorie de l'art moderne est en fait « une théorie de la fin de l'art moderne » s'en allant vers la postmodernité (Jimenez, 2005, p. 128).

Adorno « a souvent souligné la nécessité, pour chaque art, de rester dans les limites de ses propres moyens d'expression. Il [a condamné], sans réserve et de façon globale, tous les mouvements de l'époque (la fin de la modernité) — art brut, antiart, action painting, happenings, etc. — qui ont [fondamentalement] remis en cause le concept d'art et la notion d'oeuvre » (Jimenez, 2005, p. 122-123). Ainsi, l'art contemporain peut être comparé à une machine infernale qui bâillonne l'autonomie, partielle mais essentielle, de l'oeuvre pour laisser le message occuper tout l'espace visible, éliminant par le fait même son espace invisible et transcendant. Parce que, selon Adorno, la résistance doit siéger largement dans la forme, dans son indépendance à un contenu extérieur à elle. La forme ne doit surtout pas servir à appuyer un contenu extérieur à elle. D'ailleurs l'oeuvre, contenu et forme, n'a pas cette fonction de porter un message. Comme on l'a vu dans ce chapitre, la forme, le matériau et l'artiste fondent ensemble le sens de l'oeuvre, son contenu de sens. Et la forme comme telle a un rôle majeur : elle doit porter en elle cette résistance justement en s'assumant en tant que forme rebelle et inédite. L'art n'a donc pas une fonction. Mais comme le propose Talon-Hugon, on peut ici parler de fonction indirecte, souterraine, etc. Même s'il est parfois choquant, scandalisant, l'art contemporain est aussi un art. Mais il n'est plus du domaine de la transcendance, c'est un art à message, d'engagement et de prise de parole qui instrumentalise la discipline, demandant à la forme, à l'objet, d'illustrer ce qu'il y a à dire. La discipline est donc redevenue dépendante du message. Et, en ce sens, les oeuvres actuelles demeurent des oeuvres de résistance quant à leur contenu, mais, quant à leurs formes, elles baissent les bras.

[La] fonction de l'art dans ce monde totalement fonctionnel est son absence de fonction; c'est pure superstition que de croire qu'il peut intervenir directement ou inciter à intervenir. L'instrumentalisation de l'art vient saboter sa protestation contre l'instrumentalisation; ce n'est que lorsque l'art prend en compte son immanence qu'il convainc la raison pratique de sa déraison. Pour s'opposer au principe de l'art pour l'art, irrémédiablement tombé en désuétude, l'art ne cède pas aux fins qui lui sont extérieures, mais il renonce à l'illusion d'un pur royaume de la beauté qui se révèle rapidement comme kitsch. (Adorno, 2011, p. 444) Car la croyance en l'autonomie de l'art est un leurre; elle est elle-même explicable par des raisons sociohistoriques correspondant à une étape de la pensée bourgeoise à la fin du XVIII^e siècle. (Talon-Hugon, 2004, p. 91)

Les oeuvres contemporaines se sont peut-être éloignées de la vérité transcendante de l'art en renforçant délibérément leur part de contenu explicite, en en délaissant l'espace de doute requis pour créer cette vérité et, de là, l'oeuvre elle-même et sa transcendance, son énigme nécessaire permettant à l'intelligence de travailler de pair avec la sensibilité. Ainsi, « [quelqu'un] qui ne comprend pas l'aspect purement musical d'une symphonie de Beethoven, la comprend aussi peu que quelqu'un qui n'y décèle pas l'écho de la Révolution française. L'expérience seule ne suffit pas, il faut qu'elle soit nourrie par la pensée » (Adorno, 2011, p. 484-485). Ce qu'Adorno avance ici est qu'il faut des connaissances pour apprécier une oeuvre véritable. L'effet agréable ne suffit pas. Il faut cette énigme, ce doute qui accompagne l'appréciation sensible en touchant l'esprit aussi.

4.2.5 DIGRESSION / COMMENTAIRE

Comme cela a été mentionné au chapitre précédent, pour faire la genèse de la perte des critères d'évaluation des oeuvres de la postmodernité, les oeuvres actuelles, dites de l'art contemporain reconnu, sont majoritairement discursives avant d'être visuelles. Elles sont très critiques face à ce qu'est devenue la société, elles sont engagées et parfois elles dépassent les limites tolérables de la transgression. On a atteint ce moment de l'art où la transcendance et la recherche plastique, jadis inhérente à la discipline, ne sont plus de mise; un moment où le beau, tombé en désuétude, n'est plus un guide d'ordres spirituel et factuel. C'est un art qui porte des contenus de vérité, ou de sens, présentés de façon explicite, qui prennent le devant de l'oeuvre. Certaines oeuvres, même, ne sont que des discours appuyés par très peu d'objets, parfois sans. Certaines autres élaborent des mises en scène composées d'objets nombreux qui expliquent, tel un exercice d'ordre pédagogique, ce dont l'artiste veut parler, ce que l'artiste veut dire, ou le concept dont il veut faire la démonstration. Duchamp, avec son urinoir, a voulu marquer au fer le *début de la fin* du bel art, de l'art qui plait, et qui est en phase avec la société, telle une volonté ultime de résistance à la récupération institutionnelle que partageaient beaucoup d'artistes à ce moment (les avant-gardes).

Pour Jimenez, « [cette] "crise de l'apparence" [déclenchée par Duchamp] qui caractérise l'art moderne dès le début de XX^e siècle, trouve son prolongement dans l'art contemporain, dans cette révolte contre la fausse réconciliation entre l'art et la vie, entre la "belle apparence", précisément, et une réalité qui ne cesse de dénoncer comme mensonges ses promesses de bonheur, réitérées, mais toujours démenties et probablement [désormais] intenables » (2005, p. 297-298, citant Adorno, 1995). Par ces mots, Jimenez explique les causes profondes des immenses changements paradigmatiques de l'univers de la création artistique. Des changements radicaux provoqués par la désillusion des artistes (et de la société active et consciente) face à ce qu'ils pensaient pouvoir apporter par leurs recherches et en proposant de l'art plastique, en apportant de l'art sur la place publique pour changer le monde. Des artistes qui refusaient tout beau gentil, tout beau facile et plaisant, et dont certains sont allés jusqu'au rejet du beau tout court pour être certains de ne pas être récupérés et être aussi certains que leur volonté de changer le monde ne glisse pas dans le confort de cette beauté.

Au regard de l'art contemporain, de ses manifestations chargées de messages et de ses transgressions nombreuses et démesurées, ce délestage presque total de la part *d'inconscience*⁹⁵, de beauté et de transcendance, nécessaire à l'oeuvre, fait de lui un art *handicapé*. Si le mal de notre humanité est ressenti comme trop immense et intenable, parce que rendu trop gros, trop menteur, et incapable pour cette raison d'inspirer du beau, de promettre, par les oeuvres, du beau métaphysique, du beau spirituel, et qu'il parait impossible pour les artistes reconnus de l'art contemporain (dit actuel) de proposer des oeuvres qui prétendent encore à des promesses, même si ce n'est que de beauté, alors l'art ne peut que représenter, montrer et dénoncer ce mal, et se voir perdre sa transcendance. Une transcendance qui, selon moi, est notre seule issue, notre seule clé pour développer un territoire dédié à une certaine spiritualité, à une transcendance profondément voisine de la beauté. Peut-être que l'art contemporain, fort de ce sentiment de *trahison*, face à l'ancestrale promesse de réconciliation entre l'art, par sa transcendance et sa beauté, et la vie, a renoncé à l'expérience purement artistique et son rapport immanent à la souffrance. Il n'est plus

⁹⁵ C'est-à-dire de la part de non-contrôle constant du geste qui permet de laisser parler la matière, qui permet à l'oeuvre de ne pas être totalement dominée par son créateur.

capable de promettre le rêve et de souhaiter l'empathie, et ne peut que montrer et démontrer le pire de ce qui advient de nous.

Le philosophe de l'école de Francfort a parfaitement exprimé l'incompatibilité irréductible entre la forme artistique et une réalité informulable et donc "informable". Lorsqu'il se résout à écrire sur Auschwitz et sur la Shoah, il prend soin de préciser qu'il lui fut impossible de travailler la qualité de l'expression, car, écrit-il, "lorsqu'on parle des choses extrêmes, de la mort atroce, on éprouve une sorte de honte à l'égard de la forme, comme si celle-ci faisait outrage à la souffrance en la réduisant impitoyablement à l'état d'un simple matériau". (Jimenez, 2005, p. 298, citant Adorno, 1995, p. 365)

Mais il insiste sur ce que cette attitude, pourtant respectueuse et hautement éthique, peut engendrer comme conséquence sur l'oeuvre en tant qu'objet de l'esthétique : « Il est impossible de bien écrire sur Auschwitz; si l'on veut rester fidèle aux émotions, il faut renoncer aux nuances, et du fait de ce renoncement même, on cède à son tour à la régression générale » (Jimenez, 2005, p. 298, citant Adorno, *Modèles critiques*, 1984, p. 135-136). C'est-à-dire une régression générale de la présence de la beauté dans l'art, de la présence d'une volonté positive et forte de faire parler la matière, de faire s'exprimer la matière et d'amener l'émotion dans le domaine de la transcendance. Voilà peut-être ce qui explique, en partie au moins, la résistance des artistes contemporains à user de nuances et de beauté, en même temps que le fait que leurs productions semblent *céder à cette régression...*

4.2.6 COMMENTAIRE / DIGRESSION / POSITION DE L'AUTEURE

À l'époque où il a écrit sa théorie esthétique, pour Adorno, et cela tient encore selon moi aujourd'hui, « [l'art possédait] suffisamment de latitude pour développer les modèles d'une planification que [n'auraient pas tolérée] les rapports sociaux de production » (2011, p. 423). Puisque tout en faisant partie de la société de consommation et de l'émergence du divertissement continu, parce qu'existant en même temps que lui, l'art ne peut l'exclure de sa vérité immanente. Il doit accepter cette dialectique intrinsèque à sa vérité et l'utiliser comme force propulsive lui donnant accès à une volonté d'aller plus loin, telle une énergie

créatrice battante et renouvelée. Et c'est soit en voulant l'exclure radicalement ou en en faisant le jeu, qu'il perd sa vérité et son titre. « L'autarcie qu'on exige [de l'art] le menace en même temps de stérilité. » (Adorno, 2011, p. 430) Il doit être maintenu en tension pour demeurer vivant. De même, sa dépendance aux contenus donnés et visibles l'exclut du monde esthétique, l'exclut de sa propre discipline qui est aussi, et surtout, matière et recherche plastique autonome, avec sa langue propre et non pas la traduction d'un autre langage (d'une autre langue).

L'existence de contenus d'expérience et de sens sédimentés dans le matériau, et de contenus de vérité immanente dans une oeuvre qui mérite ce nom, une vérité qui réside dans l'oeuvre par le biais de son matériau et par celui de l'artiste et ses velléités de transformer le monde et de ne pas se mentir à lui-même (en trichant, en faisant semblant de laisser parler la matière tout en voulant la contrôler, pour *faire beau*); une oeuvre, donc, reconnue comme étant la preuve ou la justification de la fonction sociale indirecte de l'art est, pour moi, une piste théorique qui éclaire intelligemment mes intuitions. À la question du rapport de l'éthique à l'esthétique (ou l'inverse), à laquelle répondent la plupart des auteurs en s'appuyant sur l'existence d'un contenu explicite dans l'oeuvre, Adorno répond en *révélant* l'existence d'un contenu dans le matériau et dans la forme plastique, dans le fait d'être artiste, dans son sens social profond et véritable et son refus de cautionner la marchandisation outrancière et les injustices. Vue de cette façon, l'éthique de l'esthétique n'est peut-être plus tributaire d'une intervention volontaire de l'artiste, mais de la conscience et de la non-conscience qui habitent ce dernier lorsqu'il est à l'oeuvre, et il doit s'abandonner à la certitude qu'elles résident aussi dans le matériau et qu'il y a échange, équilibre, et vérité.

4.3 MARIE-NOËLLE RYAN : INTÉRÊT ET RÉSERVES

Comme on l'a vu, pour Adorno, l'oeuvre porte un « contenu de vérité [...] qui ne peut échapper à une lecture minutieuse (*immanente*), [telle] une charge sémantique *objective* d'ordres sociohistorique et moral » (Ryan, 1995, p. 122-123). C'est-à-dire une charge

sémantique objective, puisque portant dans son matériau sa propre histoire, en couches d'expérience sédimentées, et portant aussi, par le biais de son créateur, un regard lucide et critique sur la société et un désir de la transformer. Ainsi, dans sa théorie esthétique, la forme et le contenu historique sédimenté et révélé dans la matière sont intimement liés, et le concept de vérité est nécessairement et « explicitement associé à une valeur morale de justice et d'authenticité : "le besoin de faire s'exprimer la souffrance [en tant que] condition de toute vérité, car la souffrance est une objectivité qui pèse sur le sujet" ». (Ryan, 1995, p. 126, citant Adorno, 1989, p. 328). Ryan fait référence ici à l'histoire, mentionnée plus haut, de toutes les défaites qui ont marqué la route des humains pour créer un monde meilleur et dont l'artiste honore la mémoire en la portant en son cœur. Une histoire que le matériau porte aussi, par ses fameuses couches d'expérience tout aussi historiques, en tant que témoin de ces batailles et de ces défaites. Ce qui consiste pour Adorno en une forme d'engagement intrinsèque. « Ainsi, parce qu'il est du côté de l'authenticité [et de l'opprimé], l'art se voit accorder la fonction [...] de dévoiler cette souffrance et d'en témoigner. » (1995, p. 126) Un constat que fait Ryan qui, s'il était formulé par Talon-Hugon, ne renfermerait pas l'expression *se voit accorder la fonction*, mais plutôt *porte intrinsèquement la fonction indirecte*, et ce, non explicitement.

Ce que conteste Ryan est l'existence irrévocable de ces contenus d'expérience et de vérité, et surtout le caractère subjectif des critères qui permettraient de les déceler et de les évaluer. Elle remet en question l'aspect irrévocable de leur présence dans les oeuvres en insistant sur le fait qu'il serait difficile de saisir « la manière dont on peut associer à certains choix formels des contenus spécifiques, surtout dans le contexte postmoderne de la diversité des oeuvres et des courants esthétiques souvent contradictoires entre eux » (1995, p. 126). C'est-à-dire dans ce contexte postmoderne où tout peut être de l'art à condition de le déclarer tel, et donc devant les formes innombrables qui siègent dans les expositions officielles. Sa critique porte aussi sur le fait que l'analyse marxiste, sur laquelle s'appuie en partie la théorie adornienne, et qui fait partie d'un certain *a priori* dans l'élaboration du concept de contenu de vérité, comme on l'a vu plus haut — par la position sociale, politique et morale que Adorno prête intrinsèquement à l'artiste, et qui, nécessairement, laisse une empreinte signifiante dans

son oeuvre —, soit une véritable source de vérité permettant d'évaluer l'oeuvre sur sa pertinence et sur sa vérité immanente. Selon elle, « l'expérience esthétique risquerait de s'y trouver réduite à la confirmation d'une signification déjà connue », ce qui entrerait en contradiction avec ce qu'est la création artistique et sa liberté « de nous confronter à une variété de points de vue et de manières inédites de voir, de décrire et de réinventer le monde » (1995, p. 126).

4.3.1 DIGRESSION

Donc, pour Ryan, ce contenu de vérité portant sur le rapport qu'entretient l'artiste avec la société entrerait en conflit avec la liberté d'expression de ce dernier. Comme si cet état de conscience intrinsèque empêchait l'artiste de développer des formes artistiques nouvelles, inédites. Alors qu'il semble que pour Adorno ce soit justement l'inverse : cet état de conscience face à la société protège l'artiste de glisser vers un art vide et facile, et surtout contribue à le propulser dans un désir d'expression audacieuse qui répond à cette société *par la bouche de ses pinceaux*.

Selon elle, des problèmes dans sa théorie viennent du fait « notamment qu'Adorno établit une relation "trop étroite entre l'art et la réalité historique, [et qu'il] s'interdit la conception d'une logique propre de la création artistique fondée sur l'émancipation et la différenciation de la subjectivité" » (1995, p. 126, citant R. Rochlitz, 1988, p. 101). C'est-à-dire la logique d'une création artistique totalement libre et singulière, ayant ses propres buts et sa propre vision de l'art, sans nécessairement être aussi porteuse d'une critique face à la société. « Rüdiger Bubner [insiste] sur le caractère "prédéterminé" des interprétations esthétiques d'Adorno dont l'argument historique oblige à "disposer de catégories de la philosophie de l'histoire pour pouvoir pénétrer la structure des oeuvres". » (Ryan, 1995, p. 126, citant Rüdiger Bubner, 1990, p. 83) Ce que Adorno postule effectivement, car pour lui, la « véritable expérience esthétique doit devenir philosophie, ou bien elle n'existe pas » (2011, p. 186).

Étant donné ces critiques et commentaires, on peut dès lors affirmer que Ryan défend l'existence possible d'une esthétique étrangère à tout contenu moral, historique, etc. Et sans nier l'intérêt et la pertinence qu'un tel type de contenu prenne place et sens dans une oeuvre, pour elle, il serait *détachable* et *analysable*, indépendamment de la forme, parce qu'il est important de faire

une distinction préalable entre des types d'oeuvres et d'expériences esthétiques. Car si les oeuvres articulent et modifient nécessairement des formes de l'expérience et de connaissance *via* un travail sur la forme, et qu'elles revêtent *toujours*, en ce sens, des « contenus » et des enjeux qui ne sont jamais simplement décoratifs, ceux-ci ne touchent pas forcément toujours « à des questions de vérité, de sincérité et de justice relatives à l'exercice pratique de la morale », ni ne sont toujours *idéologiquement* significatifs, au sens où Adorno veut le démontrer dans ses propres analyses des « contenus de vérité » (1995, p. 127, citant A. Wellmer, p. 273).

Donc, elle ne nie pas qu'il y ait toujours un contenu de sens et de vérité dans une oeuvre et, évidemment, que ce contenu puisse être implicite, mais elle conteste la position adornienne qui soutient que la critique éthique et politique de la société doit faire partie de ce contenu ainsi qu'être un *a priori* au coeur de l'artiste, et qu'il a un lien intrinsèque avec la forme aussi.

4.3.2 ENJEUX EXTRAESTHÉTIQUES / FORME ET CONTENU

Bien que Ryan remette en question la récurrence absolue d'un contenu d'ordre moral, social ou politique apparaissant en tant que *vérité immanente* dans les oeuvres, elle défend la pertinence de la présence, dans les oeuvres, d'enjeux extraesthétiques qui puissent nourrir l'expérience humaine. Ces enjeux extraesthétiques, au lieu d'être tenus de témoigner de la vérité (de vérité immanente), pourraient être associés à des « "significations", des "manières de voir" ou des "configurations de sens"; des enjeux humains, pouvant aussi être d'ordre moral, qui ne seraient pas "vrais" ou "faux", mais "profonds", "perspicaces", "intéressants", par définition indissociables du "mode de leur présentation" dans les oeuvres » (1995, p. 128, citant P. Bürger, 1988, p. 81). En ce sens, la seule satisfaction du gout, du plaisir des sens,

que pourrait apporter une oeuvre, serait le résultat navrant de la « mise à l'écart de l'idée d'enjeux extraesthétiques » (1995, p. 127). Elle revendique donc une certaine autonomie de l'oeuvre par rapport à son contenu, mais s'inquiète des conséquences d'un art qui deviendrait « purement décoratif ». Aussi, elle préfère l'idée de considérer la théorie adornienne comme une piste permettant d'accéder à des « significations de plus » (1995, p. 128) et permettant « d'offrir des clés intéressantes [...] pour penser certains aspects de l'art contemporain (entendu ici au sens large de la création actuelle) » (1999, p. 6) plutôt qu'éclairant la vérité intrinsèque de l'oeuvre (et de la matière dont elle est constituée).

Elle reconnaît donc l'existence d'une complémentarité *contenu et forme* et développe sa pensée en ce sens autour du concept d'enjeux extraesthétiques, mais conçoit aussi la possibilité de les isoler, même si elle ne prône pas cette option, puisque détaché de la forme, le contenu n'est qu'un discours connu, déjà entrevu ou déjà envisagé, qui perd sa force. C'est-à-dire qu'il perd son pouvoir de produire chez le spectateur une redécouverte de ce qu'il soulève, ou de provoquer chez lui *un sens de plus* jamais envisagé. Comme ce serait le cas s'il était présenté sous une forme inédite et surprenante. En ce sens, elle reconnaît la pertinence esthétique de les capter ensemble, comme un tout, donnant à la forme le pouvoir de *former* le contenu qu'elle abrite.

Car une fois isolés conceptuellement, les liens de ces *contenus* avec l'oeuvre s'atténuent; ils peuvent alors tout aussi bien être traités indépendamment comme problèmes d'ordre moral, social, politique ou autre — mais on perd alors l'enjeu spécifiquement esthétique et on ne voit plus en quoi il importait de recourir aux oeuvres pour avoir accès à ces problématiques. (1995, p. 128)

Par exemple, comment pourrait-on séparer le contenu et la forme de la pièce de Beethoven, donnée en exemple plus haut par le philosophe⁹⁶? Adorno ne fait cette séparation qu'exceptionnellement lorsque le contenu est très explicité par la forme et qu'il veut souligner

⁹⁶ Voir plus haut, section 4.2.3 : par exemple, « ses monographies sur Beethoven [...] mettent en lumière la manière dont les techniques de composition, la grammaire et la texture d'une oeuvre sont imprégnées de l'idéologie du moment (Van Wymeersch, 2014, p. 252).

le lien parfois fort et palpable de la relation forme et contenu. Pour lui, les deux sont imbriqués et l'un contient et soutient l'autre.

Adorno avait en cela lui-même indiqué l'importance fondamentale du lien qui unit, dans les oeuvres d'art, la forme au contenu et insisté sur la dialectique des moments de la rencontre de l'oeuvre [...] et de la réflexion qu'elle suscite, dont l'approfondissement ne peut jamais faire l'économie d'un retour constant sur l'oeuvre. (Ryan, 1995, p. 128)

4.3.3 COURTE DIGRESSION

Ici, l'idée de Ryan de *recourir aux oeuvres pour avoir accès à des problématiques* suppose que l'oeuvre ait une fonction, que sa forme, sa matière palpable ait le rôle complémentaire, ou secondaire, de donner sa force au contenu et de livrer son message; tel un noble rôle certes, mais une fonction qui lui retire conceptuellement son autonomie, ou tout au moins sa connivence souterraine, ou immanente, avec le contenu de sens. Alors que chez Adorno, il n'y a pas à proprement parler de fonction associée à l'art : la fonction de l'art est de ne pas avoir de fonction. Mais je crois que la pensée du philosophe ne serait pas trahie si on lui accolait le concept de fonctionnalisme indirect tel qu'il a été présenté par Talon-Hugon.

Ryan prend clairement une distance avec la théorie esthétique adornienne. En ayant remis en question, pour son caractère non objectif ou non vérifiable, la notion de vérité immanente et la spiritualité qui en émane, la philosophie est tenue de s'en tenir à la rationalité du processus de création, d'en raconter les étapes et d'en décortiquer les gestes en proposant des justifications toujours rationnelles des choix qui président l'exécution d'une oeuvre, laissant inutilisée et inconsiderée la part d'inconscience qui, pourtant, la copréside, tel un exercice conjoint ou dialectique, si cher à Adorno, de la volonté et de son contraire (ou de son absence); la rencontre de l'expérience artistique et de la sagesse du temps, tous deux, contenus dans l'artiste et dans le matériau, et essayant d'éviter qu'un des éléments constitutifs prenne le contrôle. Car, selon lui, « beaucoup de choses attestent que, dans les oeuvres d'art, ce qui est faux du point de vue métaphysique se révèle par l'échec technique » (2011, p. 188).

Comme on l'a vu, Adorno confère au matériau un contenu de sens sous forme de couches sédimentées de son expérience à travers l'histoire des hommes, et ce, en tant que témoin; il confère à l'artiste un sens intrinsèque de *résistant* par sa seule condition de véritable artiste; et enfin, il confère à l'oeuvre entière une valeur transcendante et spirituelle par sa force et par sa capacité de soutenir ces contenus et de chercher à les dépasser dans son seul moment, dans sa seule réalité. Alors, si ces éléments, qui doivent pousser l'oeuvre à dépasser la réalité, à aller plus loin, sont absents, oui, il y aura échec technique parce qu'il n'y aura pas la poussée vers le dépassement et la conscience de cette nécessité de dépassement. L'oeuvre pourra ainsi être bien faite, mais cette belle technique ne portera aucune transcendance.

Ryan reconnaît ce que Adorno nomme *la logique interne de l'oeuvre* telle une « construction complexe [qui] est le résultat d'un processus de sélection, de corrections et d'évaluations projectives où s'exerce avec plus ou moins de rigueur la force objective d'un langage [...] (à savoir le *matériau* artistique) ». Une rigueur, une motivation d'ordre rationnel, exigée et présente nécessairement, même dans les oeuvres exécutées spontanément ou présentant des « formes exacerbées » (Ryan, 1999, p. 6).

Car c'est précisément *dans cette démarche* [...] que l'on peut reconnaître la trace d'une forme de « rationalité » [qui] s'exerce *en fonction d'effets recherchés*, d'intentions plus ou moins explicites, et de confrontation continue avec le matériau artistique et les contraintes techniques que suppose toute création artistique maîtrisée. La recherche d'effets et la transposition d'intentions expressives par le biais de cette construction formelle [...] sont indissociables d'un certain champ de possibilités prédéterminées, parmi lesquelles tout artiste se *doit* de choisir, en fonction de son « projet » ou de sa « visée présentative ». [...] De ce point de vue, le simple choix pour un médium plutôt qu'un autre, ou pour un genre artistique plutôt qu'un autre est déjà « un champ de choix réalisés », avant même d'être un champ de choix *à réaliser* [...]. (Ryan, 1999, p. 6-7, paraphrasant Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*)

Elle fait ici état d'une série de choix qui entraînent des gestes à l'intérieur du processus de création de façon inéluctable, laissant supposer une exécution *choisie* parmi plusieurs autres pour, entre autres, maximiser les effets et ainsi permettre que s'accomplissent les intentions. Ce qui, encore une fois, se distingue franchement de l'esprit adornien.

Dans la situation actuelle, les oeuvres d'art honorent l'élément auratique⁹⁷ en le refusant; son maintien destructeur — sa mobilisation pour produire des effets en vue de créer une atmosphère — est localisé dans la sphère du divertissement. [Par exemple], tout gros plan d'un film commercial est une injure à l'*aura* dans la mesure où il exploite artificiellement la proximité habilement truquée du lointain, coupée de l'ensemble de l'oeuvre. L'*aura* est [alors] avalée comme le sont les différents excitants, sauce uniforme que l'industrie culturelle déverse à la fois sur ces excitants et sur ses propres produits. (Adorno, 2011, p. 431- 432)

Même si elle croit que « [ce] qui nous reste des *expériences* que l'on fait d'une oeuvre ne saurait [...] être détaché de l'articulation formelle et présentative dans laquelle son *propos* s'incarne » (Ryan, 2009, p. 297-298), il ressort de sa réflexion davantage l'idée que les formes ont une certaine *fonction de former* des émotions, des idées, etc. Dès lors, on sort de la tension qui doit présider au moment de création et on se retire de la dialectique *contenu et forme*, fondamentale chez Adorno. L'artiste joue alors davantage un rôle d'illustrateur, créant une oeuvre programmée, conceptualisée. Pour lui, ce n'est pas le fait d'avoir besoin de recourir aux oeuvres pour avoir accès à des problématiques sociales ou politiques graves qui glorifierait ces oeuvres, ce n'est pas le but d'une oeuvre puissante que de démontrer ou de sensibiliser, son but est de ne pas avoir de but, sinon elle est stérile. Et si telle est sa réalité, celle de *parler* d'une réalité sociale, ce n'est pas, pour Adorno, le fait de bien *illustrer* cette réalité, ou de l'exprimer, mais bien plus celui de s'en détacher afin de n'en révéler que l'essence, tel un contenu *aidé* en cela par la matière, ou le matériau. Et de fait, cette essence est difficile à évaluer, à percevoir. Là est toute la part de mystère chez Adorno, un mystère jumelé, dans sa théorie, au génie créateur, au discours philosophique et à la transcendance.

[Les] oeuvres totalement organisées, qu'on appelle formalistes de façon péjorative, sont les plus réalistes dans la mesure où elles sont réalisées en soi et que seul leur contenu de vérité permet cette réalisation, accomplissant leur caractère spirituel au lieu, simplement, de le signifier. (Adorno, 2011, p. 185)

⁹⁷ Notion « énigmatique » développée par Walter Benjamin, telle une « sorte de halo dans lequel baignent les oeuvres originales ». L'*aura* enveloppait les oeuvres qui « initialement remplissaient une fonction religieuse, culturelle, etc. » (Jimenez, 2011, p. 2). L'élément auratique est donc celui qui est enveloppé par une aura. Adorno utilise cette notion en lui prêtant ici un double destin : positif, parce que captant la force d'une oeuvre et sa transcendance; négatif, parce que ne servant qu'à nourrir le pouvoir d'attraction qu'une oeuvre peut avoir sans porter une seule richesse esthétique réelle de l'ordre de la transcendance.

Selon Ryan, « les propos ou les *contenus* politiques, psychologiques ou moraux que l'on peut dégager à partir de l'analyse d'oeuvres cinématographiques, littéraires ou picturales, n'ont de sens et d'intérêt qu'en fonction de la manière dont ils sont présents et présentés dans les oeuvres, et des expériences et des émotions qu'ils nous font vivre » (2009, p. 295). Voilà peut-être une position théorique, sur la relation éthique (ou morale) et esthétique, qui se rapproche bien plus de celle de Martha Nussbaum⁹⁸ que de la théorie esthétique d'Adorno.

Le contenu de vérité des oeuvres n'est pas ce qu'elles signifient, mais ce qui décide de la fausseté ou de la vérité de l'oeuvre en soi; seule cette vérité de l'oeuvre en soi est commensurable à l'interprétation philosophique et coïncide, tout au moins selon l'idée, avec la vérité philosophique. (Adorno, 2011, p. 186)

Ryan retient donc chez Adorno le fait que « toute oeuvre d'art est porteuse d'enjeux non seulement artistiques, mais également sociaux, philosophiques et historiques — [qu'elle] appelle les enjeux *extraesthétiques* [...] et qui ne sont jamais purement aléatoires, même dans les oeuvres produites grâce à des éléments empruntés au hasard » (1999, p. 6). Des enjeux qui ne sont jamais aléatoires parce qu'ils sont toujours inscrits dans l'histoire et dans la réalité de la création de l'oeuvre, dans la réalité des contraintes advenues et intrinsèques à l'exercice de sa création. Cela explique le fait que, pour Adorno, une oeuvre signifie toujours quelque chose et ne peut être « spontanée ou le fruit d'un génie artistique qui s'exerce sans contraintes » ou de façon accidentelle⁹⁹ » (Ryan, 1999, p. 6).

Le matériau est donc complètement médiatisé par l'histoire et les usages sociaux inscrits en lui sous forme de techniques, de manières de percevoir et d'utiliser les formes, les couleurs, les matières de toutes sortes, [...] de tout ce qui, venu du passé, est disponible aux artistes [...], et qu'ils intériorisent à chaque fois dans leurs pratiques. (Ryan, 1999, p. 7)

Tel un *patrimoine* devenu langage de l'expression artistique à l'intérieur duquel ils cueillent des éléments en fonction de leur projet à réaliser. Puisque « la réussite esthétique

⁹⁸ Dans ce sens, ce mémoire aurait pu accorder à Ryan un espace argumentaire pertinent dans le deuxième chapitre, dès la troisième page, là où Nussbaum expose sa théorie sur l'éducation morale par la littérature.

⁹⁹ Par exemple, même « André Breton corrigeait ses écrits automatiques » (Ryan, 1999, p. 6).

est fonction de la capacité du formé à éveiller le contenu sédimenté » (Ryan, 1999, p. 7, citant Adorno, 2011, p. 182), ces choix, cette cueillette initiale, révèlent dès lors une « position prise par rapport à l'ensemble des possibilités » (1999, p. 8). Une position d'ordre critique dévoilant, pour Adorno, le vrai sens des oeuvres.

Mettant toutefois de côté l'aspect spirituel de cette position critique, permettant, selon Adorno, une adhésion totale ou une compréhension profonde et complète de l'oeuvre, Ryan note avec intérêt que « la position critique de l'artiste [...], toujours chargée de sens [...], entraîne à sa suite le reste de la construction de l'oeuvre qui [se déroule] généralement [...] dans une confrontation [continue] entre une intention initiale et une conséquence au niveau des possibilités constructives ainsi ouvertes ». Elle reconnaît que « la seule intention se révèle largement insuffisante pour expliquer le processus et l'aboutissement du travail artistique [...] » (1999, p. 8). Elle rejoint ici en partie le philosophe en minimisant conceptuellement le rôle de l'intention initiale dans le processus complet de création d'une oeuvre : « la dialectique qui s'établit entre les retours critiques sur l'oeuvre à faire et les contraintes de la logique interne du matériau et de l'oeuvre » impliquent obligatoirement des enjeux extraesthétiques, contraignant ainsi l'artiste à « empêcher [son oeuvre] de devenir une machine infernale¹⁰⁰ » (Adorno, 2011, p. 403). « C'est pourquoi Adorno suggère de penser les oeuvres comme le résultat d'un processus qui "se déroule essentiellement entre matériau et intention" [...] » (Ryan, 1999, p. 8-9, citant Adorno, 1989, p. 196). De toute façon, pour lui, « le contenu de vérité coïncide bien peu avec [l'idée subjective], avec l'intention de l'artiste » (Adorno, 2011, p. 184).

Il semble avoir, dans la théorie adornienne, une proposition qui se rapproche d'un *acte de foi* auquel il faille s'associer afin d'être capable de souder conceptuellement la part rationnelle et rigoureuse qu'elle contient avec celle qui relève d'une certaine spiritualité. Il y a, par exemple, dans cette présence affirmée des âges anciens de la peinture, dans la palette

¹⁰⁰ L'artiste doit intervenir pour ne pas qu'elle s'emballe et qu'elle domine l'intention de l'artiste et les fameux enjeux extraesthétiques. Une machine infernale qui serait finalement de l'art pour l'art; une oeuvre qui ne *fonctionnerait* que par elle-même en coupant sa relation interne nécessaire avec le moment de sa création, les contenus de sens du matériau et la conscience de l'artiste de vouloir transformer le monde.

de l'artiste, quelque chose de non rationnel et auquel il faut *croire* pour comprendre sa pensée, ou pour s'imaginer la comprendre. En même temps que cette théorie est développée sous la présidence d'une analyse marxiste aiguisée et insistante, elle est imprégnée d'un idéalisme à l'égard de ce que porte l'oeuvre et surtout le matériau.

Cette théorie est une oeuvre poétique qui parle de transcendance dans l'art. Faut-il être un artiste pour y *adhérer* ou simplement l'accepter dans son entièreté? Peut-être bien. Parce qu'elle ne peut survivre à une analyse qui ne serait que rationnelle; elle ne peut être prouvée, ni démontrée. Bien malin celui ou celle qui saura l'expliquer dans toutes ses dimensions sans rencontrer d'obstacles. D'une certaine façon, ce que Ryan considère comme la partie subjective de cette théorie, et qui l'invite à en critiquer la pertinence pour évaluer une oeuvre, est ce que, moi, j'interprète comme sa part spirituelle, souterraine, mystérieuse, et éminemment inspirante.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Ce mémoire a le mérite de présenter des pistes de réflexion et même de réponses nombreuses à la question portant sur la teneur des rapports qu'entretiennent ou que doivent entretenir l'art et la morale (et l'éthique). Le spectre des possibilités y est presque complet. Même si, avec ses quelques digressions et commentaires, son auteure a laissé percevoir son point de vue, les postures qui en diffèrent sont défendues avec l'ampleur nécessaire à leur compréhension et à leur appréciation. C'est-à-dire que malgré ce biais explicité par l'auteure, tant l'historique que les discussions qui le suivent permettent de saisir les arguments des thèses et des points de vue, d'observer leur alternance dans le temps, selon les époques et les enjeux sociaux, politiques et moraux qu'elles ont vécus et qu'elles vivent, et de constater la légitimité de chacune. Mon adhésion à la proposition esthétique d'Adorno, qui est toute personnelle, n'entache aucunement ma conviction que personne ne détient la vérité sur la juste mesure et sur la teneur que doivent avoir ces rapports.

La motivation à faire la recherche qui a abouti à ce mémoire n'était pas de répondre aux questions initiales afin de trouver *la* réponse, mais de s'y pencher de façon satisfaisante en faisant état des nombreuses réponses, donc des différents rapports que l'art et la morale (et l'éthique) ont entretenus et entretiennent encore. De plus, prétendre découvrir et détenir *la réponse* et vouloir la fixer serait à l'opposé d'un principe d'ordre éthique qui consiste à accepter et à comprendre l'autre, avec sa vérité et ses occurrences, et non à lui dicter des règles morales, bien sûr dans les limites d'un comportement qui ne nuit pas à *l'autre*. La question complexe de départ était donc de savoir s'il y a bel et bien une relation entre l'art et la morale (et l'éthique), comment elle s'était déclinée à travers les époques et comment, aujourd'hui, elle pouvait être comprise. En ce sens, puisqu'elle s'est avérée, l'historique de cette relation démontre dans les faits que personne n'a raison sur ce qu'elle doit être, puisque

presque toutes les propositions possibles de ce spectre relationnel font écho à des moments, à des périodes de l'histoire.

Toutes les postures ont donc un sens et une pertinence. Mais certaines, qui appartiennent tout de même à des moments historiques et qui se situent aux extrémités du spectre, ont entraîné, comme on l'a vu, une cristallisation d'un type de rapport et, de ce fait, un appauvrissement de l'art, tant du point de vue plastique que celui de la livraison du contenu de sens.

En d'autres termes, comme je l'ai noté à quelques reprises, c'est précisément lorsqu'une conception de ce rapport entre l'art et la morale (et éthique) s'impose qu'il y a problème ou, plus directement, quand un pouvoir politique ou religieux, ou même artistique se considère comme l'autorité en la matière.

Partant de l'art à contenu moral explicite, à l'art pour l'art, comme ce qui a été défendu dans ce mémoire par son auteure, il y a eu, de tout temps, des oeuvres magistrales, belles et fortes. Il y a eu aussi des oeuvres considérées comme immorales ou hypertransgressives qui ont parfois été *encensées* avec le temps ou rejetées et non acceptées en tant qu'oeuvres. On a vu que parfois ces mêmes oeuvres ont lancé des mouvements importants et glorieux, et que parfois elles ont fait déclarer à certains que l'art était mort. Ce qui permet de dépasser théoriquement les moments d'incertitudes, où les critères de jugement des oeuvres sont remis en question, et même ces moments de peur de voir l'art décliner et mourir, est justement d'observer cet historique et ces discussions et d'y constater la vitalité de l'art et la permanence, chez les artistes, de vouloir lui donner un sens.

Évidemment, un historique plus poussé, et en même temps très schématisé, voire traduit en tableau, permettrait de saisir sans aucune hésitation cette alternance entre un art à contenu extraartistique ou à contenu moral ou éthique et un art qui parle par sa seule forme plastique, un art *formel*. Mais il y a dans cet historique et dans ces discussions, si on prend le temps de les regarder avec un recul, l'histoire et le principe actif de cette alternance. Par exemple, l'art de la modernité était formel (non sans contenu, mais un contenu de sens *formé*

par la forme), et l'art de la postmodernité en est un à contenu explicite, à message moral, éthique, social ou politique exprimé (lorsqu'il n'est pas extrême et qu'il se veut alors transgressif ou hypertransgressif).

De façon objective, même si ce mémoire n'a pas la prétention d'avoir abordé toutes les pistes de réponses possibles, je considère qu'il en fait état de façon à permettre de voir leur étendue et leur diversité. De façon subjective, en lien avec mon questionnement, j'ai eu la chance, dans ma recherche, de découvrir des positions, thèses et théories qui mettent des mots sur mes intuitions certes, mais qui, surtout, me font comprendre ma propre démarche et la rendent légitime. Deux éléments déterminants ressortent : le concept de fonctionnalisme indirect (présenté par Carole Talon-Hugon) et la théorie esthétique de Theodor W. Adorno : tous deux impliquent, en des dimensions bien distinctes, l'existence d'un contenu de sens intrinsèque à l'oeuvre, qu'il soit moral, éthique, social ou politique; et sous-tendent la possibilité que ce contenu de sens n'ait pas à être explicité. Ainsi, l'autonomie de l'esthétique, la plasticité de l'oeuvre et l'importance de son contenu de sens peuvent se conceptualiser sans entrer en compétition l'une et l'autre. Même si le contenu est *bien caché*, il est dans l'oeuvre.

Ces deux chemins parallèles de réflexion se rencontrent en des points argumentatifs cruciaux, par exemple lorsque Talon-Hugon soulève que « si l'oeuvre se définit par sa beauté (Schiller) ou par sa fonction critique (Adorno), et si l'une et l'autre sont liées au bien, *l'oeuvre d'art ne pourra qu'être favorable à la moralité* » (2009, p. 131), et que Adorno affirme que l'artiste et son oeuvre portent intrinsèquement le désir de rendre le monde meilleur. Cette double ouverture dans la notion de contenu de sens porte la marque de l'éthique en ce qu'elle accueille les différentes formes d'art, et qu'elle donne à l'entendement une clé d'accès à ce qui paraît, trop souvent pour plusieurs, de l'art pour l'art, donc sans contenu.

C'est bien un *mélange* de ces deux grandes réflexions philosophiques qui donne à ma recherche et à ce mémoire le mérite de contenir des pistes de réponses et surtout des clés pour faire des liens entre ces questions posées sur les bancs de l'université lorsque j'étais étudiante en histoire de l'art. Et c'est bien la théorie adornienne qui va à mon art comme *un gant*.

MA POSITION PERSONNELLE EN TANT QU'ARTISTE

Ce qui me fait embrasser la théorie adornienne, que je considère comme une des réponses possibles à la question relative au rapport art et morale (et éthique), est qu'elle postule, comme on l'a vu, la présence d'un contenu de sens (éthique, moral, politique ou social) intrinsèque à l'oeuvre, au matériau dont elle est constituée, et à l'artiste. Elle ne demande pas à l'artiste ni à son oeuvre de prouver son engagement social et politique, et son rapport potentiellement hautement éthique avec le récepteur ou le spectateur. L'oeuvre n'est pas tenue de rendre explicite le contenu qu'elle abrite. La forme *forme* le contenu, la plus abstraite soit-elle. Il y a chez Adorno cette notion de mémoire dans le matériau, ce qu'il appelle des contenus d'expérience sédimentés, qui accorde presque un rôle à ce matériau, telle une sorte d'autonomie dans l'élaboration d'une oeuvre; une indépendance même par rapport à l'artiste dans les gestes et dans les formes à faire sur la toile. Et tout cela met des mots sur ce que j'intuionnais avant de me plonger dans la lecture de sa théorie esthétique.

Depuis longtemps, mon travail est *squatté* par des formes, des couleurs et des gestes qui appartiennent à des cultures traditionnelles de nations lointaines dans le temps et dans l'espace; et ma relation avec ma pratique est hautement éthique, engagée, politique et sociale, mais de forme et de façon souterraines. Je ne peux soumettre mon art à un contenu de sens ni à un contenu formel extérieurs à sa seule forme. Mes formes, mon matériau et moi portons ce contenu, intrinsèquement (voir figures 11 et 12).

Mon rapport à l'éthique est aussi d'ordre esthétique : je ne fais ni ne ferai *beau* pour plaire, pour rendre mon tableau plus équilibré ou plus déséquilibré; je le laisse se faire. Si je fais une oeuvre dont le contenu de sens (inscrit dans la forme) est difficile à saisir, à comprendre, je la présente telle qu'elle est et je demande au récepteur de faire un chemin parce que je le respecte, lui, et parce que je respecte mon travail. Mais je veux lui en parler. Quand je peins, je transforme le monde par la semence que j'y dépose. Voilà tout ce que je peux affirmer de ma pratique et qui est en lien direct avec la pensée esthétique de Theodor W. Adorno.



Figure 11 : *River*, Line Tremblay, 2012



Figure 12 : *Bonjour figuration!*, Line Tremblay, 2007

En tant qu'artiste, je ne fais pas partie de la mouvance *art engagé* ou *postmoderne* de l'art actuel, encore moins de son *aile* transgressive, quoique mes toiles, d'une esthétique un peu hermétique pour certains, paraissent parfois vouloir braver les quelques consensus sur la

discipline qui ont résisté au temps. Ma pratique est un lieu de totale liberté. Une liberté idéalisée à laquelle je prends plaisir à m'abandonner, car je sais que je ne contrôle pas mon matériau : j'ai l'aisance et la main pour faire un trait d'un point à un autre, mais ce n'est pas moi qui prends la décision de faire ce trait.

Depuis longtemps, je sais que je profite de la conscience que j'ai de me baigner dans l'éthique de mon esthétique. Et ça prend du courage, mais j'ai le bonheur et la chance de me payer ce luxe d'être totalement intègre. C'est mon plaisir. L'art, pour moi, est le lieu par excellence pour se gaver d'intégrité. J'aime parler de mon travail, mais jamais de façon à le nommer, à lui attacher des mots. Il est toujours changeant. C'est un art qui se *laisse voyager*. Tel un clin d'oeil à Adorno, l'art traditionnel africain et ses couleurs a séjourné pendant quelques années dans mes toiles; j'observais cette présence et je me laissais *diriger* par elle.

Au fond, l'éthique de mon esthétique se tient surtout dans le fait de ne pas *faire beau*; pas de *faire laid*, mais de ne rien forcer et d'offrir à voir ce qui est, point, toujours en recherchant une certaine *belle vérité*. Et quand je peins, rouge, bleu ou jaune, je sens dans mon corps la force de la couleur : sa matérialité et sa spiritualité. Désormais, lorsque je parlerai de mon travail en atelier, je serai un peu avec Adorno, mais aussi, comme toujours, avec Kandinsky, Leduc...

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, Theodor W. 2011 (1970). *Théorie esthétique*. Coll. « D'esthétique ». Paris : Klincksieck, 514 pages.
- ARDENNE, Paul. 2010. « L'avenir éthique de l'art ». *Nouvelle revue d'esthétique*. En ligne. Vol. 2, no 6, p. 51-57. <<http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-51.htm>>. Consulté le 29 mai 2016.
- BAILLARGEON, Normand. 2011. « Martha Nussbaum : "Réprimer nos émotions ne sert à rien" ». *Philosophie magazine*. En ligne. No 53, p. 58-63. <<http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/martha-nussbaum-reprimer-nos-emotions-ne-sert-a-rien-1608>>. Consulté le 16 mars 2016.
- BAYER, Raymond. 1961. *Histoire de l'esthétique*. Paris : Armand Colin, 403 pages.
- BORDUAS, Paul-Émile. 1972 (1948). « Refus global ». Dans *Borduas et les automatistes : Montréal 1942-1955*, Catalogue des musées d'état du Québec, p. 95-106. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Bouveresse, Jacques. 2006. « La littérature, la connaissance et la philosophie morale ». Dans *Éthique, littérature, vie humaine*, sous la dir. de LAUGIER, Sandra, p. 95-145. Coll. « Éthique et philosophie morale ». Paris : Presses Universitaires de France.
- BRINK, David O. 2004 (1996). « Réalisme moral ». Dans *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, sous la dir. de CANTO-SPERBER, Monique, pages 1628-1640. Coll. « Quadrige », vol. 2. Paris : Presses Universitaires de France.
- CAILLET, Aline. 2010. « Pour une responsabilité éthique ». *Marges*. En ligne. No 9. <<http://marges.revues.org/535>>. Consulté le 14 mars 2016.
- CAMUS, Albert. 1951. *L'homme révolté*. Coll. « Folio essais », no 15. Paris : Gallimard, 384 pages.
- CASSAGNE, Albert. 1997 (1906). *La théorie de l'art pour l'art : En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, 2^e édition. Coll. « Dix-neuvième ». Ceyzérieu (France) : Éditions Champ Vallon, 297 pages.

- Chateau, Dominique. 2010. « L'éthique dans le contexte de la dé-définition de l'art ». *Nouvelle revue philosophique*. En ligne. Vol. 2, no 6, p. 25-37. <<http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-25.htm>>. Consulté le 29 mai 2013.
- CHAUVIRÉ, Christiane. 2007. « Études critiques : L'esthétique et l'éthique sont-elles une? » *Revue de métaphysique et de morale*. En ligne. Vol. 2, no 54, p. 273-282. <<http://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-2-page-273.htm>>. Consulté le 31 mars 2013.
- CHAVEL, Solange. 2013. « Martha Nussbaum : Émotions privées, espace public ». *Raison publique*. En ligne. <<http://www.raison-publique.fr/article374.html>>. Consulté le 15 mai 2016.
- COHN, Danièle. 2012 (2003). « Histoire de l'esthétique ». Dans *Grand dictionnaire de la philosophie*, sous la dir. de BLAY, Michel, 2^e édition, p. 274-275. Paris : Larousse, CNRS éditions.
- COMBRONDE, Caroline. 2014. « Réflexions esthétiques dans le rationalisme classique ». Dans *Esthétique et philosophie de l'art : Repères historiques et thématiques*, sous la dir. de GIOVANNANGELI, Daniel et Sébastien LAMOUREUX, 2^e édition, p. 129-132. Coll. « L'atelier d'esthétique ». Louvain-la-Neuve : De Boeck.
- CRARY, Alice. 2013. « Éthique et littérature : Nussbaum contre Nussbaum ». *Raison publique*. En ligne. <<http://www.raison-publique.fr/article646.html>>. Consulté le 15 mars 2016.
- DARRIULAT, Jacques. 2012 (2003). « Esthétique ». Dans *Grand dictionnaire de la philosophie*, sous la dir. de BLAY, Michel, 2^e édition, p. 370-371. Paris : Larousse CNRS éditions.
- DUQUETTE, Jean-Pierre. 1976. « Fernand Leduc : de l'automatisme aux microchomies ». Entrevue avec l'artiste. En ligne. Vol. 2, no 1, p. 2-12. <<http://id.erudit.org/iderudit/200016ar>>. Consulté le 25 février 2015.
- FOLLON, Jacques. 2014. « Platon : l'Idée du beau ». Dans *Esthétique et philosophie de l'art : Repères historiques et thématiques*, sous la dir. de GIOVANNANGELI, Daniel et Sébastien LAMOUREUX, 2^e édition, p. 15-26. Coll. « L'atelier d'esthétique ». Louvain-la-Neuve : De Boeck.

- GAUT, Berys. 2011. « La critique éthique de l'art ». Dans *Art et éthique : Perspectives anglo-saxonnes*, sous la dir. de TALON-HUGON, Carole, p. 149-176. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France.
- GIBERT, Martin. 2014. *L'imagination morale*. Coll. « L'avocat du diable ». Paris : Éditions Hermann, 294 pages.
- GIOVANNELLI, Alessandro. 2010. « Pour une critique éthique des moyens de production des oeuvres ». *Nouvelle revue d'esthétique*. En ligne. Vol. 2, no 6, p. 39-50. <<http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthétique-2010-2-page-39.htm>>. Consulté le 20 mars 2016.
- JIMENEZ, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Coll. « Folio Essais », no 303. Paris : Gallimard, 445 pages.
- JIMENEZ, Marc. 2004. « Esthétique ». Dans *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, sous la dir. de CASSIN, Barbara, 415-418. Paris : Éditions du Seuil.
- JIMENEZ, Marc. 2005. *La querelle de l'art contemporain*. Coll. « Folio Essais », no 452. Paris : Gallimard, 402 pages.
- JIMENEZ, Marc. 2011. « Walter Benjamin : L'entretien ». *Mag philo*. En ligne. <<http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=95>>. Consulté le 24 mars 2017.
- JOUVE, Vincent. 2012. « De la littérature comme remède à la prostitution : La Connaissance de l'amour de M. Nussbaum ». *Acta fabula : Revue des parutions*. En ligne. Vol. 13, no 3. <<http://www.fabula.org/revue/document6807.php>>. Consulté le 6 mai 2016.
- KANDINSKY, Wassily. 1969 (1954). *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris : Éditions Denoël, 183 pages.
- LAUGIER, Sandra. 2006. « Concepts moraux, connaissance morale ». Dans *Éthique, littérature, vie humaine*, sous la dir. de LAUGIER, Sandra, p. 147-191. Coll. « Éthique et philosophie morale ». Paris : Presses Universitaires de France.
- LAUGIER, Sandra. 2010. « Littérature, philosophie, morale ». *Raison publique*. En ligne. <<http://www.raiso-publique.fr/article296.html>>. Consulté le 16 mars 2016.

- NUSSBAUM, Martha. 2006. « La littérature comme philosophie morale. La fêlure dans le cristal : La coupe d'or de Henry James ». Dans *Éthique, littérature, vie humaine*, sous la dir. de LAUGIER, Sandra, p. 19-51. Coll. « Éthique et philosophie morale ». Paris : Presses Universitaires de France.
- PAGÉ, Suzanne. 1992. « Diversité expressionniste ». *Connaissance des arts*, n° hors série, 4^e trimestre, p. 4-9.
- POSNER, Richard. 2011. « Contre la critique éthique ». Dans « *Art et éthique : Perspectives anglo-saxonnes*, sous la dir. de TALON-HUGON, Carole, p. 115-148. Coll. « Quadriga ». Paris : Presses Universitaires de France.
- RIZZERIO, Laura. 2014. « Plotin : La "nouvelle esthétique" ». Dans *Esthétique et philosophie de l'art : Repères historiques et thématiques*, sous la dir. de GIOVANNANGELI, Daniel et Sébastien LAMOUREUX, 2^e édition, p. 35-46. Coll. « L'atelier d'esthétique ». Louvain-la-Neuve : De Boeck.
- ROSEMANN, Philipp. 2014. « Thomas d'Aquin : L'esthétique à l'époque des premières universités ». Dans *Esthétique et philosophie de l'art : Repères historiques et thématiques*, sous la dir. de GIOVANNANGELI, Daniel et Sébastien LAMOUREUX, 2^e édition, p. 77-95. Coll. « L'atelier d'esthétique ». Louvain-la-Neuve : De Boeck.
- RYAN, Marie-Noëlle. 1995. « Faute de goût, faute morale : Le critère moral dans l'esthétique d'Adorno ». *Réseaux : Revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, n° 73-74-75, p. 121-130.
- RYAN, Marie-Noëlle. 1999. « États de l'esthétique contemporaine ». Dans *Les mercredis de la Veille*. Conférence. Montréal, 1999. Montréal : Musée d'art contemporain.
- RYAN, Marie-Noëlle. 2009. « Portée critique de l'oeuvre d'art ». Dans *La fonction critique de l'art : Dynamismes et ambiguïtés*, sous la dir. de TOUSSAINT, Évelyne, p. 293-300. Coll. « Essais ». Bruxelles : La lettre volée.
- SHUSTERMAN, Ronald. 2010. « Olafur Eliasson et la métaéthique de l'art ». *Nouvelle revue d'esthétique*. En ligne. Vol. 2, no 6, p. 101-112. <<http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthétique-2010-2-page-101.htm>>. Consulté le 29 mai 2013.
- SOURGINS, Christine. 2005. *Les mirages de l'art contemporain*. Paris : La Table ronde, 261 pages.

- STECKER, Robert. 2011. « L'interaction de la valeur éthique et de la valeur esthétique ». Dans *Art et éthique : Perspectives anglo-saxonnes*, sous la dir. de TALON-HUGON, Carole, p. 203-222. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France.
- TALON-HUGON, Carole. 2009. *Morales de l'art*. Coll. « Lignes d'art ». Paris : Presses Universitaires de France, 209 pages.
- TALON-HUGON, Carole. 2010 (2004). *L'esthétique*, 3^e édition. Coll. « Que sais-je? ». Paris : Presses Universitaires de France, 127 pages.
- TALON-HUGON, Carole. 2011. « Introduction ». Dans *Art et éthique : Perspectives anglo-saxonnes*, sous la dir. de TALON-HUGON, Carole, p. IX à XVII. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France.
- TOLSTOÏ, Léon. 2006 (1931). *Qu'est-ce que l'art?* Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France, 218 pages.
- VAN WYMEERSCH, Brigitte. 2014. « Saint Augustin : Nombre et beauté ». Dans *Esthétique et philosophie de l'art : Repères historiques et thématiques*, sous la dir. de GIOVANNANGELI, Daniel et Sébastien LAMOUREUX, 2^e édition, p. 60-68. Coll. « L'atelier d'esthétique ». Louvain-la-Neuve : De Boeck.
- VAN WYMEERSCH, Brigitte. 2014. « Adorno : la culture du XX^e siècle ». Dans *Esthétique et philosophie de l'art : Repères historiques et thématiques*, sous la dir. de GIOVANNANGELI, Daniel et Sébastien LAMOUREUX, 2^e édition, p. 252-254. Coll. « L'atelier d'esthétique ». Louvain-la-Neuve : De Boeck.
- WILDE, Oscar. 2007 (1889). *Le déclin du mensonge : Une observation*, 2^e édition. Paris : Éditions Allia, 70 pages.
- ZANIN, Enrica. 2012. « Lire pour apprendre à aimer : La littérature comme philosophie morale ». *Acta fabula : Revue des parutions*. En ligne. Vol. 13, no 3. <<http://www.fabula.org/revue/document6875.php>>. Consulté le 6 mai 2016.