

C) L'œuvre d'art et la culture

1) L'art est une partie de la culture...

Il y a une relation d'opposition entre art et nature, ce qui permet d'intégrer l'art dans le domaine de la *culture* ; la culture, c'est **l'ensemble des processus et des résultats liés à la transformation de la nature ou de l'homme par l'homme**. La culture réunit donc le domaine de **l'art** (dans les trois sens du terme) et le domaine de la « civilisation », que l'on peut définir comme l'ensemble des **pratiques** et **institutions** par lesquelles l'homme transforme ou agit sur l'homme (l'éducation, le droit, la morale, la religion, les institutions politiques, les mœurs, les traditions, les structures socio-économiques, etc.). Le domaine artistique appartient donc au domaine global de l'art (artificiel, artisanal, artistique), lequel appartient au domaine global de la culture. On peut donc bien dire que le domaine artistique appartient au domaine culturel.

2) ...solidaire de toutes les autres parties

Mais l'art n'est pas seulement une « partie » de la culture : car une *culture* est toujours *une* culture, c'est-à-dire que **l'ensemble des données culturelles forment un ensemble**, un tout cohérent, qui forme une « identité culturelle ». Les institutions *juridiques* d'une culture sont toujours liées à ses normes *morales*, lesquelles sont liées aux valeurs *religieuses*, lesquelles sont liées à *l'éducation*, laquelle est liée *aux rapports socio-économiques* (travail, etc.) Bref, toute « partie » de la culture est *solidaire* des autres parties — ce qui vaut donc pour l'art.

On peut l'illustrer dans le cas des œuvres d'art : une œuvre d'art ne vient pas « de nulle part », elle est toujours liée au contexte culturel qui est le sien ; la naissance d'un nouvel art est toujours liée à l'éclosion d'un nouvel espace culturel. En ce sens, « comprendre » une œuvre d'art, c'est moins comprendre ce qu'elle représente (si c'est un tableau figuratif) ou ce quelle dit (si c'est un poème, une chanson, etc.) qu'être capable de la resituer au sein de l'espace culturel auquel elle appartient.

On peut l'illustrer par le cas du « jazz ». Le jazz est l'étape finale d'un processus qui commence avec les « work songs » des esclaves noirs travaillant dans les champs de coton du Sud des Etats-Unis (à partir du XVII^e siècle) et qui se termine avec les « big bands » de la Nouvelle Orléans, en passant par le *negro spiritual*, le gospel, le blues et le ragtime.

Ce que montre cette évolution, c'est la solidarité du jazz avec toutes les dimensions de la culture :

- _ avec un contexte *idéologique* (l'idéologie raciste),
- _ un contexte *juridique* (les « codes noirs »),
- _ un contexte *économique* (commerce triangulaire),
- _ un contexte *politique* (colonisation)
- _ un ensemble de *pratiques traditionnelles* (chants de travail),
- _ des formes de *religiosité* (le christianisme des « méthodistes » américains, qui vont évangéliser les esclaves à partir de 1727), etc.

C'est cette inscription d'une œuvre d'art dans le contexte culturel global qui est le sien qui nous permet de la « comprendre » ; isoler le jazz de l'histoire des Noirs américains, c'est renoncer à le « comprendre ». Et comment « comprendre » le rap de Public Enemy, le slam de Grand Corps Malade, etc. en les dissociant de leur contexte social, politique,

économique, mais aussi moral, voire religieux — bref : culturel ? Plutôt, donc, que de parler de l'art comme d'une « partie » de la culture, il conviendrait donc de dire qu'il en est l'une des *facettes*, comme telle solidaire de toutes les autres.

On peut d'ailleurs remarquer que cette solidarité de l'œuvre d'art avec toutes les autres facettes de la culture qui fait d'elle un *témoin* privilégié de l'identité culturelle d'une communauté ou d'une civilisation. Si la langue, comme le veulent Tolkien et Durkheim, est bien ce en quoi se cristallise le « génie » d'un peuple (c'est-à-dire son identité culturelle), et si elle est donc un support clé de « l'acculturation » d'un individu (c'est-à-dire du fait qu'il s'approprie cette identité culturelle : apprendre une langue, c'est aussi apprendre la vision du monde que cette langue véhicule), l'œuvre d'art en revanche est un des lieux d'expression et de manifestation de ce génie. Si l'œuvre d'art peut manifester le « génie » de l'artiste, elle manifeste toujours aussi la culture à laquelle cet artiste appartient : les œuvres d'art sont des supports privilégiés pour tout enquête ethnologique. Comprendre une œuvre d'art, c'est toujours la resituer, comme nous l'avons dit, dans l'ensemble de la culture à laquelle elle appartient ; on peut donc dire que la connaissance de cette culture nous conduit à la compréhension de l'œuvre. Mais l'inverse est vrai aussi : dans la mesure où l'œuvre manifeste l'identité de la culture à laquelle elle appartient, c'est en étudiant et en comprenant les œuvres d'art que l'on progresse dans la compréhension de sa culture d'appartenance.

Tableau récapitulatif de l'histoire du jazz

Élément culturel américain	Élément culturel africain	Résultat de la rencontre
<i>Travail du coton dans les grandes exploitations du Sud des Etats-Unis</i>	<i>Chants de travail (en « répons »)</i>	Worksongs
<i>Christianisme évangéliste, Messe chrétienne</i>	<i>Pratiques rituelles traditionnelles</i>	Negro-spiritual, puis Gospel
<i>Composition en mode majeur, guitare</i>	<i>Composition en mode mineur (esclaves libérés mais isolés)</i>	« blue note » → Blues
<i>Piano + répertoire classique (Bach)</i>	<i>Rythmique africaine (désynchronisée)</i>	Ragtime
<i>Fanfares militaires de la guerre de sécession</i>	<i>Fêtes et célébrations africaines, autorisées en Nouvelle Orléans</i>	Jazz (d'abord Big Bands, puis petites formations)

3) Faut-il être cultivé pour apprécier une œuvre d'art ?

Je rappelle le problème que pose la question de la "vérité" d'un jugement esthétique, que nous avons abordé en AP. D'un côté, il y a bien une "prétention à la vérité", c'est-à-dire à la validité universelle, dans un jugement esthétique. Pour le montrer, il suffit de comparer l'énoncé (non esthétique) : "les épinards, c'est bon" avec l'énoncé (esthétique) "La Joconde est une belle oeuvre d'art". Lorsque je dis "les épinards, c'est bon", je ne prétends pas énoncer une vérité que tout le monde *devrait* reconnaître. Je dis simplement : "moi, j'aime bien les épinards" ; et si quelqu'un d'autre trouve que les épinards, ça n'est pas bon, je n'estime pas qu'il se trompe, qu'il *devrait* reconnaître que les épinards, c'est bon. Bref : mon jugement n'a aucune prétention à la validité objective. Comme le dit le langage courant : les goûts, c'est subjectif, ça ne se discute pas.

Mais si je considère l'énoncé "La Joconde est une belle oeuvre d'art", j'affirme bel et bien que la Joconde, *C'EST* une belle oeuvre d'art ; et que celui qui prétend que c'est un dessin qui n'a aucune valeur artistique se trompe. Lorsque je dis de "Citizen Kane" que c'est un film qui a une grande valeur artistique, cinématographique, je ne dis pas seulement "moi, j'aime bien" ; je veux dire que Citizen Kane est *vraiment* un grand film, et que celui qui pense que c'est un truc sans intérêt se trompe : ce n'est pas seulement qu'il n'a pas les mêmes "goûts" que moi : c'est qu'il *n'a pas de goût*. Bref, lorsque je dis du *Requiem* de Mozart que c'est une très belle oeuvre musicale, je prétends bien énoncer un jugement qui a une valeur objective, un jugement vrai.

Bien. Mais comment fonder cette valeur objective ? Comment démontrer un jugement esthétique ? Nous avons vu que l'énoncé "ceci est vrai" n'avait de sens que si l'on avait une méthode de validation de cet énoncé. Or encore une fois, je ne peux pas démontrer que le *Requiem* est une belle oeuvre d'art par un calcul mathématique, ni par une expérience en laboratoire, etc. Alors quels sont les critères qui permettent de justifier un jugement esthétique ? Dans le cas du jugement "les épinards, c'est bon" (ce que Kant appelle un jugement "d'agrément") la question est vite résolue : puisqu'il s'agit d'un jugement dont la valeur est seulement subjective, ce sont *mes propres sensations* qui constituent le critère de validité de l'énoncé : j'aime, ou je n'aime pas. Mais qu'en est-il du jugement esthétique, puisque précisément j'affirme que l'énoncé "le Requiem est une belle oeuvre d'art" *ne signifie pas seulement* : "j'aime bien le Requiem" ? Comment fonder la validité objective de cet énoncé ?

Comme nous avons pris appui en cours sur le texte de Hume, je vous renvoie ici au corrigé que je mets en ligne à la suite de cette synthèse.

Je rappelle seulement la double distinction qu'il faut effectuer pour traiter la question : « faut-il être cultivé pour apprécier une œuvre d'art ? ». La première concerne la notion de « culture », qui a deux sens très différents. Le premier sens est celui que nous avons mobilisé lorsque nous avons dit que toute œuvre d'art appartient à la *culture* en laquelle elle s'intègre. « Une » culture, c'est ici l'ensemble des institutions, des pratiques, de croyances, des savoirs, des techniques, des valeurs, des mœurs (etc.) qui caractérisent le « mode de vie » propre à une communauté. C'est le sens du mot « culture » lorsque l'on parle, par exemple, de « choc des cultures » qui, si l'on prend le cas du conflit de générations, vient à la fois de la différence de valeurs (songeons aux conflits qu'il peut y

avoir entre un agriculteur bio de 30 ans et un agriculteur adepte des « technologies modernes » comme les engrais chimiques), d'une différence de goûts (vestimentaires, alimentaires...), d'une différence de savoir (usage des technologies informatiques), etc. Le processus par lequel l'homme « s'approprie » une culture, intègre les valeurs, les coutumes, les mœurs (etc.) d'une communauté culturelle est le processus « d'acculturation ».

Mais le mot « culture » peut avoir un autre sens, qui est celui que l'on mobilise quand on parle d'un homme « cultivé ». La « culture » désigne ici un ensemble de *connaissances* dans des domaines socialement considérés comme prestigieux (et qui sont généralement détachées de toute application directe : la culture comme telle n'a pas réellement « d'utilité » immédiate), tels que l'histoire des sciences, l'histoire de l'art, l'histoire des idées, l'histoire religieuse, etc.

On voit ainsi que les deux sens, tout en étant très différents (l'un renvoie à un mode de vie, l'autre à un ensemble de connaissances), sont néanmoins reliés : car les connaissances de l'homme « cultivé » sont précisément des connaissances qui portent sur le monde de « la culture » au sens large. Est « cultivé » l'homme qui maîtrise un ensemble de savoirs concernant *sa* culture (histoire politique, histoire de l'art, histoire religieuse, etc.) mais aussi concernant *d'autres* cultures. C'est d'ailleurs ce qui, pour Nietzsche, posait problème (comme nous l'avons vu dans le cours sur l'histoire) : le système scolaire produit des êtres « cultivés », qui possèdent des masses de connaissances sur les domaines les plus variés, mais elle ne produit pas d'individus « cultivés », acculturés, s'étant appropriés l'identité culturelle de la communauté à laquelle ils appartiennent.

Pour Michel Leiris (auquel nous empruntons ici cette distinction des deux sens du mot « culture »), il est très important de ne pas *réduire* la culture au sens 1 (mode de vie qui caractérise une communauté) au sens 2 (culture générale) ; la culture 1 ne se réduit pas à un ensemble de *connaissances* (elle désigne avant tout une manière de *vivre*), et les connaissances qu'elle contient ne se limitent pas aux domaines prestigieux qu'envisage la culture générale.

La seconde distinction à opérer concerne le terme « apprécier ». Apprécier peut désigner un acte de jugement, d'évaluation ; c'est le sens du mot lorsqu'un enseignant inscrit une « appréciation » sur la copie d'un élève. C'est un jugement visant à déterminer, sur la base de critères objectifs (respect de la méthodologie, mobilisation des connaissances, correction de l'expression, etc.) la valeur d'une chose.

Mais « apprécier » désigne également une évaluation affective, subjective : « c'est une personne que j'apprécie » signifie que j'aime (bien) quelqu'un, que je prends plaisir à sa compagnie, à sa conversation etc.

Les deux sens sont très différents lorsqu'il s'agit d'apprécier une œuvre d'art ; dans un cas, il s'agit de déterminer *objectivement* la valeur artistique d'une œuvre ; dans le second cas, il s'agit de savoir si cette œuvre *me* parle, suscite *en moi* des émotions, si *j'ai* plaisir à la contempler, etc. Dans le premier cas, on cherche à déterminer la valeur de l'œuvre *en elle-même*, dans l'autre on évalue la valeur qu'elle a *pour moi*.

Faut-il donc être cultivé pour apprécier une œuvre d'art ? Pour Hume, seule une élite experte peut déterminer la *vraie* valeur artistique d'une œuvre : il faut donc s'en remettre à ces experts pour déterminer cette valeur (cf. corrigé).

D) L'art doit-il être engagé ?

1) L'art ne sert à rien.

Pour aborder l'épineuse question de l'engagement en art, il faut repartir de la spécificité fondamentale de l'œuvre d'art. D'une part, dire que l'art, « ça ne sert à rien », a quelque chose de dérangeant ; comment l'œuvre d'art pourrait-elle avoir une valeur si elle « ne sert à rien ? » D'autre part, celui qui, face à une œuvre d'art, demanderait « ça sert à quoi ? » poserait manifestement une question qui manque de pertinence. On retrouve donc ici l'une des dimensions clé de l'œuvre d'art, que nous avons déjà croisée avec Bergson, et qui marque sa spécificité par rapport aux objets techniques. Un objet technique (aspirateur, machine à laver, etc.) se définit par sa *fonction* : une machine à laver, c'est... une machine qui lave. La fonction d'un objet technique est ce qui le *définit*.

En revanche, une œuvre d'art n'a pas de *fonction* qui puisse la définir ; c'est d'ailleurs pourquoi la question de savoir si un objet constitue — ou non — une œuvre d'art peut faire l'objet d'un *débat*. En ce sens, il est légitime de dire qu'une œuvre d'art « ne sert à rien » : elle n'a pas d'utilité, pas de fonction, on ne peut pas « s'en servir ». Plus encore, dès qu'on cherche à ramener sa valeur à une *utilité* (décorer, divertir, etc.) on la détruit comme œuvre d'art (on en fait un objet de décoration, comme un enjoliveur de voiture, etc.)

Nous avons vu cependant que cette absence d'utilité ne détruisait pas la *valeur* d'une œuvre d'art puisque, bien au contraire, l'œuvre d'art avait précisément pour sens de nous rappeler que la valeur *ne pouvait pas* être ramenée à l'utilité ; c'est précisément en exigeant de nous un regard qui contemple, c'est-à-dire qui regarde *sans chercher une utilité*, que l'œuvre nous ouvre l'accès à la culture.

La question à laquelle nous sommes à présent confrontés est donc la suivante : l'œuvre d'art peut-elle, doit-elle rester dissociée de toute utilité, de tout intérêt autre qu'esthétique ? La valeur artistique d'une œuvre est-elle *compatible* avec tout autre intérêt, qu'il soit pragmatique (utilité), social, politique, moral, religieux, etc. ?

2) La doctrine de « l'art pour l'art »

Examinons d'abord la réponse négative. C'est la plus simple, car elle consiste à étendre l'absence « d'utilité » de l'œuvre à tout intérêt, autre qu'esthétique ; c'est la doctrine de « l'art pour l'art », défendue notamment par Théophile Gautier. La thèse de Gautier est simple : la beauté s'oppose à toute utilité, l'artiste ne peut donc pas poursuivre à *la fois* l'intérêt esthétique et un autre intérêt, quel qu'il soit (utilitaire, social, politique, moral, etc.) D'une part, *ce qui est beau ne sert à rien*. La beauté d'une femme, par exemple, n'a pas d'utilité ; ce qui peut être « utile » chez une femme, c'est qu'elle soit « médicalement bien conformée », capable de tenir une maison, de travailler aux champs et de faire des enfants.

Mais sa beauté, elle, ne peut être rapportée à une « fonction » quelconque.¹ C'est pourquoi, aux yeux d'un « économiste », c'est-à-dire aux yeux de quelqu'un qui réduit la valeur d'une chose à son utilité (ou à sa valeur d'échange), la beauté d'une femme n'a pas de valeur.

Et d'autre part, *ce qui est utile est nécessairement laid* ; car les besoins de l'homme étant eux-mêmes laids, ce qui satisfait ces besoins ne peut être lui-même que disgracieux. Les latrines sont choses tout à fait utiles, voire même indispensables. Mais justement, leur utilité même leur interdit toute valeur esthétique.

On voit donc que la beauté-inutile (celle du vase chinois), s'oppose à l'utilité-inesthétique (celle du « vase de nuit », c'est-à-dire du pot de chambre). En ce sens, la finalité esthétique de l'œuvre est incompatible avec toute autre finalité.

Car ce n'est pas seulement *l'utilité* de l'œuvre qui est visée par Gautier ; à travers l'utilité des latrines, c'est bien *tout* intérêt autre que la beauté qui est exclu par Gautier. Si l'on ne doit pas pouvoir se servir d'une œuvre d'art pour uriner (les latrines), on ne doit pas *non plus* pouvoir s'en servir pour faire œuvre sociale, politique ou morale. Une œuvre d'art ne doit pas avoir pour vocation « d'édifier » ceux qui la contemplent, elle doit donc être dissociée de toute finalité *morale* ; le but de l'œuvre, c'est la beauté, non la bonté. De même, une œuvre d'art est incompatible avec toute utilisation politique ; un poème ne doit pas être un support de propagande ; le but de l'œuvre, c'est la beauté, pas la justice. Et dès que l'œuvre prétend se mettre au service *d'autre chose* que la beauté... elle entre en conflit avec la beauté. L'artiste ne peut donc viser à *la fois* l'intérêt esthétique et un autre intérêt ; s'il veut produire une belle œuvre, il ne doit viser *que* la beauté.

On peut illustrer cette approche de l'art à travers ces œuvres paradoxales que sont les « ready made » de Duchamp. Dans ces œuvres, l'opposition radicale de l'œuvre d'art et de l'objet technique est menée à son terme ; d'une part, l'œuvre d'art est séparée de toute « production », de toute « fabrication » puisqu'elle doit être constituée à partir d'objets trouvés, déjà constitués, déjà fabriqués (« already made », donc). Et d'autre part, ce qui fait de l'œuvre une œuvre d'art, c'est justement que l'utilité de l'objet technique se trouve niée, détruite : c'est l'abolition de l'utilité de l'objet technique qui en « libère » les potentialités artistiques. Ce qui fait de « Fontaine » une œuvre d'art, c'est justement que l'urinoir qui la constitue est rendu totalement inutilisable : d'une part par son exposition, et d'autre part par son renversement. C'est donc par la négation de l'utilité que la beauté surgit ; le geste artistique n'est plus celui de la production d'un objet, c'est le geste par lequel l'artiste détruit l'utilité d'un objet technique.

D'autres « ready made » (que Marcel Duchamp n'a pas lui-même réalisés... ce qui indique que, dans le cas des *ready made*, c'est bien *l'idée* qui importe, et non la *production* de l'œuvre) illustrent la même idée, mais de manière inversée, pour ainsi dire « au second degré ». C'est le cas par exemple du « Rembrandt transformé en table à repasser ». Là encore, la valeur artistique de l'œuvre repose sur le conflit irréductible entre l'art et l'utilité : c'est parce qu'une œuvre d'art est niée en tant qu'œuvre d'art pour devenir objet utile (un tableau de maître *s'oppose* à son utilisation en tant que table à repasser) qu'à son tour cet objet technique peut devenir (par le geste de l'artiste) une œuvre d'art : l'artiste fait donc subir à l'objet technique (table à repasser) ce que l'utilisation du tableau avait fait

¹ : On pourrait éventuellement objecter que la beauté d'une femme peut servir à agrémenter un plateau d'émission télévisée, ou à mettre en valeur un produit à vendre ; mais là encore, il s'agit alors de réduire la femme à un objet de décoration — ce qui revient à la et donc de la manquer... en tant qu'œuvre d'art.

subir à l'œuvre d'art, en détruisant l'utilité qui, elle-même, avait détruit la valeur artistique du tableau.

3) L'art engagé

La doctrine de « l'art engagé » s'oppose entièrement à la précédente, puisqu'elle vise à montrer qu'une œuvre d'art *doit* nécessairement se mettre au service d'une cause autre que la beauté.

Il faut ici distinguer deux argumentaires assez différents. Le premier est un argument de *nécessité* : il s'agit de montrer qu'une œuvre d'art *ne peut pas ne pas être* engagée ; une œuvre d'art qui se prétendrait « neutre », dissociée de tous les débats sociaux, politiques, moraux, religieux (etc.) de son époque ne peut être qu'illusoire. On peut donc parler d'un « engagement » nécessaire de l'œuvre d'art, au sens le plus large : celui qui désigne l'appartenance d'une œuvre à son époque, le fait qu'elle exprime et reflète nécessairement (qu'elle le veuille ou non) les valeurs, les croyances, la représentation du monde propre à cette époque. La création artistique n'est pas dissociable du contexte culturel en lequel elle s'inscrit ; et alors même qu'elle prétendrait le faire, elle ne ferait encore que prendre position dans les débats qui caractérisent son époque. Ainsi Thomas Mann, pour lequel pourtant l'œuvre d'art ne devait surtout pas devenir un support de propagande politique, remarquait qu'un contexte comme celui des années 1930 interdisait toute « neutralité » à l'artiste. Pour un auteur allemand, « faire abstraction » du contexte, faire « comme si » le nazisme n'existait pas, cela n'a rien à voir avec de la « neutralité » politique ; celui qui, comme Sacha Guitry, en France, durant l'Occupation, fait jouer ses pièces devant un parterre d'officiers allemands n'est pas « neutre » : il *cautionne* un ordre établi (c'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Sacha Guitry sera condamné à la Libération.) Pour Thomas Mann, être un écrivain allemand en 1933 contraint l'individu à une alternative : collaborer, ou résister. Mais toute prétention à la « neutralité » ne peut être qu'illusoire.

Sartre propose un autre argumentaire, qui repose moins sur la nécessité que sur *l'obligation*. Sartre vise principalement la littérature, domaine dans lequel la posture de l'artiste est, par définition, une prise de parole. En tant que telle, cette situation exige de l'artiste qu'il *assume* cette prise de parole en engageant sa parole dans une *prise de position*. Pour Sartre, l'écrivain ne peut assumer son statut d'écrivain qu'en s'engageant, toute velléité de « neutralité » politique et morale relevant d'une forme de « mauvaise foi » artistique. C'est pourquoi tout écrivain, pour Sartre, peut et doit être *jugé*, puisque son acte même d'artiste est déjà, qu'il le veuille ou non, une prise de position. Pour mémoire, Sartre fera partie du « comité d'épuration » qui se mettra en place à la libération, et qui jugera — par exemple — Sacha Guitry ou Céline.

On pourrait illustrer cette « responsabilité » morale et politique de l'artiste par les poèmes politiques d'Eluard, qu'il s'agisse de ceux qu'il composa *pendant* la guerre pour lutter contre le fascisme et le nazisme, de ceux qu'il composa *après* la guerre pour justifier la légitimité du châtement des coupables, ou encore de ceux qu'il composera jusque à la fin de sa vie pour soutenir la cause communiste (notamment *L'Ode à Staline*, de 1950).

4) Propositions alternatives : la beauté du geste et l'éducation esthétique

a) La stratégie romantique : la cause impossible

La première possibilité, qui cherche à maintenir le « service » de l'œuvre à l'égard d'une cause, tout en gardant l'œuvre elle-même pure de tout intérêt autre que la beauté, est celle qui s'illustre dans le romantisme. L'idée est assez simple : l'artiste ou le personnage romantique se met lui-même au service d'une cause sociale, politique, morale ou religieuse. Mais cela ne réduit pas l'œuvre à l'état de pur « moyen », d'outil au service de cette finalité, car précisément le but que vise l'artiste *est parfaitement inaccessible*. L'œuvre est donc mise au service d'un but (en cela, elle est engagée), mais dans la mesure où ce but est posé dès le départ comme impossible à atteindre, il va de soi que l'œuvre ne peut pas être considérée comme un *moyen* de l'atteindre. Plus encore, c'est précisément le fait que l'œuvre se mette au service d'une fin qu'elle reconnaît ne pas pouvoir atteindre *qui fait sa beauté* : lorsque le geste n'a pas de réelle *efficacité*, il ne peut être accompli que pour la « beauté du geste » ; et comme le dit Cyrano de Bergerac dans la pièce d'Edmond Rostand : « c'est bien plus beau lorsque c'est inutile ».

On voit comment la stratégie romantique cherche à concilier la *valeur* que confère à l'œuvre d'art (ou au geste du personnage) le fait de se mettre au service d'une cause (et d'accepter de se sacrifier pour cette cause), avec la « pureté » de l'œuvre, qui ne doit être contaminée par aucun calcul, aucun pragmatisme, ni même aucune « récompense » escomptée. La beauté provient du fait ici que l'œuvre se fait elle-même outil, instrument, moyen, tout en sachant qu'elle restera nécessairement... inutile.

On peut proposer deux illustrations. La première, qui constitue l'un des fondements du romantisme, est le poète courtois. Le troubadour met son art au service d'une personne (la muse), et d'une cause (l'amour), dans ses poèmes qui sont autant de *déclarations*. Mais pourtant, son œuvre n'est pas entachée par la recherche d'un profit personnel, elle ne peut pas être considérée comme un « moyen » de séduction, puisque précisément le poète courtois pose *dès le départ* ses fiançailles avec la muse comme *impossibles*. Le poète ne commence à chanter qu'*après* avoir établi l'impossibilité dans laquelle il se trouve de conquérir celle qu'il célèbre. Et c'est précisément cette « gratuité » du chant qui en fait la beauté.

La seconde illustration est évidemment Lorenzaccio. Lorenzaccio est un personnage romantique dans la mesure où il va jusqu'au sacrifice absolu de soi (qui est à la fois un sacrifice de son *identité* — il doit se perdre lui-même — et un sacrifice de sa *vie* — il sait qu'il sera mis à mort), au profit d'un combat dont il reconnaît dès le départ qu'il est perdu d'avance. Le sacrifice de Lorenzaccio est un sacrifice absurde si l'on raisonne en termes d'efficacité : car il est inutile aux yeux de son auteur avant même d'être mené à son terme. Mais c'est justement cette inutilité qui en garantit la pureté, la « beauté du geste » n'étant contaminée par aucun calcul stratégique.

Telle est donc la « solution » romantique (qui n'est une solution, évidemment, qu'aux yeux d'un romantique) au conflit entre beauté et utilité : l'œuvre se met bien au service d'une cause, elle s'élance vers un but... mais en posant dès le départ cette cause comme perdue, ou ce but comme inaccessible, elle se conserve pure de tout « intérêt » autre qu'esthétique. Dans l'optique du romantisme, c'est donc bien parce que l'œuvre reste inutile qu'elle peut être vraiment *belle*.

b) L'éducation esthétique de l'homme

On peut envisager deux formes de dépassement de cette opposition entre engagement et désintéressement éthique de l'œuvre d'art. La première consiste à annuler le conflit entre la recherche *exclusive* de la beauté et la vocation *morale* de l'œuvre, en faisant de la première... la condition de la seconde.

Pour soutenir cette approche, on peut prendre appui Friedrich Schiller, qui est à la fois un philosophe et un poète (et dramaturge) allemand du XIX^e siècle. Pour Schiller, l'art permet de réconcilier les deux dimensions de l'être humain, que sont la sensibilité (qui est liée au corps, et qui rassemble les sensations, les émotions et tous les désirs qui se rapportent à la nature) et la spiritualité (qui se rapporte à l'âme, dont la faculté essentielle est la raison.) Pour Schiller, ces deux dimensions tendent naturellement à s'opposer. La sensibilité nous conduit ramène vers le corps, vers les désirs matériels, vers la jouissance égoïste, tandis que la spiritualité nous rappelle à la raison, au devoir, à la morale. Dans cette optique, l'homme apparaît comme un être déchiré entre son corps et son esprit, ses désirs et sa raison, sa jouissance et la morale.

Or justement, le plaisir esthétique que procure l'œuvre d'art dépasse cette contradiction. On pourrait dire que, dans la contemplation esthétique, la jouissance sensible se spiritualise, et les idées de la raison s'incarnent : le corps et l'âme tendent à jouer harmonieusement.² Le plaisir esthétique n'est pas seulement sensoriel, comme l'est le plaisir « d'agrément » suscité par un bon *beefsteak*. Dans la mesure où la contemplation d'une œuvre d'art est indissociable d'une activité intellectuelle d'interprétation (travail auquel collaborent toutes les facultés de l'esprit : imagination, mémoire, réflexion...), la sensibilité s'y trouve jointe à l'esprit. Et inversement, dans l'œuvre d'art l'âme trouve des formes de représentation, de figuration, de matérialisation des idées qu'elle peut forger de façon abstraite, conceptuelle, théorique. L'œuvre d'art matérialise donc les idées en même temps qu'elle spiritualise les sensations.

La même dualité se retrouve dans le plaisir esthétique : le plaisir provoqué par la contemplation esthétique n'est pas de l'ordre de la simple jouissance égoïste, puisque précisément le regard qui contemple doit être *désintéressé* (nous l'avons vu plusieurs fois) ; c'est d'ailleurs ce qui permet à une œuvre vraiment belle d'être contemplée et admirée par tous (selon Schiller), puisque précisément elle se détache des intérêts particuliers de chacun. Et inversement, le plaisir esthétique n'est pas uniquement un plaisir moral, celui que je peux ressentir face à une action noble : une œuvre d'art ne suscite pas seulement mon admiration, mon respect : c'est bien de *plaisir* qu'il s'agit, et donc de jouissance sensorielle. On pourrait donc dire que le plaisir esthétique ouvre l'homme à un plaisir non égoïste, à une jouissance désintéressée.

On voit donc que l'œuvre d'art vient réconcilier les deux dimensions entre lesquelles l'homme est bien souvent déchiré ; et c'est en cela que l'art peut jouer un rôle d'*éducation morale* de l'individu. Car l'homme éduqué par la contemplation des œuvres d'art n'est plus un homme au sein duquel la voix de la raison rencontre la sensibilité comme un obstacle,

comme une ennemie ; il n'est plus un homme au sein duquel la sensibilité ne peut s'affirmer que *contre* la raison. C'est un homme au sein duquel le corps et l'âme ont appris à col-laborer, dont la sensibilité s'est spiritualisée, dont l'âme a trouvé des images sensibles en lesquelles elle pouvait se reconnaître.

Pour Schiller, la véritable éducation morale de l'homme est donc une éducation esthétique. Il ne faudrait surtout pas en déduire que l'artiste doit chercher à délivrer un enseignement moral dans ses œuvres — pas du tout. Au contraire, c'est bien la *beauté* qui permet à la sensibilité et la rationalité de se rencontrer dans la contemplation. C'est donc bien la beauté *et la beauté seulement* que doit viser l'artiste. Mais c'est donc justement en ne visant *que* la beauté que l'artiste pourra jouer un rôle moral : c'est en faisant (avec les adeptes de l'art pour l'art) de la beauté le but *exclusif* de l'œuvre, que l'artiste pourra (conformément à ce qu'exigent les tenants de l'art engagé) assumer sa responsabilité morale. C'est parce que l'œuvre ne vise que la beauté qu'elle peut éduquer moralement l'homme.

On peut illustrer cette approche par les poèmes de Schiller lui-même. Mais on peut également trouver une illustration de la dernière thèse dans un poème d'Aragon, *Ce que dit Elsa*. Tout le poème indique en effet que le poète doit « parler simplement », pour pouvoir être compris par ceux qui constituent son auditoire *naturel*, puisqu'ils constituent à la fois la *source* de son inspiration et les seuls *destinataires* pour lesquels il vaille la peine d'écrire. La raison d'être du poème est d'apporter un réconfort à ceux que « tout semblait inviter au trépas », ce qui exige du poète qu'il offre aux plus démunis dès mots qu'ils puissent, sans chercher dans des dictionnaires, « se répéter en songeant ».

Mais attention, réconforter ne consiste ni à consoler, ni à divertir. Le poème doit être comme « un café noir au point du jour, un ami rencontré sur le chemin de croix » ; il s'agit donc de redonner force, ténacité et courage pour surmonter les épreuves du calvaire que constitue le chemin vers la libération. Et ce qui, dans le poème, lui permet de jouer ce rôle, c'est précisément sa beauté.

On peut donc dire que, pour Aragon (du moins dans ce poème, qui comme son titre l'indique se veut l'écho de ce que dit Elsa), le poème doit bel et bien être engagé, au sens où il a pour raison d'être de redonner la force de combattre à ceux dont le combat est juste. Mais justement, ce n'est pas en se faisant propagande que le poème pourra jouer ce rôle. Non pas qu'Aragon nie l'utilité, voire la nécessité des tracts politiques pour la mobilisation des opprimés (ce serait curieux de la part de quelqu'un qui est resté membre du parti communiste jusqu'à sa mort). Mais pour lui, ce n'est pas en tant que propagandiste que l'artiste peut jouer le rôle qui lui revient *en tant* qu'artiste. C'est par la beauté que l'artiste peut agir, c'est la beauté elle-même qui peut donner force et courage aux « damnés de la terre ». C'est donc bien en visant la beauté, et la beauté *seulement*, que l'œuvre pourra contribuer à ce qui constitue moins au développement d'une disposition morale qu'à l'éveil et au renforcement d'une conscience politique.

² : Cette idée se trouvait déjà chez Kant, dont Schiller est souvent très proche. Pour Kant, le plaisir esthétique provoqué par la contemplation de la beauté repose sur un « jeu harmonieux des facultés », les facultés en question étant à la fois les facultés sensorielles (par lesquelles nous « sentons » le monde, par l'intermédiaire du corps) et les facultés rationnelles (par lesquelles nous « pensons » le monde, grâce à l'entendement et à la raison).