

La mort de l'art après Hegel¹

Federico Vercellone
(Université de Turin)

Der öffentliche Geschmack – doch wie wäre da ein öffentlicher Geschmack möglich
wo es keine
Öffentliche Sitten gibt ?-
Friedrich Schlegel

I. Homicides fictifs

Il est impossible d'oublier que le XIX^e siècle constitue le grand siècle des morts ou des homicides symboliques. C'est le siècle qui a vu se succéder sur quelques décennies un cycle presque catastrophique de morts sans cadavre. On passe en fait de la « mort de l'art » à la « mort de Dieu » et enfin même à la « mort de l'homme ». Dans cet itinéraire parmi les morts et les homicides symboliques, il peut sembler paradoxal qu'on assiste presque en permanence, y compris chez certains des plus illustres représentants de la culture du XIX^e siècle – de Hegel à Max Stirner, Dostoïevski et Nietzsche – à un événement ou, mieux, à un effet paradoxal. Des dépouilles de victimes surgissent – en véritables revenants – de nouvelles figures du défunt, qui ainsi semble venger sa propre mort. Non seulement de nombreux nouveaux dieux sont nés après l'annonce nietzschéenne de la « mort de Dieu », mais l'art domine si puissamment dans le monde contemporain que l'on a pu, dans un passé récent, parler à de nombreuses reprises d'« esthétisation du monde de la vie ». Et – pour conclure hâtivement cette séquence lugubre – il n'est pas possible d'oublier qu'à la mort de l'homme proclamée par Max Stirner a succédé la grande vague humaniste du second XIX^e siècle, puis du XX^e siècle.

Pour en venir au sujet qui nous occupe, la « fin de l'art » (devenue par la suite « mort de l'art ») – une fois qu'avec les *Leçons d'esthétique* de Hegel, l'art n'est plus le suprême dépositaire de la vérité, comme c'était le cas à l'âge de la Grèce classique, en particulier grâce à la sculpture – a produit un événement singulier concomitant : le surgissement d'une attitude

¹ Dans cet article, je tente d'élargir le propos de l'introduction de mon livre, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2013.

esthétique dont le musée et l'érudition historique sont les manifestations les plus significatives sur le plan des institutions culturelles.

Ainsi, dans le domaine de la réflexion sur la « fin de l'art », se produit implicitement une sorte de primat de l'art figuratif qui ne rentrera plus en crise. Sur cette voie, l'art se sépare du monde qui l'a produit et commence à mener une vie autonome correspondant à une philosophie particulière : l'esthétique comprise, à partir des romantiques et de Hegel, comme « philosophie de l'art ». Quant à l'art, il ne peut plus témoigner de manière satisfaisante sa vérité dans le monde, puisqu'il se retire dans une sphère séparée de l'existence dans laquelle il peut exercer sa puissance désormais limitée. L'ancienne puissance mythique de l'art, qui se reflétait dans ses images, est ainsi mortifiée et souillée par les dépouilles muséales de l'apparence esthétique.

II. Du romantisme au réalisme

On sait bien que le XIX^e siècle entretient un rapport singulier et presque privilégié avec l'artificieux. Notamment en Allemagne, cette relation étrange et spécifique entre la nature et l'artifice, mais aussi entre l'artifice et la nature devient presque une sorte d'obsession. Une illustration significative de ce propos en sont la passion pour le double et pour les automates qui parcourent la culture germanique (mais pas seulement) de la polémique romantique contre le nihilisme jusqu'à E. T. A. Hoffmann et l'épouvantable attraction/répugnance à l'égard des automates qui se retrouve dans *L'homme au sable*. En tout cas, des *Veilles de Bonaventura* d'August Klingemann au *Discours du Christ mort* de Jean Paul, pour ne citer que ces exemples, il se manifeste une sorte d'esthétisation naissante et fantasmatique du monde. Celui-ci, au contact de la puissance immanente de l'imagination fichtéenne, laquelle absorbe toute chose dans l'autocréation de l'image, s'est transformé en un fantôme vide. C'est le début paradoxal de la modernité et de sa crise qui est en train ici d'affleurer. Une époque, et donc sa conscience philosophique, peut-elle se fonder uniquement sur elle-même² ? Peut-elle rompre avec les traditions fondatrices et se nourrir exclusivement de sa propre chair ? Produira-t-elle ainsi autre chose que des apparences vides ? Ne fera-t-elle pas du monde lui-même une sorte d'art sans œuvre ?

² Cf. à ce propos, H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, erweiterte Ausgabe, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996.

Avec d'excellentes raisons, on pourrait faire l'hypothèse que même les homicides symboliques font partie de ce même événement. Il s'agit de morts sans cadavres, morts paradoxales dans lesquelles l'extinction du corps vivant est substituée par le certificat de décès. Ou par l'annonce de la mort. D'une mort fictive qui constitue les prémices de nombreuses résurrections du défunt, lequel peut alors se présenter en parfaite santé sous de nouveaux vêtements. Tout cela vaut en particulier pour l'art.

En cherchant à décrire cette situation, on assiste en même temps à la décadence de l'art et de la beauté et, comme nous le disions plus haut, à l'affirmation toujours plus prononcée de l'esthétisation. D'une part donc, comme en témoigne la vaste phénoménologie de l'âge romantique relative au nihilisme, le principe de la dissimulation vient s'imposer tragiquement ou de manière euphorique comme le principe sur lequel vient se fonder la réalité même³. D'autre part, et ce n'est pas un hasard, cela va de pair avec la décadence de la beauté artistique coïncidant avec une profonde confusion, laquelle touche l'ensemble du domaine artistique. C'est ce que relève du reste Friedrich Schlegel dans l'essai on ne peut plus célèbre *Über das Studium der griechischen Poesie* :

« Presque partout vous trouverez, implicitement présupposé ou explicitement posé comme but suprême et première loi de l'art, comme ultime mesure de la valeur de leur oeuvre, un principe qui sera à chaque fois différent, à l'exclusion de celui de la *beauté* ! La beauté est si peu le principe dominant de la poésie moderne, que beaucoup de ses oeuvres les meilleures sont tout à fait ouvertement des représentations du *laid*, et l'on devra bien finalement convenir, même de mauvaise grâce, que dans l'extrême profusion il y a une représentation de la confusion, que dans une surabondance de toutes les forces il y a une représentation du désespoir, et que ces représentations exigent une puissance créatrice identique, sinon supérieure, ainsi qu'un savoir artistique ; de même qu'il y a, dans la totale harmonie, une représentation de l'abondance et de la force. Entre ce genre et les poésies modernes les plus appréciées, il existe, semble-t-il, davantage une différence de degré qu'une différence d'espèce, et s'il se trouve une légère correction à la beauté parfaite, ce n'est pas tant dans un plaisir tranquille que dans une *nostalgie insatisfaite*. Bien sûr il n'est pas rare que l'on se soit d'autant plus éloigné du beau que l'on y aura plus fortement tendu. Les *frontières* de la science et de l'art, du vrai et du beau, sont si embrouillées que même la conviction que ces frontières éternelles sont immuables, chancelle presque

³ Je me permets de renvoyer, à ce propos, à mon *Introduzione a Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2009⁸, pp. 3-23

partout. La philosophie poétise et la poésie philosophise : l'histoire devient de la poésie, tandis que l'on traite la poésie comme de l'histoire. Même les genres poétiques échangent mutuellement leur définition ; une atmosphère poétique devient le sujet d'un drame, et une matière poétique sera pliée à une forme lyrique. Cette *anarchie* ne reste pas aux frontières extérieures, mais au contraire s'étend sur tout le domaine du goût et de l'art. La force créatrice ne connaît ni répit ni repos ; la sensibilité individuelle comme la sensibilité publique sont toujours aussi insatiables et peu apaisées. Dans cette circulation sans fin, la théorie elle-même semble douter totalement de l'existence d'un *point fixe*. Le goût public – mais comment pourrait-il y avoir un goût public quand il n'y a pas de morale publique ? –, la caricature du goût public, la *mode*, à tout moment vénère une idole différente. Chaque nouvelle et brillante apparition suscite la ferme croyance que l'on a désormais atteint le but, le beau suprême, et que l'on a trouvé la loi fondamentale du goût, la mesure ultime de toute oeuvre d'art. A ceci près que le moment suivant met fin à l'ivresse, et qu'ensuite les hommes dégrisés détruisent le portrait de leur idole mortelle et dans une nouvelle ivresse artificielle en étrennent à sa place une autre, dont la divinité ne durera à son tour pas plus longtemps que le caprice de ses adorateurs ! »⁴.

Se manifestent ainsi les motivations pour lesquelles Hegel énonce sa thèse sur la « fin de l'art ». L'expérience esthétique, qui ne trouve pas une solide reconnaissance dans la sphère publique, dans l'*ethos*, prend de plus en plus l'aspect du *choc*. On a d'un côté affaire à un art uniquement esthétique, enfermé dans les seules institutions légitimes (le musée, la salle de concert, etc.), tandis que, de l'autre côté, la fiction se définit comme le principe omnipotent qui institue la réalité.

C'est une transition des plus complexes et riches d'implications, mais décisive. D'un côté Hegel reconnaît que l'art ne détient plus la position centrale qu'il avait revêtue dans le monde grec. L'époque héroïque, la condition universelle du monde qui ne connaît pas de fractures, est à jamais affaiblie. Dans ce champ, dominé par un *ethos* commun où se confondent la sphère religieuse et celle de la loi, l'agir individuel n'a pas encore perdu son propre centre. L'existence des singuliers ne s'est pas encore « spécialisée » dans les domaines différenciés qui caractérisent le monde chrétien-bourgeois. La condition pour que le héros soit tel, c'est qu'il puisse répandre

⁴ F. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg von E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner, erster Band, *Studien des klassischen Altertums*, eingeleitet und herausgegeben von E. Behler, Paderborn/München/Wien, Schöningh/Thomas, 1979, pp. 218-220. Trad. fr. M.-L. Monfort, *Sur l'étude de la poésie grecque*, Paris, L'Éclat, 2012, pp. 57-58.

avec une efficacité multilatérale son propre agir sur le monde entier. C'est d'ailleurs cela que Hegel définit comme *La condition universelle du monde*:

« Car la substantialité, justement, n'est plus seulement la propriété particulière de tel ou tel individu, mais elle a pris pour soi-même et dans le moindre détail de toutes ses facettes un tour universel et nécessaire. Ainsi, quoi que les êtres singuliers puissent accomplir en fait d'actions légitimes, éthiques et légales dans l'intérêt et le cours de la totalité, leur volonté et leurs actes demeurent cependant insignifiants en regard de la totalité et restent un simple exemple [...] Le châtement d'un crime, par exemple, n'est plus l'affaire du courage héroïque individuel ni de la vertu d'un seul et même sujet, mais il est décomposé en ses différents moments, l'examen et l'appréciation des faits, le jugement et l'exécution de la sentence judiciaire, et chacun de ces moments principaux a lui-même à son tour ses différences plus spécifiques, dont les individus singuliers ne reçoivent, pour exercer leur activité, qu'un aspect quelconque. Le maniement des lois n'est donc pas l'affaire d'un seul individu, mais résulte d'une collaboration multilatérale au sein d'un ordre fermement établi. [...]. C'est pourquoi nous avons demandé, pour la libre affiguration de l'individualité, des conditions opposées, où la validité de ce qui est éthique repose uniquement sur les individus qui se placent, par leur volonté particulière et l'exceptionnelle grandeur et efficacité de leur caractère, à la tête de l'effectivité dans laquelle ils vivent »⁵.

La condition universelle du monde contraste donc avec la modernité bourgeoise et prosaïque, dans laquelle les diverses sphères de l'existence s'articulent comme des modalités séparées qui n'acceptent plus ce que comporte l'idée de l'individualité héroïque. Dans ce dernier cas, le héros peut être loi en soi : il est l'incarnation vivante du droit et du propre droit, tandis que cela ne pourrait pas être le cas dans le monde moderne bourgeois. Par exemple, un Ulysse moderne qui procéderait seul au massacre de prétendants ne serait point reconnu comme un héros. Il serait au contraire arrêté et jugé comme un criminel psychologiquement déséquilibré. Il ressemblerait à l'un de ces rescapés du Vietnam, vieux et déçus, assoiffés de vengeance, qui auraient voulu poursuivre contre leur propre gouvernement la guerre initiée contre le Viêt-Cong.

⁵ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. I, 3 voll., mit einem Vorwort von H. G. Hotho, vierte Auflage der Jubiläumsausgabe, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1964, pp. 251, 252, 252-253. Trad. fr. J.-P. Lefèvre & V. v. Schenk, Courts d'esthétique, Paris, Aubier, 1995, pp. 245-246.

La « fin de l'art » signifie donc que l'art n'arrive plus à déployer sa propre signification sur le système de la nature et du monde. Il n'a plus la capacité de constituer le noyau auquel, fort de son alliance inextricable avec le mythe religieux, se rattachent tous les éléments d'une culture. Cela suppose par ailleurs que l'art se replie désormais à l'intérieur de ses propres institutions, de la galerie au musée ou à la salle de concert. L'aboutissement de ce processus est « l'art pour l'art », qui au fond constitue le triomphe du motif kantien du plaisir sans intérêt, étranger aussi bien à la sphère de l'éros qu'à celle de l'utile. C'est un art qui ne cherche plus confirmation et approbation dans le goût en tant que *sensus communis*, lui-même central de manière contradictoire dans la réflexion kantienne. L'art ne va pas à la recherche d'un partage universel, mais trouve sa confirmation et sa légitimation en soi, dans une sphère purement esthétique.

Dans ce contexte, l'art autonome, qui s'est émancipé de la vie, s'affirme lui-même ; il construit tout seul son propre devenir. Il assume en définitive une attitude pour ainsi dire performative. Il devient un art « à programme ». On est dans les préludes d'un art d'avant-garde. Mais un art de ce genre ne peut prétendre influencer la vie. Il demeure art et rien d'autre que de l'art. Il n'outrepasse pas les territoires de l'apparence dans lesquels le dixième livre de la *République* de Platon l'avait confiné. Sur la base justement d'un présupposé de cette nature, Hegel observe en outre avec sarcasme la proposition d'un retour à un art dévot de la part des peintres nazaréen⁶. À ses yeux, désormais plus personne ne s'agenouillera devant des images religieuses comme cela se faisait au Moyen Âge. La finalité authentiquement religieuse ne peut plus s'ajouter à la finalité simplement esthétique.⁷ Et le triomphe de la conscience esthétique est aussi le triomphe d'un scepticisme universel qui appauvrit les images de tout pouvoir et de toute influence sur le monde. L'esprit a désormais entrepris un chemin *toto coelo* différent par rapport à l'âge d'or non seulement de l'art grec, mais aussi du Moyen Âge chrétien au sein duquel l'art pouvait se proposer comme médiation de la vérité religieuse et donc de l'Absolu. Aujourd'hui, toute tentative de produire un art dévotionnel, aussi réussi et raffiné qu'il puisse être, ne peut apparaître qu'en tant qu'esthétisme affecté. Or, l'esthétisme est la véritable clef de la fin de l'art. Le problème de la mort de l'art est ainsi de part en part traversé par la question de l'esthétisation. À

⁶ Cf. à ce propos O. Pöggeler & A. Gethmann-Siefert, *Kunsterfahrung und Kultupolitik in Berlin Hegels*, Hegel-Studien – Beiheft 22, Bonn, Bouvier, 1983.

⁷ Cf. A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, Hegel-Studien – Beiheft 25, Bonn, Bouvier, 1984, et particulièrement pp. 163-235.

l'esthétisation de l'art (qui fait de ce dernier un second absolu, un absolu mineur qui s'est dissocié de l'absolu majeur de la beauté) fait écho une esthétisation du monde naissante. De plus, tout comme pour les autres homicides symboliques qui parsèment le XIX^e siècle, parler de la « mort de l'art » ne comporte pas l'idée d'une fin absolue, mais plutôt tout l'inverse.

Nous avons ici affaire à une immense dilatation de l'objet de la représentation artistique qui, pour aller vers la réalité ou ce qu'elle est supposée être, peut repousser ses frontières au-delà des limites proposées par la poétique des genres. C'est un mouvement très polyvalent et structuré mais, au fond, substantiellement simple. Il peut s'entendre sous des dénominations ou points de vue divers : comme chute de l'idéal, comme itinéraire vers le réalisme ou vers ce que l'on pourrait définir comme « désartisation de l'art »⁸. Quelle que soit la définition que l'on retienne de ce chemin, celui-ci suppose un double mouvement qui produit une immense dilatation du domaine de ce qui peut devenir artistiquement représentable. Comme le rappelle Linda Nochlin, l'insistance d'Edmond de Goncourt sur l'agonie du frère Jules dans les pages de son *Journal* représente un nouveau regard artistique qui s'est dissocié de toute vision métaphysique pour s'en tenir à une sorte de réalisme absolu, qui frôle la description clinique⁹.

« Désartisation de l'art » signifie donc quelque chose de bien précis, mais également de très paradoxal. Une telle expression signifie d'abord que l'art abandonne les cieux de l'idéal, laisse derrière lui la beauté pour une sorte d'élan vers la vérité. Il ne veut plus participer du règne de l'apparence, guidé par une pulsion destructrice, mais se veut objectif, par où se voit aussi bien motivée une forme d'auto-impulsion qu'une forme de dissolution.

Cependant, la situation est en réalité plus complexe. On repère ici une espèce de malentendu volontaire. Car se produit ici le mouvement le plus typique de l'auto-désigné « art moderne ». En se niant lui-même et en refusant d'intégrer les domaines qui lui sont traditionnellement spécifiques, l'art moderne exécute une sorte de mort du Phénix qui, en s'effaçant, produit sa propre résurrection sous des nouveaux traits. L'apparence esthétique ne veut plus être une forme d'illusion (en admettant qu'elle ne l'ait jamais été), elle se révolte, elle prend parti contre elle-même et met paradoxalement en jeu, pour se sauver, sa propre survie comme dans un

⁸ En ce qui concerne l'idée de « désartisation », voir bien sûr T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Hg. v. G. Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt a. M., 1972, pp. 32-35. Pour une appréciation contemporaine de la désartisation de l'art, cf. G. Villard, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2010.

⁹ Cf. L. Nochlin, *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1966.

ultime défi duquel elle sortira victorieuse. L'art qui se nie lui-même est un art qui s'auto-transcende, qui accepte d'exister en se distanciant de lui-même. Il est ainsi contraint à être plus que de l'art.

L'art moderne médite sur lui-même au cours de sa propre élaboration. Une autoréflexion accompagne l'œuvre sous les dépouilles de la poétique et s'insère comme un élément prosaïque dans l'ensemble poétique. Il s'agit donc d'un art qui, d'un côté, pense et réfléchit, tandis que, de l'autre, il s'ouvre aux immenses territoires du laid et de l'informe. Les deux mouvements doivent être pris en compte et sont indispensables à la compréhension de ce qui est en train de se produire.

Ce n'est pas un hasard si les artistes eux-mêmes sont particulièrement attentifs à la polémique scientifique qui se déroule dans le Paris du XIX^e siècle, et oppose Georges Cuvier aux deux Saint-Hilaire, Geoffroy et son fils Isidore. Dans ce débat sur la tératologie (la monstruosité), Goethe verra d'ailleurs un moment fondamental de son époque. Plus tard, Victor Hugo et Balzac y feront également référence. Le monstre devient en effet dans ce cadre une espèce de symbole cosmique.

Typiquement, comme cela arrive souvent lors des moments de crise, le négatif vient se résoudre en positif et le monstre se profile comme une sorte de condensé du développement entier des espèces vivantes. Dans le monstre se manifeste, pour les Saint-Hilaire, un stade précédent de l'évolution. Cela est manifeste en particulier dans l'observation du fœtus humain, lequel reproduit, dans le processus de sa propre formation, le développement de l'espèce dans son entier. L'ontogenèse récapitule, de ce point de vue, la phylogenèse. La régression monstrueuse devient, dans ce cadre, image et symbole.

III. La technique artistique

L'émergence du laid fait donc contrepoint au primat classique de la beauté. Mais l'émergence du laid correspond aussi à l'idée que l'art a définitivement laissée derrière lui la nature. On a donc affaire à une invention créatrice très dépendante de la technique. Un tel art se replie sur lui-même et oppose à la mythopoïèse (à l'action performative du mythe) évoquée par Goethe et les romantiques, une intense élaboration technique et intentionnelle qui le rapproche de la réflexion et ainsi de l'antinature, du démoniaque. C'est ce qui s'annonce déjà à la fin du XVIII^e siècle dans le premier épisode des *Épanchements d'un moine ami des arts* de Wilhelm Heinrich Wackenroder, dont les idées ont exercé une influence

fondamentale sur les poétiques du romantisme figuratif en Allemagne. À partir de là, déjà, on peut déduire que la technicisation renvoie à un art privé d'aura, qui a perdu contact avec le sacré, avec l'inspiration et l'épiphanie divines de la beauté. Si à l'inspiration divine se substitue le principe d'une subjectivité autonome comme facteur de la création, il faut dire alors que l'art relève désormais d'une invention esthétique régie par la technique et par son procédé arbitraire, et non plus par des paramètres solides et absolus. On a ainsi affaire à un art dépourvu d'aura qui s'accompagne du « désenchantement du monde ». La relation biunivoque entre macrocosme et microcosme s'affaiblit et est substituée par l'inquiétude d'une subjectivité privée d'horizons.

La technisation de l'art est donc aussi bien un facteur qu'une conséquence du désenchantement moderne du monde. C'est comme si un destin était en train de se préfigurer dans l'art. Les Lumières, la mûre raison qui fonde la modernité consciente de soi, adoptent le modèle de la technique. L'art cueille précocement ce motif. L'art en question prend en charge la réflexion et l'auto-construction, et par là, il abandonne le monde pour se replier sur soi et le laisser à son essence désenchantée. À ce propos, lorsqu'il définit les caractéristiques générales de la « forme d'art romantique », Hegel précise :

«Denn auf der Stufe der romantischen Kunst weiß der Geist, daß seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken; im Gegenteil, er wird seiner Wahrheit nur dadurch gewiß, daß er sich aus dem Aeußeren in seine Innigkeit mit sich zurückführt und die äußere Realität als ein ihm nicht adäquates Daseyn setzt. Wenn daher auch dieser neue Gehalt die Aufgabe in sich faßt; sich s c h ö n zu machen, so bleibt ihm dennoch die Schönheit in dem bisherigen Sinne etwas Untergeordnetes, und wird zur g e i s t i g e n Schönheit des an und für sich Innern, als der in sich unendlichen geistigen Subjektivität.»¹⁰

L'art romantique, compris comme prélude et réalisation de l'art moderne, lorsqu'il s'identifie à l'ensemble de l'art de l'Occident chrétien, est donc selon Hegel un art voué à l'intimité spirituelle, un art éminemment subjectif qui a laissé de côté le monde extérieur pour se consacrer à une réflexion sur lui-même et sur ses propres moyens. C'est en même temps un art qui, par l'exagération de ses propres motifs constructifs, de sa propre

¹⁰ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. II, p. 122.

essence technique, se retire du monde pour s'enfermer dans un univers propre, celui de la conscience esthétique, de « l'art pour l'art ».

Tel est le paradoxe absolument « réel » auquel se confronte Hegel. Il a une conséquence fondamentale au regard de l'esthétique hégélienne, mais aussi pour nous. En effet, le diagnostic hégélien est ici très précis : tout cela signifie pour Hegel que l'architecture et la sculpture, *l'art public*, deviennent dans le monde moderne des arts secondaires. On pourrait donc traduire l'idée hégélienne de la « fin » ou de la « mort de l'art » en atténuant sa portée et son amplitude. *La mort de l'art produit la fin de l'art public tout en faisant proliférer l'art comme institution et donc aussi l'art comme dissimulation consciente d'elle-même. L'art comme institution est ensuite, pour sa part, le résultat de la mort de l'art, qui confine cette dernière dans les limites de l'imaginaire esthétique qui n'a pas d'influence sur le monde.*

La modernité fondée sur la subjectivité pure et déployée retrouve ici sa grande impasse¹¹. Ceci est le défi devant lequel se trouve l'art moderne et même, pour partie, l'art postmoderne. Un tel art n'exerce plus aucune influence sur la vie, mais il en a une grande nostalgie ; il a le désir d'exercer sur la vie une nouvelle influence en renouvelant son rôle. Tel est le fil rouge par lequel nous pouvons parcourir tout (ou presque tout) le chemin de la « mort de l'art » pour atteindre l'avant-garde historique et au-delà, l'art contemporain. C'est donc aussi un fil rouge qui nous conduit de Hegel à Nietzsche, ce dernier décelant dans l'art une forme de « passé » dont nous serions toujours les héritiers. L'art est pour Nietzsche un « souvenir ému des joies de la jeunesse » :

« *Crépuscule de l'art* — De même que dans la vieillesse on se souvient du jeune âge et qu'on célèbre des fêtes du souvenir, de même l'humanité se laisse aller à considérer l'art comme *un souvenir ému* des joies de la jeunesse. Peut-être que jamais auparavant l'art n'a été compris avec tant de profondeur et d'âme qu'au temps actuel, où la magie de la mort semble jouer autour de lui. Qu'on pense à cette ville grecque de l'Italie méridionale, qui, un seul jour de l'année, célèbre encore ses fêtes grecques, en se lamentant et pleurant de voir la barbarie étrangère triompher chaque jour davantage de ses mœurs originelles ; jamais sans doute on n'a joui de ce qui est grec, nulle part on n'a savouré ce nectar doré avec une telle volupté, que parmi ces Hellènes périssants. L'artiste passera bientôt pour un magnifique legs du passé, et, comme à un merveilleux étranger dont la force et la beauté

¹¹ À propos de la conception hégélienne de la modernité, cf. R. B. Pippin, *Hegel, Modernity and Habermas*, in *Idealism as Modernism. Hegelian Variations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 157-184.

faisaient le bonheur des temps anciens, des honneurs lui seront rendus, tels que nous ne les accordons pas aisément à nos semblables. Ce qu'il y a de meilleur en nous vient peut-être de ce sentiment d'époques antérieures, que nous pouvons maintenant à peine atteindre directement ; le soleil s'est déjà couché, mais il éclaire et enflamme encore le ciel de notre vie, quoique déjà nous ne le voyions plus »¹²

L'art, affirme en outre Nietzsche dans l'aphorisme précédent, nous apprend à regarder la vie avec « intérêt et plaisir ». Il aura, dans la dernière phase de la production nietzschéenne, la fonction de levain pour l'accroissement du tonus vital. Cependant, si Nietzsche porte ici sur l'art un regard mélancolique, il le fait non sans reconnaissance, reconnaissance d'une puissance appartenant à un passé qui a été mis de côté par le progrès d'une raison plus mûre et inspirée des Lumières¹³. Ce qui vient donc à manquer, c'est l'art en tant que puissance anesthésiante, tel que décrit dans la première partie de l'œuvre de Nietzsche, et à laquelle Nietzsche avait fait référence dans la *Seconde considération inactuelle : De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*.

Mais, de cette manière, apparaît également le schéma d'une philosophie de l'histoire guidée par l'idée de « mort de l'art » tout au long de son parcours. On a ici affaire au schéma classique du passage du mythe au *logos* dans lequel la raison éclairée parvenue en sa maturité domine l'ancien enchantement du monde. Benedetto Croce a sans doute raison lorsqu'il affirme à ce sujet: « L'art-religion est inévitablement dissoute par la philosophie »¹⁴.

L'art demeure finalement victime de ce schéma de philosophie de l'histoire implicite. En fait, la prise en compte de l'art pousse, au moins initialement, la réflexion philosophique à croire que la raison éclairée doit en fin de compte s'accomplir dans la raison technique, à la base du désenchantement du monde. Pour sa part, l'art n'aura d'autre choix que de porter cette croix. En d'autres termes, il devra prendre en charge cette technique qui se tient au fond à l'opposé du surgissement spontané de la beauté du sein de la nature. Par des voies et dans des domaines multiples et

¹² F. Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches*, I, in *Werke – Kritische Gesamtausgabe*, Hg. v. G. Colli und M. Montinari, Abt. IV, Bd. II, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1967, p. 188. Trad. fr. A.-M. Desrousseaux, Paris, Livre de Poche (§ 223).

¹³ Cf. C. Gentili, « "Morte dell'arte" e "Morte di Dio". Confronti testuali e relazioni concettuali », in M. C. Fornari (éd.), *Nietzsche. Edizioni e interpretazioni*, Pisa, ETS, 2006, pp. 179-192

¹⁴ B. Croce, *La « fine dell'arte » nel sistema hegeliano*, in *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1967, p.221

variés (on pourrait aller de Giulio Carlo Argan à Theodor Wiesengrund Adorno), on entrevoit donc l'idée que l'art conscient de sa modernité doit se confronter (voire s'identifier) avec ce qui la menace : la technique. Adorno annonce en outre l'apparition d'un art qui intégrerait, quasiment par un mouvement mimétique, la technique à l'origine de sa propre négation, de sorte que l'art, avec des objectifs critiques et d'émancipation, puisse être en mesure de régler ses comptes avec le monde auquel il appartient¹⁵. Depuis le constructivisme russe, une nouvelle mythologie de la technique, violemment polémique à l'égard de « l'art pour l'art », parcourt du reste l'art d'avant-garde. On se trouve dès lors face à une transition en somme inévitable. Si l'ennemi domine, il ne reste qu'à mourir en héros ou à basculer de son côté.

Toutefois, la manière avec laquelle l'on comprend la technique pose ici justement problème. Une certaine idée de la technique a été mise en avant par toute une tradition philosophique, qui va de Max Weber à Martin Heidegger. Bien qu'hétérogène, cette tradition partage les présupposés d'une évaluation de la technique. D'après ceux-ci, la technique contribue au désenchantement moderne du monde, elle offre le visage mûr d'une rationalité instrumentale ou tournée vers la finalité.

Est ainsi exclu ce qui au fond est implicite dans l'idée de technique, à savoir qu'elle est originellement un facteur d'enchantement. On oblitère alors l'idée selon laquelle la technique non seulement modifie la nature, mais produit aussi une « autre nature » et des mondes nouveaux, un système inédit d'équilibres qui ne trouve pas de comparaison dans le passé (et dans le rapport entre l'original et le dérivé). Si l'on suit cette voie, l'origine, la nature, ne constitue plus un critère absolu de valeur mais la technique ne constitue pas forcément une trahison. La valeur de ses produits ne concerne que le nouveau système d'équilibres surgi entretemps, et qui doit être considéré comme tel.

Pour aller plus loin, il sera donc nécessaire de repenser la technique et, en relation avec elle, la notion même d'art¹⁶. En particulier, il sera nécessaire de se confronter à la forme la plus aboutie de l'idée de « fin de l'art », celle formulée par Hans Belting dans l'ouvrage *Das Ende der Kunstgeschichte*¹⁷. Cet auteur montre que la conclusion du grand chapitre du

¹⁵ Cf. T.W. Adorno, T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*.

¹⁶ Cf. à ce propos A. Gell, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in *Anthropology, Art and Aesthetics*, ed. By J. Coote and A. Shelton, Oxford, Clarendon, 1992, pp. 40-63. Je me permets aussi de faire référence à F. Vercellone, *Le ragioni della forma*, Milano, Mimesis, 2011, pp. 9-16.

¹⁷ H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, Beck, 1995.

processus d'acheminement de l'image dans l'histoire de l'art permet à l'image de se libérer des mailles dans lesquelles Kant l'avait involontairement enfermée en pensant la beauté comme étant privée de tout intérêt, comme étant purement esthétique. L'image est désormais en mesure de se racheter une autonomie par rapport à son support, et donc d'exercer une puissance renouvelée ou, si l'on veut, une influence renouvelée sur le monde. Ce n'est pas un hasard si tout cela coïncide, comme l'a souligné Nicolas Bourriaud, avec la profonde modification de la conscience de soi dont fait preuve l'art contemporain, qui tend à choisir un chemin abandonnant l'espace de la représentation pour s'insinuer dans l'existence et produire des « formes de vie »¹⁸. A bien y regarder, ce virage s'accompagne de cette résistance de la « Terre » que propose Félix Duque¹⁹.

De ce point de vue, l'idée de « mort de l'art » s'épanouit, puis disparaît avec les présupposés idéalistes qui l'ont produite²⁰. Une alliance inédite entre l'art et la technique, qui nous conduit au-delà de l'idée de désenchantement du monde, et donc vers son « réenchantement » technologique (et médité), peut donc être très utile pour réfléchir un art qui voudrait reprendre son rôle dans la conscience publique et une technique qui voudrait être moins uniformisatrice et anonyme, et davantage capable de répondre à la nécessité de déterminer des lieux non spatiaux et anonymes, tel ces anxiogènes « non-lieux » dont parle Marc Augé.

À quoi a-t-on véritablement affaire ? Il est nécessaire d'aller plus loin aussi puisque le terme même de réenchantement produit parfois défiance et suspicion. On a affaire à un dépassement du medium, à « la fin du cube blanc », pour reprendre la définition qu'en donne Rosalind Krauss dans *Under Blue Cup* : une sorte d'extinction du medium qui, à ses yeux, conduit inévitablement au kitsch, à l'aplatissement de l'œuvre sur la vulgarité de l'existant²¹. Selon elle, une finalité socio-politique, une sorte de « moralisme politique » se substituerait à la détermination esthétique de l'objet d'art, pour qui l'œuvre est depuis le début confiée à un contexte clos et muséal qui la préserve de la pervasivité du monde. Nous ne partageons cependant pas l'avis de cette grande historienne de l'art qu'est Rosalind Krauss : ce sont en fait les nouveaux devoirs de l'art public et du musée, d'un art qui n'est plus

¹⁸ Cf. N. Bourriaud, *L'art moderne et l'invention du soi*, Paris, De Noël, 1999.

¹⁹ Cf. F. Duque, *La fresca rovina della terra. Dell'arte e dei suoi rifiuti*, trad. it di I. Sessa, Napoli, Bibliopolis, 2007. À ce propos voir aussi A. Bertinetto, *Arte e terrore. La filosofia dell'arte di Félix Duque e il jazz*, in *Arte e terrore. In dialogo con Félix Duque*, Tropo, IV, 1, 2011, pp. 67-77, part. p. 68.

²⁰ Cf. N. Bourriaud, *op. cit.*, pp.167-169-

²¹ Cf. R. Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge, MIT Press, 2011.

enfermé dans les barrières de la conscience esthétique, qui se profilent maintenant. Cela nous conduit au-delà de Hegel, et pas seulement du Hegel des *Leçons sur l'esthétique*. L'œuvre peut dans ce cadre acquérir un aspect fantasmagorique qui, du reste, n'est pas inédit, mais qui s'annonce déjà avec force depuis les expériences autour de la lanterne magique aux XVII^e et XVIII^e siècles. Selon le raisonnement plus convaincant et heuristique d'Olivier Grau à ce sujet, on a affaire à un déclin ou une occultation tendanciels du médium artistique. À une disparition, aujourd'hui, toujours plus habituelle. C'est, si l'on veut, le cadre ou, mieux, c'est le cadre comme principe qui se cache ou devient opaque et qui de temps en temps nous amène à le redécouvrir et l'exhumer des profondeurs ténébreuses dans lesquelles il est allé se cacher pour éviter de tomber dans des dangereuses mythologies de l'image²². Malgré l'apparente disparition du médium, on a toujours affaire à des images « techniques » qui se substituent à la réalité perçue. En d'autres termes, ce qui se configure depuis la lanterne magique jusqu'à aujourd'hui, c'est une progressive confluence de l'image vers le médium, où nous sommes renvoyés à celui qui est depuis toujours le plus dangereux des effets esthétiques : l'illusionnisme. Le spectre de la compétition dont parle Pline l'Ancien entre Zeuxis et Parrhasios à propos de la vraisemblance absolue de leurs images, ce spectre resurgit avec toute sa force. L'illusion conduit à un détournement sensoriel, elle engendre l'erreur, elle fait qu'apparaisse comme étant réel quelque chose qui ne l'est pas. Mais, au fond, cela n'est qu'un aspect du problème. Un aspect peut-être plus significatif du problème, qui survient plus tard, et notamment aujourd'hui, se définit dans la fantasmagorie : l'illusionnisme *interrompt* le calme de la conscience esthétique et appelle sur scène le spectateur. Il crée un échange inédit ; il rend poreuses et incertaines les frontières. Il produit une modalité de réception bien différente de la réception contemplative associée à la conscience esthétique classique et pour ainsi dire dans « l'assurance » du cadre. Mais il y a plus : de nouveaux mondes sont créés avec le déclin du cadre ou du principe du cadre comme élément soulignant la différence entre les images et la réalité. L'illusion n'est pas ici une simple erreur, elle génère une relation spécifique entre le sujet et l'œuvre, une relation dans laquelle se met en place un monde-ambient neuf. L'illusionnisme renvoie donc à une opération très ambiguë : en effet, une révolution extrêmement menaçante

²² Cf. L. Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2013, pp. 78-105.

non seulement pour la jouissance, mais aussi pour le concept d'œuvre, mise à mal dans son caractère complet et achevé, se fait jour.

D'un autre côté, le désagrément, voire la terreur face à l'interruption du médium, révèle quelque chose de bien plus profond qu'une simple menace pour la conscience esthétique. Il s'agit effectivement d'une menace qui concerne non seulement la conscience esthétique, mais aussi le modèle de rationalité auquel nous sommes profondément liés, même avec Hegel. Il s'agit de ce modèle selon lequel, pour reprendre la *Phénoménologie de l'esprit*, l'Intellect doit « tenir fermement le *mortuum* », modèle selon lequel ce qui est mort constitue le modèle de l'objectivité, de ce qui, en tant que donnée ayant assumé un caractère définitif, peut devenir objet d'une enquête scientifique. La fixité du cadavre est la face la plus enfouie de la vérité factuelle, incontestable et certaine. Si cette certitude devait être remise en cause, ce serait comme si l'on ouvrait les berges d'Achéron et donc comme si une réalité fantasmatique se substituait à la « vraie ».

On retrouve cette menace dans la critique de l'image technologique apparue dans le monde contemporain, où cette menace semble alors déboucher sur la « société du spectacle » décrite par Guy Debord. Mais, si l'on cesse de considérer la nature comme passé en opposition au domaine de la technique comme présent angoissant et comme futur bouché, si ce modèle ne constitue plus un point de vue normatif, on peut considérer l'image technique comme une chance, comme une seconde nature. Comme la première, cette seconde nature peut être menaçante ou amicale selon les équilibres qui s'établissent tout à tour. Il faut en outre rappeler, même si cela peut sembler évident, qu'il serait absurde de croire que l'on peut parler de la nature en dehors du point de vue anthropique.

Bref, les lieux produits par cette seconde nature, non moins vraie ni moins fausse que la première, pourraient s'avérer hospitaliers et se voir même dotés d'une réelle identité. Ils sont fils de la technique, laquelle semble vouloir maintenant sympathiser avec la première nature. Il s'agit de contextes et de lieux qui reproduisent, d'un certain point de vue, l'enchantement mythique, sans pour autant donner lieu à un projet néopaiën de « redivinisation » du monde. C'est ce changement que Hegel n'avait pas perçu. Une nouvelle mythologie ne signifie pas forcément une renaissance néopaiënne. « Remythification » ne signifie pas forcément « redivinisation ». L'art virtuel semble ainsi indiquer une voie de ce genre. Cette voie conduit, comme l'a indiqué Oliver Grau, à l'« immersion », de l'étrangeté à la vie évoquée par « l'art pour l'art » à une nouvelle

appartenance au monde à travers l'art²³. La nécessité de réaliser des formes artistiques qui puissent réconcilier l'homme et son monde, souvent évoquée sur un ton ésotérique par Martin Heidegger, semble paradoxalement se réaliser non contre, mais grâce à la technique. L'idée d'un nouveau *classicisme technologique*, a priori un oxymoron paradoxal, semble pourtant se profiler comme une chance effective pour notre temps.

À plus d'un égard, la technologie semble de moins en moins vouée au désenchantement du monde. Et, de plus en plus, la technique artistique semble au contraire se configurer comme une modalité de production de la réalité, tandis que ses images constituent un puissant répertoire de production d'une nouvelle identité ou, si l'on veut, d'enchantement. Naturellement, cela modifie en profondeur le rapport entre l'art et la science, puisque le concept de créativité, qui a également eu un développement significatif dans la biologie²⁴, pénètre des domaines jusque-là lointains ou hostiles. De l'image digitale aux nouvelles possibilités entrouvertes par le *rendering* de l'image et au travail d'artistes comme Olafur Eliasson, il est de plus en plus évident que la technologie, tout au moins dans ses moments particulièrement significatifs, se présente comme moyen d'un nouveau « réenchantement du monde ». En d'autres termes, semble s'ouvrir ici la possibilité d'une technologie plus inventive, plus attentive à l'égard des lieux et de la nature, moins dévastatrice. Une véritable « technique artistique » qui soit aussi une technique de la nature.

Que l'on songe seulement, et pour se limiter à un seul exemple, à la signification du *Weather Project*, l'installation d'Olafur Eliasson en 2004 à la New Tate de Londres. On a ici affaire à un nouveau soleil : capable de faire bronzer, il illumine et, pour ainsi dire, institue une nouvelle sorte d'ambiance, il modifie aussi le sentir. Un soleil qui agit telle une nouvelle énergie sur le sentiment individuel et sur le sentiment collectif, en les rapprochant, créant ainsi une nouvelle communauté lyrique et épique.

Cela vaut-il la peine de s'engager dans cette voie ? Une voie dans laquelle l'art joue à nouveau un rôle inaugural tel qu'il l'avait fait lors du désenchantement technologique du monde. Même dans ce cas, mais dans un sens opposé au précédent, il préfigure les traits d'une rationalité renouvelée, capable de relier le global au local, la raison technologique à l'exigence –

²³ Cf. O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, MIT Press, 2003.

²⁴ Cf. à ce propos S. A. Kauffman, *Reinventing the Sacred: A New View of Science, Reason, and Religion*, New York, Basic Books, 2008.

imprégnée de résonances écologiques – de renouveler le lien communautaire dans un univers globalisé.