

Artiste VS artisan

Petite histoire d'une distinction

Alexandre Eudier

© EDITIONS HISTOIRES DE L'ART, 2013
123, rue de l'échappatoire, 75001 Paris
<http://www.histoiresdelart.com>

Edition spéciale non numérotée

*« Sa place est dans un musée ! »
Indiana Jones, La dernière croisade (1989)*

Avertissement au lecteur

Dans un monde où tout se quantifie, se calcule et peut être appréhendé de manière rationnelle, l'art fait figure d'exception. De fait, il semble être l'un des derniers refuges où peuvent se développer le rêve, l'inqualifiable, l'inquantifiable, l'irrationnel, voire même l'utopie. Je le pense en tant qu'artiste. J'ai le loisir de produire des objets qui s'extraient des maîtres mots du monde contemporain que sont la productivité, la compétitivité et la mise en concurrence. Je peux même m'offrir le luxe d'être désintéressé. Cette position est un véritable privilège, dont les raisons semblent entendues, mais dont les détracteurs sont nombreux. Que ce soit pour des raisons formelles, intellectuelles ou économiques, certains crient au scandale de l'art contemporain, qu'ils qualifient de canular ou de mystification. En d'autres termes, ils remettent en question ma légitimité. Entre nous, et face à l'adversité, je ne voudrais pas avoir l'air de me dérober. Seulement le jeu en vaut-il la chandelle ? Car engager une réflexion sur mon statut d'artiste, en dehors de toutes revendications corporatistes, reviendra peut-être à me tirer une balle dans le pied...

Permettez-moi de jouer sur les deux tableaux, et de vous l'avouer dès maintenant : je pense en effet que l'art est un des fétiches du monde-tel-qu'il-va : un processus présenté comme universel et transhistorique, ayant existé de tout temps, alors qu'il masque en réalité des phénomènes sociaux particuliers, dont il est possible de retracer la généalogie et de dévoiler la relativité. L'ambition de cet essai, que certains trouveront prétentieuse et d'autres rétrograde, consistera à sortir des sentiers battus et des discours convenus sur l'art, sur l'universalité, sur le nécessaire travail de mémoire ou la

liberté inaliénable des artistes. Je vous propose plutôt de m'accompagner dans un cheminement personnel, sinueux, qui dans les méandres de l'histoire tentera d'aller voir sous tapis, dans les zones d'ombres de la notion d'art. Car cette dernière dit beaucoup, mais j'ai le désagréable sentiment qu'elle ne dit pas ce qu'elle est, d'où elle vient et, au final, où elle nous emmène.

Avant de s'engager sur ce chemin, il convient d'adresser quelques excuses au lecteur et à la lectrice qui cherchent dans ce texte des formules théoriques abouties. Ils n'en trouveront pas, mais découvriront peut-être quelques références bibliographiques, de-ci de-là, qui permettront de poursuivre la réflexion. Ensemble, nous tenterons autant que possible de nous détacher des discours académiques, des lectures définitives et des vérités établies. Cette démarche me poussera à utiliser beaucoup de guillemets, que la lectrice et le lecteur comprennent que je dois bien composer avec des notions dont je me méfie des sens cachés, ces poids morts qui sont autant de faux amis. Voilà donc mon avertissement, puisque tout est faux, il convient de marcher avec précaution. Le chemin que j'emprunte n'est que celui que j'aurai choisi, avec ses impasses, ses détours et ses raccourcis. Et quitte à errer, autant le faire en s'interrogeant, pour imaginer des bifurcations possibles.

L'art, une catégorie fétiche ?

Avant de la qualifier de fétiche, il faudrait d'abord admettre que l'art est une catégorie et s'entendre sur la signification de ce terme. L'art est une catégorie dans le sens où le terme englobe et cherche à saisir un système foisonnant. De l'artiste au galeriste, en passant par le musée et le centre d'art, mais aussi les politiques publiques de l'art – discrètement baptisées politiques de la culture, sans oublier tout l'univers académique et intellectuel qui cherche à le saisir et à le commenter, cette section de la discipline philosophique appelée esthétique, l'histoire de l'art, la critique d'art, les cursus universitaires dispensant des formations de management de l'art ou d'arts plastiques, les écoles des Beaux-Arts, le marché de l'art, les fondations privées d'art, la presse spécialisée dans les arts, les collectionneurs, les amateurs d'art... une énumération qui pourrait n'en plus finir. Là où la plupart des contemporains font le choix d'évoquer les mondes de l'art, nous faisons le choix de parler de catégorie. L'art est une catégorie dans laquelle il est possible de ranger tout ce qui touche de près ou de loin à des pratiques étiquetées comme artistiques. La nuance peut paraître pointilleuse et, vues de loin, les deux terminologies semblent recouvrir le même univers. Elles renvoient pourtant à une différence de lecture fondamentale, et ce choix sémantique aura des conséquences qui nous occuperont tout au long de notre analyse. L'expression « mondes de l'art », à travers la description d'un système, entend saisir une réalité immanente, qui s'impose à nous et qu'il suffirait d'identifier clairement pour la comprendre. Parler de catégorie, à l'inverse, c'est poser que cette réalité ne préexiste pas à la définition que nous en donnons, c'est affirmer qu'elle n'apparaît qu'à partir du moment où elle a été imaginée et pensée par l'homme. Ainsi, réfléchir sur la

catégorie d'art reviendrait moins à contempler les formes de l'art, ses chefs-d'œuvre et ses incarnations sociales, qu'à nous observer dans un miroir pour comprendre à quel point notre discours est performatif, et nos catégories capables d'inventer des mondes.

Dire que l'art est une catégorie – et pas seulement une notion – c'est donc penser qu'elle est construite historiquement. Qu'elle est spécifique à des systèmes de représentations et à des constructions sociales particulières. C'est cette particularité que je souhaite questionner, en marchant sur les traces de biens d'autres avant moi. Inspirée par les gestes duchampiens ou dadaïstes, une grande partie de la création artistique contemporaine s'est appliquée à contrarier la notion d'art en jetant des pavés dans la mare d'une telle catégorisation. Pour autant, force est de constater que ces iconoclastes n'ont fait que consolider davantage une catégorie dont les tenants ont habilement déployé les frontières. Ce mécanisme a été abondamment commenté et convoqué pour annoncer tout et son contraire. Aussi que l'on ne se méprenne pas sur ma démarche. Il ne s'agit pas ici d'accompagner le « post-modernisme » ambiant pour qui la fin de l'art irait de paire avec une supposée fin de l'Histoire. Les tenants de telles théorisations ne postulent que sur un retour aux élitismes d'antan et à des séparations franches et autoritaires de la société. Mon inquiétude se situe ailleurs : les opérations de démystification de l'art – de mise en évidence que l'art n'est qu'une catégorie sociale – n'ont de retentissement qu'à travers un jeu incontournable de reconnaissance par les « mondes l'art ». Ainsi les artistes critiques, confrontés à un paradoxe inextricable, doivent d'abord infiltrer le milieu artistique et se soumettre à sa forme catégorique pour pouvoir la critiquer.

Pour dépasser ce paradoxe, je ne creuserai pas jusqu'à mettre à jour les racines de la catégorie d'art. La tâche serait incommensurable et ingrate, aussi bien pour moi que pour le lecteur. Je me concentrerai sur une autre problématique plus spécifique, qui anime par ailleurs mon travail de création, celle de la distinction entre l'artiste et l'artisan. Je m'emploierai à mettre en évidence, en cheminant le long de son élaboration théorique à travers les époques, que l'art est un des fétiches de la société contemporaine et que cela appelle une réflexion critique sur la place de l'artiste par rapport à celle de l'artisan.

En faisant les premiers pas, je reviendrai sur le fait que « la notion d'art » est une catégorie spécifiquement occidentale et qu'elle est le fruit d'un processus socio-historique. On verra en route ce qu'implique l'émergence historique de la figure de l'artisan. Cela nous permettra de deviner quels phénomènes sociaux le fétiche de l'art masque et en quoi, selon moi, il postule sur l'universalisation d'un concept qui n'est en fait que particulier. Cette réflexion n'a la prétention ni de s'affirmer comme un travail érudit et de spécialiste, ni d'apporter des réponses absolues et de figer de nouveaux concepts. Au contraire, si prétention il y a, c'est celle d'affirmer que la réalité fuit toujours le concept, qui ne reste toujours qu'une approximation totalisante de phénomènes bien plus larges. Nous espérons plutôt qu'au terme de cette réflexion nous n'aurons fait que soulever des questions angoissantes pour les « mondes de l'art », mis en évidence que l'art est un fétiche propre au monde dans lequel nous vivons, qu'il convient d'en questionner les fondements intellectuels, et que de nouvelles pistes de la création sont à explorer à partir de ces problématiques. Ou pas.

Une préhistoire de la catégorie d'art ?

Nous n'évoquerons pas ici les décorations rupestres des grottes de Lascaux, bien qu'il y aurait beaucoup à en dire. C'est une autre Préhistoire qui nous intéresse pour commencer à déambuler. Dans la mesure où elle est systématiquement citée en référence, commençons le chemin dans l'Antiquité : une période dont on vante les productions théâtrales, la sculpture ou l'architecture. Pour un grand musée d'art occidental – que l'on pense au Louvre, au British Museum ou l'Altes Museum – la céramique ou la statuaire grecques sont des incontournables. On parle volontiers d'art grec, mais la Grèce antique connaissait-elle les artistes ? Cela est moins évident. Chez les Grecs anciens, l'activité créatrice est la *tekhnè*. C'est donc de technique qu'il s'agit, et il n'existe pas encore de terminologie permettant de distinguer un artisan ou un artiste, tous deux étant appelés *tekhnitès*. Une anecdote racontée dans le Livre XXXV de l'*Histoire naturelle*¹ de Pline l'Ancien (23 – 79), naturaliste romain dont on dit qu'il périt lors de l'éruption du Vésuve à Pompéi, est pleine d'enseignement. On apprend d'abord que les Romains nous racontent la vie des Grecs et qu'il ne vaut mieux pas vivre près d'un volcan, mais ce n'est pas cela qui nous intéresse. Pline narre le duel pictural qui opposa deux fameux peintres grecs, Zeuxis (ou Zeuxippos, Ζεύξις) et Parrhasios (Παρράσιος) pour qu'un jury désigne qui des deux était le plus talentueux. Les deux *tekhnitès* dissimulent leurs productions derrière un rideau. Zeuxis, maître de la représentation de l'espace et des contrastes d'ombres et de lumières, est le premier à dévoiler sa peinture : une fresque représentant des grappes de raisins. Un oiseau, qui passait par là, fond alors dessus pour picorer

1 Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV, *La peinture*, 1997, Belles Lettres, 183 p.

quelques grains, mais se casse bien évidemment le bec sur ces fruits peints. Le jury est estomaqué, le peintre ayant réussi à tromper la nature. Sûr de lui et de sa victoire, Zeuxis se dirige vers la fresque voilée de son concurrent. Il tente alors de tirer un rideau qu'il n'arrive pas à saisir, pour la simple raison que ce n'est qu'un trompe-l'œil. Zeuxis, pris au piège, s'avoue alors vaincu par les capacités d'imitation de Parrhasios. Que cette histoire soit vraie ou non, elle nous renseigne sur ce qui était reconnu comme une qualité « artistique » dans l'Antiquité. Cette qualité, c'est la maîtrise d'une technique, ici, celle de l'imitation. Si une hiérarchisation parmi les techniciens est attestée², basée sur leurs plus ou moins grandes compétences, insistons sur le fait qu'aucune distinction terminologique ne permettait de classer les uns en artistes créateurs et les autres en artisans techniciens. Aussi l'application décomplexée des termes « art » et « artiste » dans les traductions, études et documentations ultérieures apparaît comme un étrange et douteux anachronisme.

C'est également dans l'Antiquité que l'on trouve les premiers jalons de cette étonnante discipline philosophique qui deviendra plus tard l'esthétique, cette réflexion sur les principes de « l'art », du beau et du jugement de goût. N'évoquons que deux philosophes antiques, Platon et Aristote, et leurs relations bien particulières et contradictoires à ce que nous appelons aujourd'hui « art ». Il faut remarquer, cela doit interpeller, que ni Platon ni Aristote n'ont écrit de traité d'esthétique, alors qu'ils sont largement présentés et représentés comme les pères fondateurs de la discipline. C'est en fait dans des traités

2 Marion Muller-Dufeu, *“Créer du vivant”, Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, 2011, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion,

politiques que les deux philosophes grecs se confrontent à la question des « arts ».

Platon aborde la poésie et la peinture dans *La République*³, qui est clairement un des premiers traités de philosophie politique. On appelle d'ailleurs parfois ce monument de la philosophie antique *La Politie*, et en grec ancien *Peri politeías* (Περὶ πολιτείας), soit « Sur l'État » ou même *Politeía* (Πολιτεία) que l'on pourrait traduire pas « La constitution ». On ne peut pas se tromper quant à la teneur du texte qui disserte sur la justice, la place de l'individu dans la Cité et sur le bon fonctionnement de cette dernière. Il faut attendre le Livre X de *La République*, le dernier, pour connaître les considérations du philosophe sur la poétique et la peinture. Ces dernières sont réduites à leurs simples fonctions d'imitation, ce qui nous rappelle bien l'histoire de Zeuxis et Parrhasios. Mais loin de vanter les mérites de la technique permettant d'imiter ce qui existe en soi, Platon condamne cette pratique. N'étant qu'une pâle copie de l'existant, les « arts » détournent les hommes de la vérité de ce qui est. Aimer la peinture ou la poésie, c'est se laisser duper par le faux. Platon va encore plus loin puisqu'il en conclut que ces imitateurs doivent être bannis de la Cité. Il faut se contenter de chanter les louanges des hommes vertueux et des dieux, tout le reste n'est que ramollissement de l'âme et de la dignité, c'est-à-dire un danger profond pour la bonne organisation et le bon fonctionnement de la Cité. Selon le philosophe, cette dernière doit être toute orientée vers la recherche de l'utilité et la vérité.

Aristote a quant à lui un point de vue moins tranché et exclusif. Mais comme Platon, c'est également dans une perspective politique qu'il évoque « l'art », dans la

3 Platon, *La République*. 2000, Paris, Flammarion, 801 p.

*Poétique*⁴, où sa réflexion rejoint celle de sa *Rhétorique*. Cet ouvrage est principalement consacré aux principes de la tragédie, mais aussi à la question de l'imitation. Or, pour Aristote, ces productions humaines que sont les représentations de la nature, des dieux et de l'humanité – dans les tragédies notamment – permettent aux hommes de purifier leur âme. Représenter les interdits et les non-dits, comme par exemple le meurtre ou l'inceste dont regorgent les tragédies grecques, est un moyen de se débarrasser des passions mauvaises qui mettent en danger la Cité. Aristote nomme cette purification *catharsis*. Bien que son point de vue sur les « arts » soit à l'opposé de celui de Platon, puisque ces représentations assureraient une certaine stabilité sociale, ils visent tous deux, à travers une approche utilitariste, un seul et même objectif : celui du bon fonctionnement de la Cité. Cette ambition, toujours d'actualité, a traversé l'histoire des sociétés et donné lieu à de biens diverses propositions politiques. En ce qui concerne Aristote en l'occurrence, il ne faut pas se méprendre sur ses intentions ni idéaliser ses prises de positions. Si on se rapporte à ses *Politiques*⁵, où la réflexion sur la *catharsis* apparaît également⁶ et où le philosophe classe les différents types de régimes politiques possibles, on sera peut-être étonné de lire qu'il se méfie de la démocratie, régime selon lui égoïste et soumis aux viles passions humaines, régime auquel il préfère l'aristocratie, le gouvernement par les meilleurs.

4 Aristote, *Poétique*, 1990, Paris, Le Livre de Poche, 216 p.

5 Aristote, *Les Politiques*, 1999, Paris, Flammarion, 575 p.

6 On consultera avec intérêt – mais aussi avec amusement – la livraison 2003/2004 de la revue *Les études philosophiques* intitulée « La poétique d'Aristote : lectures morales et politiques de la tragédie » (n°67, Paris, PUF, 144 p.)

De ces présentations succinctes et lacunaires, trois idées émergent et nous font avancer sur le sentier que j'ai emprunté. Tout d'abord, la catégorie d'art telle que nous la connaissons n'existait pas dans l'Antiquité, alors même que celle-ci sera présentée par la suite comme son acte de naissance et son berceau. Par conséquent, et j'insiste sur ce point, il n'y a pas de distinction catégorique entre l'artiste et l'artisan dans la civilisation antique. D'autre part, et cela apparaît comme le pendant idéologique de l'importance de la technicité, on s'aperçoit que la pensée sur ce que l'on nomme aujourd'hui « art » développée par les Anciens est clairement utilitariste et bien éloignée de la conception actuelle de « l'art pour l'art ». Enfin, on comprend que la naissance de la philosophie esthétique, discipline qui confère une autonomie intellectuelle à la catégorie d'art, n'a alors rien d'un développement autonome mais relève avant tout d'une réflexion politique.

Ce qui m'étonne alors, c'est qu'en érigeant Platon et Aristote en pères fondateurs de la pensée esthétique, on a justement vidé leur réflexion de son contenu politique. Platon veut sortir « l'artiste », ce technicien de l'imitation, de la Cité parce qu'il serait un danger social. Aristote veut au contraire promouvoir cette imitation, pour purifier les hommes. Ce à quoi réfléchissaient les deux hommes, c'était donc l'influence des représentations du réel et du mythique sur le social, ce n'est pas très éloigné de ce que l'on appellerait aujourd'hui une « politique culturelle. » Manifestement, ils le faisaient de manière tout à fait instrumentale, ce qui est aujourd'hui largement négligé. Certaines « avant-gardes artistiques » du XX^{ème} siècle se sont escrimées à faire de leurs interventions plastiques un geste politique et dissensuel. Les milieux conservateurs et académiques leur ont opposé l'idée que « l'art » n'était qu'un « decorum »

universel, qu'un cénacle d'élites et de connaisseurs se devait de protéger et promouvoir, tout en se référant à Platon et Aristote. De fait, tous instrumentalisent l'« art » à des fins politiques, mais rares sont ceux qui le reconnaissent, et plus encore ceux qui le revendiquent.

Pourquoi, si nous voyons l'Antiquité comme le berceau de la pensée esthétique, n'admettons-nous pas que cette pensée était une pensée politique et qu'elle est, à ce titre, politiquement contestable ? De manière générale, il me semble que notre rapport à l'Antiquité n'est pas clair, et que nous avons construit notre propre « gloria », pour reprendre les mots de Plutarque, de cette période. Nous évitons de la regarder en face et oublions largement que la « démocratie grecque » que nous idéalisons n'était autre qu'une société esclavagiste et misogyne à l'extrême. En effet, si l'on considère les pensées de Platon et Aristote comme politiques – et non pas comme esthétiques – on s'aperçoit qu'elles s'articulent sur un système social aujourd'hui inacceptable. Le fait d'isoler leur pensée esthétique de l'ensemble de leur réflexion politique et de ne pas questionner non plus les cadres de la production de cette pensée, nous en dit long sur l'autonomisation de la catégorie d'art que nous avons depuis construite.

Sans vouloir répondre à des questions que nous traiterons plus tard, constatons pour l'instant que nous sommes confrontés au problème insoluble la décontextualisation civilisationnelle. Plus précisément, comment pouvons-nous exposer dans nos musées – j'utilise ici ce « nous » à reculons, mais comment m'extraire de cette civilisation ? – des objets et affirmer qu'ils sont de « l'art » alors qu'ils n'en étaient simplement pas ? Notre tendance anachronique à employer ce terme s'explique, entre autres raisons, par les

fondements sur lesquels la catégorie d'art s'est intellectuellement construite. En l'occurrence, parce que notre système de représentation actuel repose sur des principes d'universalité et de d'intemporalité, il nous paraît légitime de l'appliquer a posteriori à d'autres civilisations, et ce d'autant plus facilement qu'elles nous sont parentes. Soit dit en passant, cette remarque ne vaut pas simplement pour les traces archéologiques des Antiquités grecques et romaines, elle vaut aussi pour les cadavres bandelettés d'anciens égyptiens exposés dans les musées, mais également pour tout autre objet rituel recyclé dans une présentation muséale. Mais cela signifie-t-il pour autant que devons laisser les vestiges du religieux au religieux ? Que penserions-nous si le Vatican réclamait le décrochage de toutes les Vierges à l'enfant et Cènes exposées dans les musées du monde ? Notre surprise, notre désaccord même, ne seraient-ils pas légitimes ? Manifestement, si on en revient à notre civilisation et à sa catégorie d'art, le musée, la pensée esthétique qu'il implique et la mise en exposition sont des nœuds et des carrefours qu'il faudra traverser avec méfiance.

On l'aura bien compris je l'espère, je ne plaide pas pour des séparations radicales et ne cherche pas simplement à tout jeter au feu. Ce qui m'interroge et me perturbe est que nous passons sous silence des tensions que nous aurions intérêt à questionner pour mieux pouvoir s'en jouer ou les déborder. J'affirme, inquiet, que n'en ne faisons rien. A ce stade de mes inquiétudes, laissons l'Antiquité derrière nous et continuons à marcher.

Faisons étape à la Renaissance, soit plus de dix-huit siècles plus tard. Cette tranche de civilisation occidentale est quelque peu difficile à dater, elle commencerait au XIIIème

siècle sur la péninsule italienne, marquerait la fin du Moyen-Age et se répandrait dans l'Europe occidentale au court du XVème. Il est d'ailleurs intéressant de relever le flou de cette périodisation : on parle entre autres de Pré-Renaissance, de Première Renaissance, de Haute Renaissance, de Renaissance tardive, de Siècle d'Or, qui se rapportent à autant de zones géographiques et de périodes différentes aux alentours du XVème siècle. Autre zone de flou, en construisant une image dorée de cette période, on néglige aussi souvent l'influence de l'exode des intellectuels byzantins et leur arrivée à l'ouest après la chute de l'Empire Romain d'Orient⁷.

Deux raisons au moins nous poussent à marquer cette étape. Tout d'abord parce que c'est à cette époque que l'Occident (re)découvre l'Antiquité et que l'idéalisation de la *gloria* antique s'y met en place. Au niveau des représentations, le christianisme catholique perd donc de son exclusivité, au profit des mythologies païennes greco-romaines. D'autre part, cette étape est importante dans notre chemin dans la mesure où l'histoire de l'art classique consacre cette période comme une rupture cruciale. Je ne me permettrai pas de contester ce point. Il est convenu de caractériser cette époque par ses « artistes » exceptionnels, dont la notoriété pourrait presque m'épargner de les citer : Leonardo Da Vinci, de Raffaello Sanzio (Raphaël), de Donato di Nicollo di Betto Bardi (Donatello), de Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (Michel-Ange), de Albrecht Dürer ou de Alberto di Giovanni Alberti (Alberti)... Mais on anticipera sûrement mon questionnement : peut-on réellement considérer ces hommes passés à la postérité comme des « artistes » au sens ou nous l'entendons aujourd'hui ?

7 Rose Valland, *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, 1963, Paris, De Boccard, 86 p.

Outre l'évolution des objets de la représentation, ce qui caractérise la Renaissance est l'avènement de nouvelles techniques⁸. L'estampe apparaît en occident. Les peintres commencent à utiliser les toiles, la peinture à l'huile ou encore le chevalet. Les effets de *sfumato* – l'enfumé – et de clair-obscur impressionnent. Les vernis se perfectionnent. Les principes et calculs de proportions et de perspectives se mettent en place. C'est donc une véritable révolution technique qui entre alors en mouvement et l'on peut se demander si les « artistes » dont on retient les noms n'étaient pas plutôt des scientifiques et des techniciens. En ce sens, le cas de Leonardo Da Vinci, autant peintre qu'inventeur prolifique – y compris dans le domaine militaire – est éloquent. Il en va de même pour de nombreux personnages de la Renaissance dont on ne retient principalement que les productions picturales. La plupart des peintres de l'époque étaient également architectes, que ce soit Raphaël, Michel-Ange ou Alberti. Il est donc réducteur de mettre l'accent sur les productions « artistiques » de la période, sans les rattacher à la forte évolution de la technique et des sciences en général, dans des domaines aussi variés que l'astronomie, l'anatomie, les mathématiques ou la géographie⁹. Sans oublier l'invention – occidentale, puisqu'elle existait déjà en Asie – de l'imprimerie qui permet la diffusion de ces techniques parmi les lettrés.

Il convient donc de se demander si la caractéristique artistique de l'époque n'est pas qu'une composante de cette grande métamorphose technique, un aspect parmi d'autres

8 A ce sujet, on peut se reporter à Holga Azan, *Le mythe du progrès artistique : étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, 1999, Montréal, PUM, 454 p.

9 Voir par exemple : Evelyne Barbin (dir.), *Arts et sciences à la Renaissance*, 2007, Paris, Ellipses, 318 p.

d'une dynamique plus générale. Il n'est en fait pas historiquement exact d'évoquer ces personnages en tant qu'« artistes ». Il faudrait plutôt parler de lettrés polyvalents, tous, ou presque, à la fois peintres, sculpteurs, chercheurs, architectes et philosophes. Les qualifier a posteriori d'« artistes » nous renseigne moins sur les organisations sociales dans les différentes cours de la Renaissance, que sur notre propre vision déformante d'un « statut d'artiste » soumis à nos représentations contemporaines. Pour ne citer qu'un exemple édifiant, pensons à notre perception des ateliers de maîtres à la Renaissance. Selon la catégorie actuelle « d'art », on s'imagine le plus souvent l'artiste en solitaire, perdu dans ses pensées et son atelier. L'atelier du maître à la Renaissance, nous le savons, est plutôt une sorte de petite usine où peuvent s'affairer jusqu'à cinquante personnes¹⁰. Evidemment, l'apprenti est surtout en charge des tâches ingrates – ou en tout cas celles qui ne laissent pas de trace effective dans la postérité – comme préparer les couleurs, les pinceaux ou les supports. Il appartient donc traditionnellement aux experts et historiens d'art de résoudre le casse-tête qui consiste à déterminer quels sont les objets réellement produits par les maîtres et ceux réalisés par leurs apprentis¹¹. J'ai la faiblesse de penser que l'on se fourvoie à poser ce type de question et à entrer dans de telles problématiques. Elles ne font que déformer la réalité historique d'une part, et alimenter une catégorie d'art qui réifie et fétichise d'autre part. Il serait plus pertinent de considérer ces « œuvres » comme sorties d'un atelier et donc

10 A la différence notable de Michel-Ange, adepte du travail pictural solitaire, ce qui explique le faible nombre de ses réalisations. On ne peut toutefois pas imaginer qu'en tant qu'architecte il travaillait seul.

11 C'était par exemple la problématique qui parcourrait l'exposition *Raphaël, les dernières années*, 11/10/2012, 14/01/2013, Musée du Louvre, Paris.

comme le fruit d'une production collective. Si l'on adoptait cette perspective, il faudrait reconnaître que le maître n'est pas artiste, mais que l'atelier est un lieu où s'affairent collectivement des artisans. Reconnaître que seul le maître dispose d'un talent artistique, c'est souscrire à une hiérarchisation des tâches ou le petit n'a pas son mot à dire. Il ne faudrait toutefois pas penser que le maître et ses apprentis étaient considérés de la même manière, mais on est en droit de penser qu'ils étaient perçus l'un et les autres comme des artisans. C'est par ailleurs ce que laisse entendre un des ouvrages fondateurs de l'histoire de l'art, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori* (*Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 1568) écrit par le non moins fameux Giorgio Vasari¹².

Pour finir de brosser ce tableau de « l'artiste de la Renaissance », il faut s'arrêter sur un élément important et qui va commencer à construire la catégorie d'art telle que nous la connaissons. C'est à cette époque que se développe un proto-marché de l'art. « Proto » car ce n'est bien évidemment pas encore le marché de l'art tel que nous le connaissons qui se met alors en place. Mais l'Europe occidentale du XV^eme siècle connaît un certain essor économique, qu'il soit lié à la découverte des Amériques, au développement du commerce maritime¹³ ou encore à la technicisation évoquée plus haut. C'est cet enrichissement qui permet aux cours princières et aux Papes de se lancer

12 On appréciera la traduction française d'une dernière édition française du texte : Giorgio Vasari, *Vies des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*, 2007, Paris, Grasset, 504 p.

13 Voir à ce sujet : Serge Walery, « Capitalisme et marché à la Renaissance », in *L'économie politique*, n°30, avril 2006, ou encore, Mathieu Perona, « Croissance et crise économique dans l'Italie de la Renaissance », in *Panurge*, 2007, www.panurge.org/spip.php?article8

dans des travaux d'embellissement et de devenir des « mécènes ». Ces derniers ne sont d'ailleurs pas uniquement des aristocrates ou des dignitaires religieux, ce sont aussi de riches marchands¹⁴. Enfin, il ne faut pas négliger le fait que « l'amour de l'art » à la Renaissance est bien éloigné de nos représentations actuelles. Le royaume de France par exemple, ne s'éprend pas des arts de la Renaissance italienne dans un échange commercial policé. Ce sont d'abord les Guerres d'Italie qui permettent cette mise en contact et c'est davantage le pillage que le marché de l'art qui assure alors l'échange entre les deux régions. Plus qu'un attrait désintéressé pour « l'art », ce sont des rivalités de pouvoir qui poussent à l'expansion du mouvement engagé sur la péninsule italienne.

L'existence d'un marché de l'art à la Renaissance est selon nous tout à fait importante pour comprendre l'autonomisation de la figure de l'artiste. Toutefois, si les jeux de l'ostentation mécénale permettent à certains individus de se distinguer grâce à leurs talents, cela n'implique toujours pas de distinction entre l'artiste et l'artisan ; c'est plutôt le mécène qui se distingue en captant les savoir-faire de certains artisans, donc ceux que nous considérons aujourd'hui comme des « artistes ». En effet, ce ne sont pas seulement les artisans peintres et architectes qui sont entretenus par les cours princières et les riches amateurs. Il en va de même pour les sculpteurs sur bois, les cuisiniers, les tisserands, les orfèvres – tous artisans – et bien d'autres encore... Si l'on se penche sur l'organisation des guildes et corporations des métiers en vigueur à Florence dès le XI^{ème} siècle, ces groupements qui

14 Kathleen Wilson-Chevalier (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, 2007, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 700 p.

transmettent « l'arte » c'est-à-dire les savoir-faire techniques, on est encore loin des Beaux-Arts. Les Sept Arts Majeurs sont ceux des marchands de draps, épices et objets précieux, des Banquiers, des Orfèvres et Soyeux, de la Laine, des Fourreurs, des Juges, des Médecins et Apothicaires. Remarquons au passage que l'on trouve également dans cette dernière corporation les barbiers et les marchands de couleurs, et que par extension les peintres y sont associés.

Nous voilà au bout de la première et fastidieuse partie de notre chemin, dont on pourra sûrement contester la logique chronologique, puisqu'un raccourci nous a fait laisser l'histoire médiévale dans son obscurité. On aura en tout cas compris mon argumentation : dans ces périodes où nous voyons de grands penseurs de l'esthétique et de grands artistes, la catégorie d'art n'existe pas. C'est une lecture a posteriori et construite sur d'autres fondements intellectuels qui crée cette illusion. C'est selon moi un des indices qui permet de parler de « catégorie d'art », c'est-à-dire d'une idée qui n'existe que de manière historiquement spécifique mais qui se présente comme ayant existé de tout temps. Nous parlons d'art grec alors qu'il n'existait pas. Nous admirons des tableaux de Raphaël peints par ses apprentis. Nous imaginons les arts se propager pacifiquement sur l'Europe du XVème siècle, alors que cette diffusion est issue des guerres entre cours princières qui rivalisent d'un faste ostentatoire pour illustrer leur puissance.

Nous ne négligeons pourtant pas le rôle des mécènes et de la richesse financière dans l'émergence des « arts ». Et nous glorifions ces despotes d'avoir si bien traités les « artistes ». Loués soient les Médicis pour Boticelli, les Papes pour Michel-Ange et François Ier pour Leonardo Da Vinci. C'est

dans cette réflexion que je souhaite poursuivre le chemin. On peut en effet considérer que la Renaissance, caractérisée par son essor économico-technique, est une phase d'accumulation primitive, alors même que la civilisation marchande n'existe pas encore de manière distincte. On peut parler d'accumulation primitive – même si cela serait plutôt une caractéristique du XIX^{ème} siècle – dans la mesure où l'essor du commerce et les découvertes de l'époque créent de la richesse financière en conquérant de nouveaux espaces naturels et des pans de l'activité humaine. Les productions d'artisans dopés aux techniques nouvelles, parmi lesquels les peintres, les sculpteurs et les architectes, font partie de ces espaces accaparés par la richesse. Nous tenterons de voir alors dans la suite du parcours qui commence à se dessiner si ce ne serait pas plus clairement dans la construction de cette société marchande et dans ses bases intellectuelles qu'émergerait la catégorie d'art. Celle qu'il faudrait aujourd'hui nous appliquer à déborder.

Les Lumières et l'obscurantisme de la Raison

Il faudrait d'abord s'entendre sur ce que sont les bases idéologiques et symboliques de la société marchande, et dire en premier lieu ce que serait une telle société. C'est par cette expression que je choisis de caractériser la synthèse sociale propre à notre civilisation, « où tout se quantifie, tout s'achète, tout se vend ». Cette synthèse, c'est-à-dire l'ensemble des liens qui tissent le social et les rapports entre les gens, se construit sur les catégories spécifiques et fondamentales que sont le temps, la valeur, le travail et l'argent. Il est largement admis que ce projet de société s'est érigé en civilisation avec les révolutions bourgeoises des XVIIIème et XIXème siècles. Alors que l'on parle à tort – et à travers – de l'émergence d'un nouveau modèle économique, nous soutenons pour notre part qu'il s'agit d'un processus de civilisation, la dimension économique n'en étant qu'une partie. L'échange de capitaux et de marchandises crée un tissu social historiquement spécifique, où l'ensemble de l'existant se voit reconfiguré sur des bases inédites. Il est donc erroné d'admettre une séparation entre l'économique et le social, je postule au contraire que ces deux composantes font parties d'une même dynamique : celle que je nomme société marchande et que je considère comme une civilisation. Cela implique qu'elle est donc différente des civilisations précédentes et n'est potentiellement pas une forme définitive et indépassable de synthèse sociale. Celui ou celle qui évoque « les arts » divaguera-t-il en abordant cette question ? Cette deuxième partie du chemin cherchera à montrer que cela est au contraire essentiel à comprendre pour déceler l'apparition de la catégorie d'art.

Avec la rupture intellectuelle que représentent les Lumières,

le concept de Beaux-Arts s'affirme et la catégorisation telle que nous la connaissons aujourd'hui encore se met en place. C'est dans la réflexion sur le beau et le jugement de goût engagée à cette période que s'établit franchement la distinction entre l'artiste et l'artisan. Mais, j'insiste sur ce point, cela n'est qu'une composante d'une dynamique plus large. J'aimerais tenter de montrer – à la suite de bien d'autres – pourquoi l'on peut considérer que c'est la philosophie des Lumières qui porte le projet de société qu'est celui de la société marchande. On verra dans ce virage que cette catégorie commence alors à prendre le sens que nous lui connaissons et à engager d'étonnants détours. Nous rentrons là, selon moi, dans le vif du sujet ; le chemin que nous suivons va commencer à se corser.

La philosophie des Lumières est un moment essentiel de la création de la discipline esthétique moderne. Comme je l'ai évoqué plus haut, la pensée esthétique, comme discipline spécialisée, fonde une certaine autonomie de l'art. Vicieuse, l'esthétique des Lumières ne semble dissenter que sur le beau, le sublime et le jugement de goût. Mais elle est porteuse d'un projet politique propre, c'est ce que je tenterai de mettre en perspective. Dans cette partie de notre chemin, nous ferons étape par la pensée de deux philosophes allemands – en fait Prussien pour le premier, et issu du Saint-Empire pour le second – Immanuel Kant (1724-1804) et Frederich von Schiller (1759-1805), et on tentera de montrer les portées politiques et sociales de leurs approches de l'esthétique. Si l'esthétique des Lumières offre une certaine et historiquement inédite autonomie à « l'art », celle-ci s'intègre dans le renouveau de la philosophie politique qu'elle propose. Chaussons alors nos bottes à l'envers et voyons d'abord, avant de disséquer l'esthétique éclairée, quelle est la proposition politique des Lumières.

Balayons un doute. Thomas Edison, bien qu'inventeur de l'ampoule électrique, n'est pas un philosophe des Lumières, pas plus que ne le sont les frères Lumière. Il faudrait donc commencer par savoir de quelles Lumières il sera ici question. De ce mouvement philosophique on retient en général, quand l'on est français en tout cas, Voltaire (1694-1778) et Rousseau (1712-1778). Si l'on admet généralement que ce sont des penseurs de la liberté politique et des pourfendeurs de l'autocratie, on néglige le plus souvent qu'ils s'inscrivent dans un large mouvement international de contestation de l'obscurantisme religieux, de l'arbitraire monarchique et des entraves à la liberté du commerce. Ainsi, remarquons-le, Adam Smith (1723-1790), père fondateur de l'économie politique classique est un philosophe des Lumières. Vu par la petite lorgnette de l'histoire nationale à la française, le fait que Voltaire et Rousseau ne soient pas contemporains de la Révolution les déconnecte quelque peu du tourbillon politique qui s'engagera à partir de 1789, et, par la même occasion, étouffe en partie l'influence des Lumières sur le renouveau politique propre à la Révolution. Leurs restes seront pourtant placés au Panthéon en 1791 et 1794. La question des libertés politiques et commerciales agite alors l'occident dans son ensemble. Dès 1689, la *Bill of Rights* marque la stabilisation de la monarchie parlementaire en Angleterre. En Prusse, Frederick II (1712-1786), chez qui Voltaire séjourne, s'affiche comme un empereur éclairé et philosophe. La Constitution étasunienne est adoptée en 1787.

Peut-on se contenter de la célébration de l'émergence d'une pensée libérale – c'est-à-dire libérée du dogme et propagatrice de liberté – lorsque l'on évoque la pensée des

Lumières ? Si j'admets volontiers que celle-ci fonde la question politique « moderne », c'est-à-dire celle de l'Etat de droit et de la place du « peuple », il faudrait se demander quels sont les termes de cette question. Ce détour est essentiel pour souligner, par la suite, les problèmes qu'engagent l'esthétique des Lumières, montrer en quoi celle-ci participe du même mouvement fondamental et enfin ce qu'elle implique dans la construction de la catégorie d'art.

Ce qui est largement admis, et comme je l'ai déjà écrit, est que l'ambition de la pensée éclairée est de libérer l'humanité de la magie, de la superstition et de l'obscurantisme. De fait, ce sont donc les pouvoirs politiques de l'aristocratie et du clergé de l'époque qui sont mis en danger, ce qui n'empêche pas les tenants des Lumières d'être déistes et de côtoyer les aristocrates ; et elles portent ce nom parce qu'elles mettent en *lumière* une *vérité*, elles opèrent un dévoilement. Derrière les superstitions qui dominent les individus se trouvent les vérités émancipatrices qu'il convient de mettre à jour. L'arme des Lumières est la *Raison* ; sa méthode est la démarche empirique, c'est-à-dire la compilation de faits et d'observations à partir desquels il est possible de déduire des vérités. En ce sens, la Raison éclairée se fonde sur l'expérience scientifique et rationnelle. La particularité des vérités mises à jour par cette méthode de dévoilement est qu'elles sont *universelles*. Chez Kant notamment, c'est l'universalité qui valide les jugements de connaissances et les rend vertueux. Leur véracité est absolue et totalisante. C'est ce qu'on peut lire par exemple dans sa *Critique de la Raison pure*¹⁵ (1781). Cela a des implications considérables et trouvera sa postérité politique dans ce que l'on appelle le positivisme, qui influencera les constructions

15 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*. 2006, Paris, Flammarion, 749 p.

administratives des Etats que nous connaissons.

La Raison éclairée des Lumières, bien que relativement remise en question plus tard notamment par le romantisme, a marqué l'avènement d'une nouvelle logique civilisationnelle, selon laquelle tout doit pouvoir être quantifié et démontré rationnellement ; autant dire celle que nous connaissons. Mais les Lumières ont-elles libéré l'humanité ? La rationalité qui en est issue ne l'aurait-elle pas plutôt asservie sur de nouveaux fondements ?

Au sein de la littérature qui tente de déconstruire le projet des Lumières, un ouvrage se distingue, c'est la *Dialectique de la Raison*¹⁶ (1944), de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno. L'histoire même de ce texte nous en dit beaucoup sur les préoccupations de ses auteurs. Horkheimer et Adorno sont deux représentants de la première génération de l'Ecole de Francfort¹⁷, dont l'orientation mutli-disciplinaire tentait d'élaborer une théorie critique de la société dans son ensemble, notamment après la dérive totalitaire de l'expérience russe. Juifs allemands, ils écrivent ensemble cet essai lors de leur exil politique ; la question qu'ils posent trouve sa force dans ce contexte. En substance, Horkheimer et Adorno se demandent comment une civilisation fondée sur le projet des Lumières – la Raison – a-t-elle pu conduire à la barbarie que connaît le XXème siècle. Comment a-t-on pu passer du dévoilement émancipateur à la destruction industrielle de l'humanité, au camp de concentration ? Selon eux, la Raison a tenté de libérer les hommes des mythes mais n'a fait que remplacer ces derniers. Or, les nouveaux

16 Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*. 1974, Paris, Gallimard, 281 p.

17 A laquelle on associe aussi des intellectuels tels que Erich Fromm, Walter Benjamin ou Herbert Marcuse.

mythes que sont la Raison et la pensée rationnelle n'occupent pas les fonctions de substitution des précédents. L'objectivité – c'est un mot-clé sur lequel je reviendrai dans un instant – est un mythe de la pensée moderne qui a la particularité de ne pas se présenter comme un mythe, une fiction originelle, mais comme une Vérité rationnelle ou, si l'on préfère les tautologies, « objective ». Continuons à nous enfoncer un peu plus loin dans ce détour, cela nous sera utile pour la suite du chemin.

Le point fort de l'argumentation d'Horkheimer et Adorno repose dans leur analyse de la méthode de dévoilement par la Raison. Par la démarche empirique, celle-ci s'efforce de séparer le sujet de l'objet. Ce qui compte en effet pour la pensée éclairée, c'est de se dégager des subjectivités pour ne mettre à jour que des vérités objectives. Cette séparation est ce qu'Horkheimer et Adorno nomment la réification, ou comment la conceptualisation propre à la Raison cherche à identifier de manière absolue des objets, alors qu'ils sont en fait des processus. Si, contrairement à moi, les auteurs cherchent à réhabiliter l'inspiration originelle des Lumières et critiquent sa cristallisation dans les sociétés industrielles, je marche dans leurs traces en pensant que l'idée d'un dévoilement empirique et rationnel ne tend à une universalité qui ne prône que la domination systématique des hommes et de la nature. En d'autres termes, l'universalisme des Lumières n'est autre chose que le communautarisme d'une vision du monde spécifique, dans laquelle les subjectivités et les différences sont niées. Ou encore, que cet universalisme qui se revendique objectif, n'est qu'une forme subjective de perception du monde qui s'est donnée les moyens de soumettre les autres.

La *Dialectique de la Raison* nous offre donc une mise en

garde d'exception pour un texte philosophique : elle nous invite à nous méfier du concept, qui ne fait que réduire l'existant à ce que la pensée rationnelle est capable de saisir. Cette mise en garde reste d'une actualité brûlante. Nous vivons dans ce régime de la séparation : les lois cherchent à saisir objectivement les droits et devoirs de chacun, le travail sépare le producteur des fruits de son effort, le temps quantifie objectivement des moments vécus différemment par tous. Et ce qui me turlupine, c'est que ce type de séparation éloigne également l'artiste de l'artisan, hiérarchise les pratiques créatives et distingue le « monde de l'art » du reste du monde. Cette séparation crée autant d'abstractions – des fétiches ou des mythes qui n'en sont pas – et leur donne une réalité matérielle. Ainsi on peut écrire que l'Etat, le travail et le temps sont des « abstractions réelles ». Celles-ci soumettent le vivre ensemble de l'humanité à leurs conceptions. La catégorie d'art pourrait être analysée de façon critique comme en étant une également.

« Le mythe devient Raison et la nature pure objectivité. Les hommes paient l'accroissement de leur pouvoir en devenant étranger à ce sur quoi ils l'exercent. La Raison se comporte à l'égard des choses comme un dictateur à l'égard des hommes : il les connaît dans la mesure où il peut les manipuler. L'homme de science connaît les choses dans la mesure où il sait les faire. Il utilise ainsi leur en-soi pour lui-même. Dans cette métamorphose, la nature des choses se révèle toujours la même : le substrat de la domination. ¹⁸ »

A la suite d'Adorno et Horkheimer, je pense que la méfiance envers le concept doit animer toute activité d'élaboration intellectuelle, et l'on commence peut-être à comprendre

18 Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Opus cité*, p. 27

pourquoi nous avons chaussé nos bottes à l'envers pour marcher sur cette partie du chemin. Il est de bon ton de déclarer sans trop réfléchir que « l'art est universel » et on verra bientôt d'où nous vient cette idée. Mais si l'on adopte le point de vue critique présenté plus haut, la prétendue universalité de l'art n'est qu'une entreprise de réification, d'objectivation d'un cadre. Alors qu'elle semble énoncer une vérité substantielle et fondamentale, elle exclue tout ce qui ne se plie pas à sa définition objectivante. Bien évidemment cela ne concerne pas que la problématique artistique, la Raison et ses dérivés positivistes tendent à tout objectiver. Cela est éloquent si on le ramène à la question politique : l'espace public d'intervention politique est strictement défini par l'Etat – qui est censé être soumis à une organisation rationnelle et objective – et toute activité politique qui s'affranchirait du cadre qu'il identifie comme étant politique à toutes les chances d'être qualifiée de criminelle. Tout comme il ne peut pas exister de politique en-dehors de l'Etat, il ne peut pas exister « d'art » en-dehors de la catégorie objective qui définit ce qu'est « l'art ». Remettons alors nos bottes à l'endroit et penchons-nous sur ce que les Lumières disent de « l'art » et ce qui le rend particulier par rapport au reste des réalisations humaines.

Chose promise, chose due, entrent en scène Kant et Schiller et leur esthétique éclairée. Voyons comment celle-ci peut être lue à travers les lignes critiques qui viennent d'être esquissées. Dans *La critique de la faculté de juger*¹⁹ (1790), Kant cherche à rendre intelligible le sentiment esthétique, c'est-à-dire le jugement permettant d'affirmer que quelque chose est beau. Il distingue trois dimensions essentielles – *fondamentales* au sens strict, en fait – de ce qui construit,

19 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1995, Paris, Aubier, 540 p.

selon moi, la catégorie moderne d'art. Le beau se caractérise d'abord par une finalité sans fin, on ne peut lui reconnaître une quelconque utilité. La finalité du beau se trouve dans le jugement esthétique lui-même, c'est-à-dire dans la production du sentiment de beauté. Ce dernier est donc sa propre finalité. D'autre part, le beau se caractérise par le désintéressement. On rejoint la première idée énoncée qui veut que le sentiment de beauté ne soit pas lié à la notion d'utilité. Le plaisir lié à la beauté discernée par le jugement esthétique, ici un jugement éclairé par la Raison, procure satisfaction et non pas utilité. Enfin, Kant énonce que le jugement esthétique est un jugement universel, contrairement à l'agréable qui est un plaisir des sens pour l'individu. *Le jugement universel n'a pas à être justifié, c'est un jugement logique en lui-même.*

Au regard de ce que nous avons écrit plus haut, la pensée de Kant semble tout à fait obscure et totalisante. En distinguant le beau de l'agréable, Kant établit une relation austère – et tout à fait élitiste – aux arts qui n'auraient qu'eux-mêmes comme finalité. Il est par ailleurs étonnant de remarquer que le philosophe définit exclusivement ce qui est beau, sans poser les conditions de production et de réception de ce qui pourrait être considéré comme beau. Pour celui qui cherche à objectiver et éclairer, le bât blesse. En dernier lieu, le seul fait tangible qu'avance Kant est l'universalité du jugement esthétique. Venant de celui qui nous a expliqué pragmatiquement et sans sourciller quelles sont les preuves rationnelles de l'existence de Dieu dans sa *Critique de la raison pure*, cela ne devrait peut-être pas nous étonner. C'est le même type de raisonnement qui est ici soutenu. Selon moi, le philosophe sacralise les arts, leur offre rationnellement un cadre irrationnel et obscur. A tout le moins, on doit bien reconnaître qu'il instaure l'autonomie de

la catégorie d'art. Le philosophe doit toutefois sentir qu'il n'a encore rien défini objectivement, ni exclu radicalement quiconque, ce à quoi il va s'employer par la suite.

Dans le livre II, *Analytique du sublime*, Kant s'intéresse plus particulièrement aux Beaux-Arts. C'est le concept de sublime qui permet la construction de cette catégorie. Contrairement au beau qui est fini, le sublime dépasse l'homme de manière infinie, il exprime une grandeur. L'art se distingue ainsi de la science, de la nature et de l'artisanat. Cette distinction est essentielle par rapport aux périodes antérieures : l'art est libéral et ne relève pas du travail comme l'artisanat qui est lui un « *art mercantile* ». Il convient également de distinguer les arts mécaniques et esthétiques, et au sein de ces derniers les arts d'agrément des Beaux-Arts. Or les Beaux-Arts relèvent d'un « *plaisir de la réflexion* », ils sont « *un mode de représentation qui présente en lui-même un caractère finalisé et qui, bien que sans fin, contribue pourtant à la culture des facultés de l'esprit en vue de la communication sociale* ». Je pense qu'il faut bien lire ici le message paradoxal qui est énoncé : les Beaux-Arts n'ont pas d'objectif, mais ils en ont quand même un. Soit.

Kant précise également que les Beaux-Arts sont ceux du génie, que ce dernier relève du talent, de l'exemplarité et existe par nature. Le philosophe énonce qu'« *un produit de l'art apparaît comme un produit de la nature* » et que les règles de méthode ne devraient y transparaître « *sans que s'y laisse apercevoir une forme scolaire*²⁰ ». Si de nombreuses lectures de la notion de sublime sont possibles, je veux relever pour ma part que c'est sur cette idée que se fonde la distinction entre les Beaux-Arts et le reste des réalisations

20 *Ibid.*, pp.292,293

humaines. Relevons donc la rupture par rapport au régime technique qui était celui des « arts » dans les périodes antérieures. Loin de moi l'idée de dire que Kant est coupable et source de tous nos maux. Mais je pense que son raisonnement est exclusif, que l'universalité y sert des fins particulières, et qu'elle n'est sûrement que l'expression de la manière dont la catégorie d'art commençait alors à se mettre en place.

Autre ouvrage de référence, illustrant la philosophie esthétique des Lumières et la mission civilisatrice et universelle impartie aux Beaux-Arts, les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*²¹, est un essai de Friedrich von Schiller datant de 1794. Schiller, tout comme le propose le projet kantien, précise l'enjeu paradoxal de la suspension – l'absence de finalité – en confiant aux Beaux-Arts une mission de pédagogie politique. Pour Schiller, le conflit entre la Raison et l'instinct empêche l'émergence réelle de la liberté. Seul le plaisir esthétique peut réconcilier ces dimensions, la pensée kantienne est en quelque sorte précisée et radicalisée. Ainsi, le philosophe plaide en faveur d'une éducation esthétique qui serait la base des régimes de liberté : « *Pour résoudre le problème politique (...), la voie à suivre est de considérer d'abord le problème esthétique ; car c'est par la beauté que l'on s'achemine à la liberté*²² ». Le projet est, plus clairement que chez Kant mais dans sa continuité, résolument politique : le philosophe élabore un programme dans lequel l'éducation esthétique ouvre la voie à un régime de liberté. Il importe pour lui de trouver le moyen de passer de l'état de nature (primitif) à celui de Raison.

21 Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1992, Paris, Aubier, 373 p.

22 *Ibid.*, Lettre II, p.91

Il faut bien comprendre que le projet du philosophe est résolument politique et loin d'être libéral : c'est un véritable programme d'acculturation qui est préconisé. Schiller déplore un état des choses où « *les classes inférieures* » laissent se développer leurs « *instincts grossiers et anarchiques* » tandis que les « *classes policées* » font preuve de « *relâchement et d'une dépravation du caractère*²³ ». Le conflit entre la Raison et la Nature n'est pas nécessaire ou inévitable selon lui puisque les grecs, par exemple, ne séparaient pas ces deux composantes qui font l'Humanité. Où l'on trouve une trace de notre *gloria antique*. Il faut retrouver cette harmonie en réconciliant la nature et la civilisation, mais cette tâche ne peut être laissée à la seule philosophie. Il est nécessaire d'ennoblir les caractères. « *La formation du sentiment est donc le besoin extrêmement urgent de l'époque (...) parce qu'elle stimule l'intelligence à améliorer ses vues*²⁴ ». Schiller propose l'art comme moyen d'ennoblement des caractères puisque celui-ci échapperait au contrôle politique. L'artiste peut décrier son temps tout en empruntant à une autre époque ses vertus : « *L'artiste est le fils de son époque, mais malheur à lui s'il est aussi son disciple*.²⁵ » Ainsi l'artiste et l'œuvre deviennent des guides éclairés pour la société, en ouvrant la voix de la vertu et de la liberté.

Enfin, c'est dans la XXVIIème et dernière lettre que toutes les vertus de la beauté et de l'apparence esthétique sont énoncées. On y retrouve la vision progressiste propre aux Lumières : la marche vers le progrès d'un individu entraîne mécaniquement la marche universelle et irréversible de l'humanité vers un progrès total et absolu. C'est d'une

23 *Ibid.*, Lettre V, p. 113

24 *Ibid.*, Lettre VIII, p.117

25 *Ibid.*, Lettre IX, p.151

logique à sens unique qu'il s'agit, basée sur le principe de capitalisation des acquis. Bien évidemment, il faut se méfier d'une définition a priori du « progrès », mais celle-ci a des répercussions sur la définition de l'esthétique, investie de cette même mission libératoire. Un homme accédant à l'état esthétique n'asservit plus d'autres hommes mais les rend libres par son attrait même pour la beauté et la belle apparence. « *Aucun privilège, aucune dictature ne sont tolérés pour autant que le goût règne et que l'apparence belle accroît son empire* », écrit Schiller²⁶. L'état esthétique rend possible la liberté et l'égalité politique, « *tout le monde, le manœuvre lui-même qui n'est qu'un instrument, est un libre citoyen dont les droits sont égaux à ceux du plus noble*.²⁷» Toutefois, si les énoncés du philosophe prétendent à l'universalité, il précise à la fin de sa dernière lettre qu'on rencontre l'état de la « *belle apparence* » uniquement dans « *un petit nombre de cénacles d'élites* », tout comme ce qui concerne la « *pure République*²⁸ ». C'est donc le rôle de cette élite que de propager les conditions de l'Etat esthétique pour mettre en place un régime de liberté.

En forçant un peu le trait, il faut lire ici la radicalité exclusive du projet politique qu'engendre la pensée universaliste des Lumières. Elle agit comme un rouleau compresseur, et comme Horkheimer & Adorno nous l'avaient écrit, elle nie ce qui ne peut pas se plier aux cadres qu'elle définit. Son esthétique invente une « politique culturelle » radicale, elle définit la catégorie d'art et la place des artistes. Le recul que nous offre notre posture propre au XXIème siècle nous fait lire chez Schiller comme chez Kant, le projet absolutiste d'un art officiel totalitaire. Il

26 *Ibid.*, p.369

27 *Ibid.*, p.371

28 *Ibid.*, p. 373

assigne les artistes à leurs rôles de guides spirituels nécessairement bons, à qui il revient d'éclairer les « classes inférieures ». Il crée la catégorie d'art, autonome, soi-disant dégagée de l'intérêt commercial et lui offre une mission dans sa « pure République ». Il institue des œuvres d'art et des chefs-d'œuvre, objets sacrés et fétiches éclairés. Une fois de plus, la référence convenue à ces auteurs dégage presque totalement cette dimension politique de leur projet, en ne se concentrant que sur une prétendue pensée autonome sur « l'art » et le « beau ».

Mais cohérente avec le mouvement de pensée dont elle est une composante, l'esthétique de la Raison identifie et conceptualise l'art, détermine ce que c'est, crée une catégorie. Elle objectivise, à grand peine on l'a bien vu si l'on adopte une lecture caustique de Kant, la place de la « création artistique » et du jugement de goût – la réception – par rapport au reste des réalisations et des capacités humaines. Si on parle ici de textes théoriques, il faut bien imaginer qu'ils s'inscrivent dans une dynamique de libéralisation de la société, des mœurs et de la prise de parole, de gestation de l'espace public bourgeois dans lequel la critique d'art est un élément constitutif²⁹. « L'art » est discuté dans les Salons et les Clubs, et ceux qui se livrent à la création rivalisent de talents et tentent au mieux de déborder discrètement les canons académiques contemporains. Un véritable marché de l'art se développe, puisque la demande privée explose, ouvrant de nouvelles perspectives de subsistances pour les « artistes ». La naissance de la catégorie d'art est marquée et construite par les intenses discussions et réflexions qui inventent le « monde moderne occidental ». Dans le grand mouvement de catégorisation du social, les Beaux-Arts se voient

29 Jürgen Habermas, *L'espace public*. 1992, Paris, Payot, 324 p.

assigner la mission de propagande du progrès. Mais comme j'ai tenté de le montrer, ce progrès n'est défini que par lui-même, créant toujours sa propre échelle de relativité. La définition toute particulière de « l'art » instaure les fonctions sociales de l'artiste et notamment son génie transcendantal, excluant forcément ceux et celles qui n'auraient pas le talent nécessaire pour créer ou pour recevoir. C'est cela qu'il faut également réussir à lire dans la distinction entre les Beaux-Arts et l'artisanat, les premiers étant perçus comme désintéressés et offerts à la « suspension », à une finalité sans fin. Dans cette distinction, le second est forcément moins valorisé puisqu'il ne procure pas la même élévation. En cherchant à mettre en Lumière, la pensée éclairée plonge des processus sociaux dans l'obscurité, ici celui de la création en général.

La prochaine étape de notre chemin tentera de mettre en évidence que ce programme théorique ne s'est pas réalisé dans la joie et la bonne humeur. Au contraire, il a évolué dans la tension et la contradiction. Mais les bases de la catégorie d'art sont alors jetées, et celle-ci ayant acquis un statut universel, validé par la Raison éclairée, elle se laisse difficilement contrarier. C'est à ce titre, selon moi, que l'on peut penser « l'art » comme une catégorie, c'est-à-dire comme un phénomène réifié, transformé en chose, spécifique à un mouvement historique. C'est ce mouvement qui a, de manière paradoxale, sacralisé une catégorie séculière. Je tenterai d'entrevoir par la suite comment la catégorie d'art a parfait sa sacralisation en s'institutionnalisant.

De la théorie à la pratique... en passant par le musée

Si nous en sommes arrivés à une première conclusion selon laquelle la catégorie d'art trouve paradoxalement dans sa définition esthétique objective une certaine sacralité, la suite du chemin devrait s'intéresser aux lieux d'un tel culte. On l'aura compris, c'est la place du musée qui va maintenant nous faire marcher. Une littérature considérable existe autour de l'histoire et du concept de « musée », je m'attacherai pour ma part à tenter de le cerner par son en-dehors, mentionner en quoi les premiers projets de musées sont contradictoires et comment cette institution a désormais trouvé une place sûre et consensuelle. Ne développant cela qu'en quelques pages, le lecteur et la lectrice comprendront que je ne cherche pas l'exhaustivité. Et à celui ou celle qui s'étonneront que nous passions maintenant de la philosophie allemande à l'histoire politique française, on répondra avec Marx que la philosophie kantienne est « *la théorie allemande de la Révolution française*³⁰ ». C'est en effet sur cette période qu'il faudra s'arrêter en particulier.

Si la catégorie d'art est en gestation au XIX^{ème} siècle, les artistes commencent à chercher leurs places et leurs clients. Les lieux dans lesquels les objets et les idées de l'art sont discutés sont des Clubs et des Salons, animés par des aristocrates et des bourgeois qui incarnent le renouveau intellectuel qui se met alors en mouvement. Les discussions esthétiques – que l'on appellera bientôt « la critique » – n'occupent bien sûr pas le plus grand nombre mais des cercles d'initiés, parmi lesquels ses praticiens. Quant à la production d'objets d'art, elle est contrôlée de près par l'Académie royale qui veille à faire respecter les codes et gère la commande officielle. Par ce dernier biais, elle

30 Karl Marx, *Oeuvres tome III*. 1982, Paris, Gallimard, p. 224

conditionne la subsistance des « artistes », et, en veillant à l'application des canons, elle détermine les modalités d'accession à ce statut. Dans le royaume de France, cette situation de monopole tend à changer dans les dernières années du règne de Louis XVI ; la preuve en est qu'un projet de Muséum Royal voit le jour. Il est initié par le comte d'Angiviller, Charles Claude Flahaut de La Billarderie (1730-1810), directeur général des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures de France, sensible au projet des Lumières. Il veut exposer les collections royales de peintures à un public ouvert et les sortir de leur secret. Il prévoit par ailleurs de grandes commandes qui exprimeront la gloire du royaume et de ses hommes illustres. C'est dans ce cadre par exemple que David³¹, alors membre de l'Académie, peindra le Serment des Horaces (1784). Ironiquement, ce qui deviendra le lieu dédié aux Beaux-Arts et organisé par l'Etat moderne, est une invention de l'Ancien Régime. Posé en ces termes cela paraît être une caricature. Mais je veux, ce faisant, insister sur l'importance du projet des Lumières, un mouvement de civilisation, qui commence à s'agiter à la fin de l'Ancien Régime, et cela même parmi les aristocrates. Autre point amusant, d'Angiviller désigne un lieu où ouvrir ce Muséum Royal : l'ancien palais royal du Louvre.

Les premiers événements révolutionnaires ne rendent pas hommage au comte éclairé à la perruque poudrée. Accusé de dilapidation de l'argent public, il émigre en 1790. Le projet prend bien sûr une nouvelle tournure avec la Révolution. Mais il faut attendre la journée du 10 août 1792, qui marque la chute du régime monarchique, pour qu'un projet de musée républicain émerge avec force. C'est alors que les collections royales sont confisquées et « nationalisées », tout comme les biens du clergé et de l'aristocratie. Ces objets

31 Jacques-Louis David, et non pas Jean-Louis, 1748-1825

finiront dans les musées. Ce mouvement d'expropriation/appropriation fonde l'existence des collections nationales placées sous le signe de la République. Le Louvre est alors confirmé comme lieu de dépôt et d'exposition. Roland, Jean-Marie Roland de la Platière (1734-1793), ministre de l'Intérieur, nomme une commission spéciale en charge de rassembler ces objets et d'organiser le muséum. Dans une lettre au peintre David, devenu entre temps révolutionnaire, datant d'octobre 1792, Roland écrit que le musée prévu au Louvre

« doit attirer les étrangers et fixer leur attention, (...) nourrir le goût des beaux-arts, récréer les amateurs et servir d'école aux artistes. Il doit être ouvert à tout le monde et chacun doit pouvoir placer son chevalet devant tel tableau ou telle statue, les dessiner, les peindre ou modeler à son gré. (...) [Le musée] aura un tel degré d'ascendant sur les esprits, il élèvera tellement les âmes, il réchauffera tellement les cœurs, qu'il sera l'un des plus puissants moyens d'illustrer la République française. »³²

Le Louvre, alors nommé Muséum central des Arts de la République, est inauguré l'année suivante lors de l'anniversaire du 10 août, devenu « Jour de la fédération générale républicaine. » De nombreux tableaux et sculptures y ont été mis en place, mais aussi des objets de science. Un crédit d'acquisition lui est accordé et l'Académie, trace de l'absolutisme esthétique de l'Ancien Régime, a été dissoute.

Si cette partie du récit relève le parcours contradictoire de l'institution, passée des mains de la monarchie à celles de la Révolution, elle laisse toutefois penser que l'idée de musée

32 Cité par Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France*. 2005, Paris, La Découverte, p. 47

s'est imposée d'elle-même. La filiation entre les projets monarchique et républicain est éclatante dans le fait que chacun veut voir les Beaux-Arts siéger dans l'ancien palais royal du Louvre. Tous deux assignent aux « arts » et aux « artistes » la mission d'engager une marche vers le progrès et de promouvoir le régime. L'époque détermine cette fonction sociale de l'art, et monarchistes comme républicains obtiennent un « certificat de civilisation³³ » en exprimant leur souci pour la question esthétique. Un certificat toujours auto-décerné. Le clivage reste toutefois important entre les deux projets puisque la Révolution abolit l'Académie et donne ainsi à quiconque un droit symbolique à devenir artiste, et relâche a priori le contrôle de l'Etat. Ce dernier admet qu'il peut exister d'autres formes d'encouragement de « l'art » que la commande publique. Mais déjà, à ce moment charnière, l'idée de musée – et celle d'art qui va avec, qui la construit et qui s'en nourrit – forme un consensus. On verra plus loin comment l'idée du musée s'est perpétuée malgré les changements de régime, dans le contexte français.

Mais le musée ne s'est pas inventé dans la joie et la bonne humeur. Il a été soumis à de vives polémiques au moment de la Révolution. J'aimerais m'arrêter sur celles-ci un instant, et insister sur le fait que le musée exposant un « art » catégorisé ne repose pas sur un consensus social qui aurait existé de tout temps. Pour nous, occidentaux du XXI^{ème} siècle, qu'on le fréquente ou non, et qu'on en aime ou pas la programmation, le musée va de soi. Pourtant, le simple récit de ses origines, reconnaissant les polémiques initiales et les conceptions divergentes des Beaux-Arts et de leur mission, nous rappelle que c'est bien une vision

33 J'emprunte cette expression à D. Poulot, à moins que ce ne soit à J.-L. Déotte dont je recommande par ailleurs la lecture.

particulière qui l'a emporté sur les autres. Le musée est d'abord attaqué par ceux qui estiment que les œuvres d'art ne devraient pas être arrachées à leurs contextes. C'est une condamnation élitiste, initiée notamment par l'académicien Quatremère de Quincy, puisqu'il affirme en substance qu'il n'existe que quelques très rares traces d'un grand art, que l'on irait découvrir dans des voyages initiatiques à Rome par exemple. C'est bien le projet de la suspension de l'œuvre, qui implique que l'objet se suffise à lui même, qui est attaquée. Sans elle en effet, le musée, lieu de culte d'un objet laïc, n'a pas de raison d'être. Ceux qui tiennent cette position redoutent surtout de voir la plèbe déambuler autour d'objets qui leur sont incompréhensibles. Du même goût, le sculpteur Louis-Pierre Deseine affirme alors par exemple :

« Il fallait conserver ces mêmes monuments comme des objets sacrés qui, appartenant tout entiers à l'histoire, à la morale et à la politique des différents âges d'un empire, devaient être environnés d'un profond respect. (...) Il fallait conserver ces mêmes monuments tels qu'ils étaient avant la Révolution, et non les démocratiser, si je puis m'exprimer ainsi, en leur donnant successivement le caractère des différentes factions qui dominaient l'opinion publique. 34»

Le néologisme prudent du sculpteur exprime une autre des facettes de la critique du musée, c'est celle des artistes. Elle n'émane bien sûr pas de manière unanime d'un milieu alors peu défini hors celui de l'Académie, mais elle nous renseigne sur la construction de la catégorie d'art à travers celle de ce statut. David, devenu révolutionnaire depuis la dernière fois que nous l'avons croisé, défenseur d'un projet de musée républicain, en condamne l'ouverture systématique

34 Cité par Dominique Poulot, *Opus cité*, p.74

au plus grand nombre. Le musée doit d'abord être accessible aux artistes, il doit être leur lieu d'étude et de copie et les amateurs éclairés doivent pouvoir y accéder occasionnellement. Dès fin 1793, l'année même d'ouverture du Louvre, David publie un Rapport sur la suppression de la Commission du muséum. Au groupe dépareillé qui inventait le muséum, le peintre oppose le modèle d'une organisation rationnelle des collections, où des « conservateurs », spécialistes et experts des arts, organiseraient les collections. Cette mesure est mise en place en 1794, et ce ne sont de fait que les anciens proches de l'Académie à qui revient le droit de gérer le musée. L'idée profonde de ces connaisseurs, et ce qui fonde leur légitimité est bien sûr que les autres n'y connaissent rien. Une position au fond assez proche de celle des premiers détracteurs du musée public évoqués, même si ici la suspension de l'œuvre et la nécessité d'un lieu tel le musée est revendiquée.

Mais David et Quatremère de Quincy redoutent en fait la même chose : cette figure du peuple qui risque de malmener leurs conceptions spécifiques de « l'art ». Cela a pour l'époque une réalité très concrète, celle de l'iconoclasme. J'ai omis de citer Deseine, notre sculpture élitiste de l'époque, dans l'intégralité de son raisonnement. Ce n'est pas que d'une « démocratisation » dont il a peur :

« Sauver de la fureur du vandalisme les monuments des arts était assurément une chose louable ; mais pour qu'une telle entreprise devînt utile à la chose publique et à la nation toute entière, il fallait conserver ces mêmes monuments comme des objets sacrés qui, appartenant tout entiers à l'histoire, à la morale et à la politique des différents âges d'un empire, devaient être environnés d'un profond respect. (...) »

C'est la même « fureur du vandalisme » qui hante également David. Dans son bras de fer avec la Commission du muséum, à la place de laquelle il voudrait voir des spécialistes organiser le musée, il écrit :

« Lorsque le peuple, armé de sa massue, vengeur de ses propres injures, et défenseur de ses propres droits, a rompu sa chaîne et terrassé ses oppresseurs, plein alors d'un juste courroux, il a pu tout frapper ; mais aujourd'hui qu'il a remis le soin de sa fortune et de sa vengeance à des législateurs, à des magistrats auxquels il se confie, aujourd'hui que des citoyens éclairés ont été nommés par lui juges et conservateurs des chefs-d'œuvre des arts qui sont en son pouvoir, [...] ces maisons, ces palais, qu'il regarde encore avec les yeux de l'indignation, ne sont plus à ses ennemis, ils sont à lui.³⁵ »

Le phénomène du « vandalisme » est en effet, en négatif, un élément essentiel de l'invention du musée républicain. Dans les premiers mouvements insurrectionnels de la période révolutionnaire, des objets symbolisant la monarchie sont détruits. Les foules peuvent librement s'attaquer à ceux qui sont à même la rue. Plus tard, l'iconoclasme est même encadré : en août 1792, la suppression des restes de la féodalité est décrétée par la Législative. En juillet 1793, la Convention demande la destruction des emblèmes de la royauté. Lors de la fête de l'Unité sur la place de la Révolution – qui deviendra celle de la Concorde – en 1793, à la date anniversaire du 10 août, des sceptres, couronnes et autres symboles sont brûlés sur un bûcher³⁶. Lorsque les spécialistes reprendront la main sur l'organisation du musée,

35 1794, cité par Dominique Poulot, *Opus cité*, pp.53-54

36 Bernard Deloche et Jean-Michel Leniaud, *La culture des sans-culottes*. 1989, Paris-Montpellier, éd. de Paris / Presses du Languedoc, 445 p.

ces fêtes seront condamnées, imputées à la folie du pouvoir jacobin. A cette démarche barbare est opposée une conservation éclairée des « œuvres d'art ». La Commission temporaire des Arts se congratule dans un rapport de 1794 :

« Elle eut la force d'opposer les armes de la raison et l'enthousiasme du beau non seulement à la rage de la multitude égarée, mais même aux opinions désastreuses dont le comité lui-même vit quelques-uns de ses membres fortement entachés. »³⁷

Conserver ou détruire, et je ne prend pas parti pour l'un ou pour l'autre en l'écrivant, il fallait alors choisir. C'est le parti de la conservation qui a triomphé, structurant un peu plus la catégorie d'art entre les connaisseurs et une masse ignorante à éduquer. C'est celui de la hiérarchisation des statuts propres à la catégorisation qui me préoccupe et continue de nous faire courir.

Le musée n'allait donc pas soi lors de son invention dans le contexte de l'Etat « moderne »³⁸. Attaqué d'une part par des amateurs éclairés, contredit en son sein par des artistes méfiants vis-à-vis d'un « peuple vengeur » qu'il s'agit maintenant d'encadrer, critiqué dans son en-dehors par la volonté de certains de détruire tout ce qui pourrait être lié à la vision du monde établie par l'Ancien Régime. L'épisode du vandalisme révolutionnaire, qui aura en fait été assez court, sera par la suite encore et toujours invoqué pour défendre la légitimité du musée. L'iconoclasme reste le

37 Cité par Dominique Poulot. *Musée, nation, patrimoine. 1789-1818*. 1987, Paris, Gallimard, p.183. De nombreux autres extraits de ce type sont cités.

38 On peut légitimement se demander ce que tout cela a, au fond, de moderne... On se posera la question avec David Graeber, *Pour une anthropologie anarchiste*, 2006, Quebec, Lux, 166 p.

repoussoir discréditant l'immaturité révolutionnaire. On peut pourtant bien comprendre en quoi et comment les destructions des symboles – la remise en cause des anciennes catégories – étaient alors nécessaires. N'oublions pas qu'il fallut même trancher la tête du roi pour bien réaliser qu'il n'était pas l'incarnation d'une unité transcendante.

J'en retiens l'idée qu'au moment où s'élabore la catégorie d'art telle que nous l'entendons aujourd'hui, sa définition était tout à fait polémique et contradictoire. C'est donc une conception particulière des arts, avec ses aspirations spécifiques qui l'a emporté sur les autres. Cela est primordial à rappeler, entre autres, pour illustrer que la catégorie d'art n'a pas existé de tout temps et qu'elle est l'expression d'un type de pensée particulier. En dernier lieu, dans ce musée organisé par des experts, fournissant un certificat de gouvernement éclairé, la catégorie d'art est autonomisée (suspension de l'œuvre), réduite à la connaissance et au jugement de quelques uns (main mise experte et constitution du « monde de l'art ») mais censée s'appliquer à tous pour leur bien-être (universalité). Elle repose de manière historique sur un encadrement des Beaux-Arts par le marché et l'administration qui se mettent alors en place. Elle semble se fonder clairement sur le projet de la Raison.

Avant de bifurquer sur notre chemin, et laisser là le musée, il faut remarquer que malgré l'instauration du Ier Empire, puis des Restaurations, avant la promulgation de la IIIème République à la fin du XIXème siècle, le musée ne sera quasiment plus remis en question. Une conception commune des Beaux-Arts semble animer républicains, monarchistes, en passant par les napoléoniens. Les

différents régimes réinvestiront l'institution, lui confiant des objectifs de propagande différents mais en continuant d'affirmer la nécessité d'un tel espace public dédié aux « arts ». Observer avec le recul historique un tel consensus est, pour moi en tous cas, assez troublant. Une pensée a émergé. Elle a sacralisé l'art, tout en lui confiant une mission de civilisation séculière et en lui inventant ses lieux de culte. La catégorie d'art se met en place sur les piliers de la trinité désintéressement/autonomie/universalité. Cela joue forcément beaucoup sur l'élaboration du statut de l'artiste, parmi les autres spécialistes – amateurs/clients, critiques et administrateurs – des Beaux-Arts. C'est bien dans cette période également, comme nous l'avons vu plus haut, qu'émerge déjà la distinction entre l'artiste et l'artisan. J'aimerais maintenant m'intéresser un peu à ces derniers avant de revenir plus loin sur la question du musée, sa postérité et le canevas qui la rend possible : le mouvement d'une fermeture toujours plus exclusive de la catégorie d'art.

L'artisan au chagrin

Avant de continuer le chemin, il faut ici annoncer une mise en garde. Le parcours que nous empruntons cherche à saisir des constructions et des représentations sociales et culturelles. On s'y retrouve réduit à schématiser des groupes et des mouvements de pensée. Nous intéressant maintenant à la place de l'artisan au moment où se met en place, selon moi, la catégorie d'art telle que nous la connaissons, il n'est pas question d'imaginer des distinctions franches et des positions arrêtées propres à un groupe donné. Lors de la Révolution, tous les « artistes » ne sont pas forcément dogmatiques ou effrayés par le peuple comme l'est David. Et je ne veux pas non plus que l'on perde de vue que ma question de fond reste toujours de savoir s'il existe bel et bien des artistes. Mais il est évident que la grande majorité de ceux qui exercent un ou les Beaux-Arts – ou plus encore ceux qui les pensent – sont plutôt issus de la bonne société lettrée, et relativement méfiants vis-à-vis de l'expression directe de la plèbe, qui fait son entrée bruyante sur la scène politique. Le fait que la main mise experte sur le musée ait lieu fin 1794 avec ce que l'on appelle « la réaction thermidorienne » n'est pas un hasard. C'est alors que les Clubs, lieux du foisonnement de la réflexion révolutionnaire, y compris plébéienne, sont fermés et que le mouvement des sans-culottes en général se retrouve affaibli. Rétroactivement, ce dernier sera définitivement condamné pour avoir mis en place la Terreur. Cette condamnation a son pendant esthétique : on l'accuse d'avoir « *soufflé le vent du vandalisme sur la République*.³⁹ »

39 Lettre des administrateurs du district de Nîmes (pendant le Directoire, 1795-1799). Cité par Dominique Poulot. *Musée, nation, patrimoine. 1789-1818*. 1997, Paris, Gallimard, p.179

Mais puisque je m'intéresse à la distinction entre l'art et l'artisanat et que je pense pouvoir dire que celle-ci s'est radicalement mise en place dans le sillage de la pensée des Lumières, allons voir dans les bas-côtés du chemin. Ainsi pour éviter une vision totalisante de « l'art » et de « l'artiste » – l'ensemble du projet est bien ici de se méfier de toute approche totalisante et en particulier de celle qui crée notre perception spécifique de l'art – demandons-nous pourquoi les artistes ne peuvent plus être considérés comme des artisans avec le mouvement de civilisation engagé par la Raison éclairée. Pour ce faire, j'opterai pour un petit détour par la place de l'artisan à la fin du XVIIIème et au début du XIXème siècle. Si je n'aurai toujours pas dit de quoi « l'artiste » est le nom, nous verrons au moins ce qu'il n'est pas.

La distinction établie par Kant est, on l'a vu, sans détour. Les Beaux-Arts ne relèvent pas de l'artisanat et si la maîtrise d'une technique leur est bien nécessaire, celle-ci ne doit pas transparaître dans l'objet fini. A la suite de Kant, on peut donc dire que toutes les réalisations humaines qui ne relèvent pas des Beaux-Arts, sont de l'artisanat. Le philosophe établit qu'il existe trois principaux types d'art, et ce faisant il ne fait que théoriser ce que les Académies enseignent déjà : celui de l'image et des sens (peinture, sculpture, gravure, architecture), celui de la parole (poésie) et enfin la musique. Au XIXème siècle cette classification s'affirme et l'on reconnaît alors qu'il existe cinq Beaux-Arts : la sculpture, la peinture, l'architecture, la poésie et la musique. Ceux qui les pratiquent, en vue de produire un sentiment de beauté, peuvent être considérés comme des « artistes ». En établissant cette typologie, les penseurs de « l'art » ne questionnent en fait que très peu ce que serait « l'artisanat ». C'est bien ce qui est étonnant.

L'époque marque en effet la disparation des artisans en raison des premières formes de l'organisation du travail industriel. N'oublions pas que tout un pan de la pensée de la Raison, à l'instar d'Adam Smith, s'applique à théoriser l'échange économique libre et raisonné. Un petit livre de l'historien britannique Edward P. Thompson met en récit ce destin des artisans⁴⁰. Il y montre comment l'invention du capitalisme industriel, contemporain de l'époque que nous évoquons, s'est faite sur un rapport de force particulier autour de la quantification du temps. On retrouve là des réflexions que nous avons croisées en cours de chemin, notamment que l'objectivation du vivant – ici, le rythme de vie – est un fondement de la civilisation qui se met alors en place, tout comme l'est le temps quantifiable objectivement. L'enjeu est alors de quantifier le temps de travail nécessaire à la production d'un objet. Là où l'artisan pouvait déterminer le rythme de son activité productrice, l'artisan prolétarisé, le premier à travailler dans les grandes manufactures et qui est directement dépossédé de l'objet qu'il produit en échange d'un salaire, doit se soumettre au rythme de l'horloge. Le livre de Thompson est plein d'anecdotes significatives, et pourtant largement oubliées, qui mettent en valeur cette transition. Par exemple, l'historien remarque que « *très peu de corporations manquaient d'observer la Saint Lundi* ». Cette célébration oubliée consistait à refuser consciemment d'œuvrer le lundi dans la mesure où ce jour était censé marquer le début d'une semaine de labeur. L'individu, encore persuadé qu'il était libre de son temps, refusait alors simplement de se rendre au travail⁴¹. Les premiers patrons

40 Edward P. Thompson, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*. 2004, Paris, La Fabrique, 104 p. Ce livre reprend en fait un article de l'auteur datant de 1967.

41 Au sujet de la Saint Lundi, on peut lire, Robert Beck, « Apogée et

durent faire face à cette tradition puisque leurs ateliers se retrouvaient vides en début de semaine. Même présents dans les ateliers, ces premiers ouvriers combattaient la logique de l'horloge. L'historien raconte les sabotages de chronomètres et autres différents types de résistances à un temps imposé. Il faut bien avoir en tête que de telles réfractions sont antérieures aux luttes sur le temps de travail du mouvement ouvrier, et qu'elles leur sont différentes puisqu'elles cherchent à s'extraire d'une catégorie imposée, plutôt que de chercher à la négocier. Pour Thompson, le temps de l'artisanat n'était pas réparti rationnellement et déterminé de l'extérieur mais plutôt fonction des besoins et des nécessités des individus : au temps de l'artisanat « *le temps de travail oscillait donc entre d'intenses périodes de labeur et d'oisiveté.*⁴² »

La période voit donc la transformation des artisans en ouvriers. On voit en quoi cela s'articule avec la pensée des Lumières si on adopte la lecture critique que j'ai fait mienne. A la fin du XVIIIème et au XIXème siècle, le pouvoir économique-social qui se met en place tend à faire disparaître l'artisanat et les artisans. Il convient en effet de rationaliser l'activité de ces derniers, et c'est bien cela qui est à la base de la société marchande dans laquelle nous vivons, dans la mesure où cela instaure le travail salarié. La différence de taille entre la période contemporaine et le moment de la mise au travail prolétarisé des artisans, réside dans le fait qu'aujourd'hui, nous ne remettons plus du tout en question l'existence d'un temps rationnel et objectivable. Mais où est donc passée notre Saint Lundi ?

déclin de la Saint Lundi dans la France du XIXème siècle », *Revue d'histoire du XIXème siècle* n°29, 2004, rh19.revues.org/704

42 Edward P. Thompson, *Opus cité*, p. 52

Ainsi si Kant, par exemple, distingue le travail de l'artiste et de l'artisan, il signifie la différence entre une activité quelque peu désordonnée, motivée par une utilité directe, et une activité qui serait supérieure et transcendante. Cela nous renseigne sur le rôle qu'il confie à l'artiste. Il ne faut toutefois pas se perdre dans une comparaison simpliste. Kant est un personnage austère, persuadé que le bon artisan est tout dévoué à sa tâche. Il adopte une vision du monde où tout devrait être à sa place et produire les effets nécessaires à l'avènement de la Raison. Il n'oppose pas la liberté du rythme de vie de l'artisan – de fait, il ne la considère pas – et la lourde tâche de l'art et de l'artiste. Ce qui fonde véritablement cette distinction selon lui, c'est que l'artisan produit un objet utile. L'artiste au contraire, produit un objet qui n'a d'autre utilité que lui-même, c'est un objet qui possède une « finalité sans fin » pour reprendre ses termes. Kant est en effet loin d'idéaliser la vie dilettante de l'artisan que nous décrit Thompson. Comme la plupart de ses contemporains férus de progrès social, comme David, il est habité par une profonde méfiance vis-à-vis de la plèbe. Et notamment de la partie de cette dernière qui dispose de savoir-faire techniques. Sublimar le statut de l'artiste par rapport à celui de l'artisan permet de rabaisser symboliquement l'importance du second et de construire une hiérarchie dans laquelle le premier est au-dessus de tout. Pour le philosophe, il convient de trouver les bons moyens de représenter le « peuple », sans toutefois le laisser prendre part directement aux affaires de la communauté. Ces dernières sont bien trop sérieuses pour que ceux qui n'y connaissent rien y aient leur mot à dire. On comprend que c'est sur ces mêmes fondements, cette même vision du monde, que se construit le partage esthétique entre savants et ignorants, entre connaisseurs et ceux qu'il convient d'éduquer.

On arrive ici à la fin de ce détour. J'en retiens un phénomène clairement paradoxal, qui constitue selon moi un élément clé pour comprendre la distinction de l'artiste et de l'artisan, et la supériorité de la pratique artistique instaurée par cette séparation. Le statut d'artiste qui s'invente se construit en opposition avec une représentation erronée et objectivée de l'artisan. Elle considère en effet ce dernier comme une référence établie alors qu'elle-même participe à un mouvement de société qui cherche à l'éradiquer, et à faire entrer les artisans dans le régime objectif du contrôle social productiviste. Mais si la représentation adoptée de l'artisan est erronée, c'est qu'elle imagine un artisan dévoué à sa production. Thompson nous a pour sa part bien montré que le temps de l'artisanat est un temps vécu bien différent du temps objectif et instrumental de l'atelier ou de l'usine. Les rythmes de vie de l'artisanat qui précèdent l'essor de la société industrielle ne sont pas tournés exclusivement vers le labeur. Ils sont au contraire attentifs à la qualité du temps expérimenté et ne sont pas dans l'effort permanent.

Voilà le triste destin de l'artisan : transformé en instrument dans un atelier, il se voit dépossédé des fruits de son travail et de l'autogestion de son rythme de vie. Dans le même temps, on laisse à l'artiste une liberté – toute relative et théorique certes – vis-à-vis de l'organisation rationnelle du temps et de l'activité. Il n'est pas question de faire entrer les peintres dans des usines et de leur imposer des rythmes de travail. Au contraire, l'activité de l'artiste est plutôt tournée vers la postérité et l'ambition de participer à la construction d'une mémoire commune. Il est presque hors du temps. Mais il faut remarquer que l'artiste ainsi que l'artisan se voient confier des tâches spécifiques et que celles-ci sont historiquement inédites. L'artiste doit représenter, inciter au

véritable jugement de goût et guider la société vers un progrès universel. L'artisan, lui, doit produire rationnellement et se plier au temps de l'horloge. Tout comme elle est un moment essentiel de l'élaboration de l'autonomie de l'art, la période des Lumières et de ses cristallisations politiques est primordiale pour comprendre la catégorisation des tâches humaines et en l'occurrence de la séparation qui m'intéresse. J'espère que ce détour aura montré en quoi cette distinction est paradoxale, et pourtant devenue fondamentale pour envisager la catégorie-d'art-telle-que-nous-la-connaissions.

Une catégorie fossile

Parcourons une dernière étape avant d'arriver au terme de ce parcours, une arrivée dont nous savons d'avance qu'elle offrira de nouvelles pistes où continuer à marcher en nous interrogeant. J'aimerais dans ce dernier sentier, enlever la boue et secouer toute la poussière qui s'est accumulée sur nos bottes ; sachant qu'elles laisseront nombre de traces indélébiles, mais qu'il serait judicieux de faire de la place pour les taches que feront les prochains marécages à traverser. J'ai jusqu'ici tenté de montrer en quoi « l'art » n'est qu'une catégorie, c'est-à-dire qu'elle est propre à un mouvement de civilisation spécifique, celui qui constitue des fondements essentiels du monde-tel-qu'il-est, de « notre » propre civilisation. Portant les yeux et les oreilles sur le monde qui nous entoure, il est difficile de penser qu'elle porte en elle un espoir intrinsèque, qu'elle réalise une marche vers un quelconque progrès. Au contraire, elle ne semble laisser de place qu'à la logique mortifère du toujours plus et toujours plus vite. Il faudrait être véritablement cynique pour penser que nos modes de penser, de dire, de voir et de catégoriser sont porteuses d'un progrès universel. On recroise là le chemin angoissé de deux intellectuels en exil qui nous avaient fait part de leurs inquiétudes quant au monde administré, rationnel et objectivé, dans lequel l'humanité et la nature ne sont plus que des instruments. La catégorie d'art sur laquelle nous cheminons fait partie de ce même triste mouvement dans lequel tout horizon semble bouché, y compris celui qui reste ouvert et béant, celui de la création. Et cela même précisément car la catégorie d'art s'est tellement cristallisée et imprégnée qu'elle ne laisse plus que très peu de place à la création et au débordement.

Dans un premier virage, j'essaierai de montrer brièvement

comment la catégorie d'art s'est finalement imposée et la manière dont elle a trouvé une postérité politiquement contradictoire. Cette partie du chemin sera loin d'être exhaustive, et les spécialistes crieront une fois de plus au scandale en me lisant marcher à grand pas sur leurs plates bandes avec mes bottes souillées. Dans un déboulé chronologique, je tenterai de montrer comment l'art en tant que catégorie spécifique s'est pérennisé. Dans une dernière ligne droite, je voudrais souligner en quoi cette catégorisation porte en elle des dangers et qu'elle n'est pas forcément indépassable. Il faudra se demander si la catégorie fossilisée d'art ne devrait pas s'exposer à quelques coups de marteaux pour laisser entrevoir le coquillage inconnu qu'elle renferme. Pour peu que l'on y trouve quelque chose de pas si beau, on aura alors tout le loisir de passer à autre chose.

Dans les soubresauts et les revirements des situations politiques la catégorie d'art propre à l'esthétique des Lumières s'est perpétuée. Le premier Empire de Napoléon Bonaparte, par exemple, consacre le Louvre comme musée et le met au service de l'Empire. Le butin des armées napoléoniennes, fruit des pillages, vient enrichir des collections qui restent publiques. On peut convenir que le pillage militaire est une manière surprenante d'établir l'universalité du sentiment esthétique. C'est pourtant bien le discours affiché par le régime, il convient de ramener les objets d'art d'exception dans le giron d'un Empire qui sait les conserver, et dispose pour ce faire de l'institution adéquate. Le musée est alors administré par un des proches de l'Empereur, le baron Denon (1747-1825), dit Vivant Denon, dont une des ailes du musée tel qu'il existe aujourd'hui porte le nom. David, que nous avons déjà croisé à plusieurs reprises, deviendra un des peintres officiels de l'Empire. Les

Beaux-Arts sont confirmés dans leur rôle de témoin de la marche civilisatrice qu'incarne le régime en place. L'acception kantienne catégorisant les arts reste plus que jamais de mise, l'Empire s'approprie sans aucun souci la catégorie.

On présente volontiers la période du « romantisme » comme une critique de la rationalité philosophique, et donc de la perception du monde issue des Lumières. En France par exemple, on a coutume de dire que ce mouvement artistique prend corps pendant la Restauration (1815-1830) et la monarchie de Juillet (1830-1848), soit à la chute de l'Empire. Il est associé au personnage de Baudelaire qui engage en effet un retour à la subjectivité et en fait l'apologie. Les artistes développent un discours et des pratiques critiques face au retour des codes et des normes académiques. La Restauration a en effet rétabli un contrôle strict des Beaux-Arts par l'Académie, mais n'entache pas pour autant le marché de l'art privé qui s'était développé. Le Louvre n'est pas non plus fermé. Louis-Philippe (1773-1850), monarque durant la monarchie dite de Juillet s'affiche comme un dirigeant éclairé. Il fait enrichir les collections du Louvre, encourage la formation du corps professionnel d'administration des arts. Cela est un gage de bonne conduite pour cette monarchie parlementaire bancal qui s'est imposée après les journées insurrectionnelles de Juillet 1830, nouvel épisode du rejet de l'autoritarisme politique. Le monarque fait même transformer le château de Versailles en musée de l'histoire de France. Ce qui lui vaut d'être largement salué. Victor Hugo, que l'on retient pour son esprit critique, écrit par exemple :

« Ce que le roi Louis-Philippe a fait à Versailles est bien. Avoir accompli cette œuvre, c'est avoir été grand comme roi et impartial comme philosophe ; c'est avoir

fait un monument national d'un monument monarchique ; c'est avoir mis une idée immense dans le passé (...) en un mot, c'est avoir donné à ce livre magnifique qu'on appelle l'histoire de France cette magnifique reliure qu'on appelle Versailles. ⁴³»

Il s'agit donc toujours de confier à « l'art » une mission d'élévation et d'instruction. Dans le cas de la monarchie de Juillet, si la poussée libérale de toute une partie de la population est certes déterminante, il s'agit d'invoquer les Beaux-Arts pour prouver sa sagesse et son administration raisonnée – « *un juste milieu également éloigné des excès du pouvoir populaire et des abus du pouvoir royal* ⁴⁴ », voilà comment Louis-Philippe lui-même décrit le régime qu'il instaure. Mais cela permet également de renouer les fils d'une prétendue histoire de France décousue, marquée par une révolution régicide, l'instauration d'un Empire, une restauration, l'épisode des Cent Jours et les émeutes de 1830. De fait, la catégorie d'art reste nourrie par les besoins du régime et continue de chercher à symboliser un progrès raisonné de civilisation.

La monarchie de Juillet tombe avec la révolution de 1848 qui voit l'avènement de la Deuxième République. Celle-ci remet-elle en question la catégorie d'art telle qu'elle s'était élaborée jusque là ? Quand on lit les propos de Lamartine, Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine pour les intimes (1790-1869), réputé comme une des figures phare du romantisme, on peut en douter. On y retrouve toujours le même rejet et dégoût pour l'expression plébéienne et cela

43 Cité par Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France*. 2005, Paris, La Découverte, p. 92

44 Cité par Guy Antonetti, *Louis-Philippe*. 2002, Paris, Arthème Fayard, p. 713

nous renseigne sur le programme artistique de la Deuxième République dont le poète est un des représentants directs puisqu'il fait alors partie de la Commission du gouvernement provisoire :

*« Où est le pain moral et quotidien des masses ?
Nulle part. Un catéchisme ou des chansons, voilà leur
régime. Quelques crimes sinistres, racontés en vers
atroces, représentés en traits hideux et affichés avec un
clou sur les murs de la chaumière ou de la mansarde,
voilà leur bibliothèque, leur art, leur musée, à eux ! Et
pour les plus éclairés, quelques journaux exclusivement
politiques qui se glissent de temps en temps dans l'atelier
ou le cabaret du village, et qui porte le contre-coup de
nos combats parlementaires, quelques noms d'hommes à
haïr et quelques popularités à dépecer comme on jette
aux chiens des lambeaux à déchirer. Voilà leur
éducation civique ! Quel peuple voulez-vous qu'il sorte
de là ? ⁴⁵ »*

Il y aurait beaucoup à dire de cette déclaration, retenons que c'est toujours la même conception élitiste et catégorisée de « l'art » qui transpire d'une telle prise de position. La destination confiée aux arts reste donc toujours la même, même si le romantisme y a greffé une image sublimée du personnage de l'artiste, caractérisé par son originalité et sa singularité. Mais au fond, la convocation politique des Beaux-Arts reste la même, tout comme la distinction entre l'artiste et l'artisan. En 1848 ces derniers sont d'ailleurs déjà en voix de disparition, une grande partie de la population est en voix d'être prolétarisée. C'est pourtant bien au nom d'un « peuple » imaginé que l'on renforce alors la catégorisation

45 Alphonse de Lamartine, *Le conseiller du peuple : première année*.
1849, Paris, Le conseiller du peuple, pp. 7-8

de l'art. Le Louvre est d'ailleurs rebaptisé « Palais du Peuple » pendant cette période. L'ambition politico-esthétique des penseurs « romantiques » reste d'affirmer et consolider la catégorie, et semble laisser dans un angle mort quelles avaient été les bases d'une telle catégorisation, qu'ils prétendent pourtant remettre en question.

La Deuxième République ne tiendra pas longtemps puisque Louis-Napoléon Bonaparte, après s'en être fait élire président de la République, organise un coup d'Etat constitutionnel qui lui permettra de proclamer le Second Empire et de prendre le sobriquet de Napoléon III. Celui-ci et ses administrateurs prêteront encore une attention particulière aux arts. On en salue toujours les travaux du baron Haussmann, préfet de la Seine qui réaménagea Paris dans un souci esthétique mais aussi militaire : dégager des boulevards larges dans lesquels il serait impossible de monter des barricades et permettre l'intervention rapide de la troupe dans les quartiers populaires. Le musée du Louvre reprend le nom qui était le sien pendant le premier Empire : musée Napoléon. De manière générale, le goût bourgeois pour les arts s'est développé. On parle d'un « style Second Empire » qui caractérise un mouvement esthétique marqué par le faste et des compositions picturales et ornementales chargées. C'est l'apogée du « style Pompier », lui-même adopté par l'Académie. Une relative liberté est même laissée aux artistes, le fameux premier Salon des Refusés, monté en opposition au Salon organisé par l'Académie – réinstaurée et maintenue depuis la première Restauration – a même lieu pendant le second Empire (1863). Quant au marché de l'art et à la commande privée, ils se sont largement développés. C'est toujours la même acception d'un art universel, désintéressé et relevant du génie qui est adoptée. La conception issue des Lumières n'y est donc toujours pas

remise en question et elle se cristallise de manière particulière avec le concours des « artistes ». En effet, et il faut bien comprendre leur souci de subsistance, les « artistes » en opposition avec le style Académique, ceux du Salon des Refusés, revendiquent que le statut d'artiste leur soit reconnu. S'ils remettent donc en cause des formes de représentations, ils ne refusent pas pour autant la catégorie d'art. Ils cherchent plutôt à s'y mouler et la revendiquent⁴⁶

Face à un marché toujours plus en expansion, il est plus délicat pour la Troisième République naissante de maintenir un contrôle administratif sur le travail des artistes et de déterminer leur reconnaissance publique. Marquée par un positivisme obtus, la Troisième reste obsédée par la volonté de confier aux Beaux-Arts une mission de civilisation ; une obsession due à sa peur panique d'une nouvelle révolution. Mais la catégorie d'art s'est de toute façon déjà imposée, et si les artistes cherchent encore à se libérer d'un académisme pesant, ils ne remettent toujours pas frontalement en cause la catégorie d'art et le statut de l'artiste. Ils tentent plutôt, et je ne juge pas ici ce choix, de négocier les contraintes imposées par l'Etat. On doit noter d'ailleurs que les artistes qui avaient soutenus la Commune de Paris (1871) et se proposaient d'attaquer les fondements du contrôle des arts par la pensée classique – et notamment la distinction entre l'artiste et l'artisan – n'avaient pas été nombreux.

Si l'administration de la Troisième République (1870-1940) lâche du lest sur le contrôle des artistes à partir de 1875, c'est d'abord pour contenter le poids de plus en plus important des marchands d'art et des différents intermédiaires qui interviennent dans cet espace. Celui-ci est

⁴⁶ Maria Ivens. “La liberté guidant l’artiste”, in *Les Révoltes Logiques*, 1979-1980

entre temps devenu partie prenante d'un espace public bourgeois qui s'est imposé comme forme légitime et exclusive de l'échange d'objet et d'informations. Il n'abandonne pas pourtant la volonté d'orienter la production esthétique à des fins politiques. Un exemple parmi d'autres est la construction du célèbre Sacré-Cœur sur la butte Montmartre de Paris. Construit sur le lieu même de l'acte de naissance de l'expérience communarde, l'épisode des canons du 18 mars, la construction de la basilique est une commande publique d'art visant à expier les péchés de la capitale. Où l'on voit de manière évidente que la dimension sacrée de la catégorie d'art perdure, mais que l'universalisme qu'elle proclame n'est que le communautarisme du groupe dominant. Cela est particulièrement clair dans les premières années de la Troisième République, alors que le capitalisme industriel est en train de s'imposer, et que l'intelligentsia bourgeoise veut en finir avec les bouleversements politiques. Il est temps d'instaurer une République définitive. Le musée sera une des institutions, avec l'Ecole publique, qui servira à promouvoir une identité nationale ; le Louvre sera enfin ouvert au public tous les jours. La « suspension » des Beaux-Arts est donc à nouveau investie à des fins de propagande politique. La catégorie d'art se voit alors toujours plus cristallisée.

Les artistes quant à eux ont toujours plus de liberté par rapport aux canons académiques, les Salons ne sont plus du tout contrôlés par l'Etat, la commande publique devient minime par rapport au volume des commandes privées et la critique d'art est en expansion. Le statut de l'artiste s'autonomise donc, tout en gardant le caractère de singularité et d'originalité qu'il avait acquis dans la période romantique. C'est alors que naissent et se développent des mouvements que l'histoire de l'art va considérer comme des

ruptures esthétiques majeures : l'impressionnisme dès la fin du XIXème, puis l'expressionnisme, le fauvisme ou encore le cubisme au début du XXème en sont des exemples. S'il est à mon sens juste d'y percevoir des ruptures fortes avec les normes esthétiques jusqu'ici en valeur – et il faut rappeler que ces mouvements étaient mal vus par une partie de la critique mais aussi surtout décriés par l'Académie – on ne questionne jamais en quoi ces mouvements ne font qu'entériner la catégorie d'art sans la remettre en question. En effet, l'artiste est perçu comme un guide exprimant une certaine vérité esthétique, l'œuvre d'art n'a définitivement plus d'autre finalité qu'elle-même et a trouvé sa place d'objet d'un culte du génie et de l'entendement humain. Le travail de l'artiste est définitivement distingué de celui de l'artisan, qui a pour sa part quasiment disparu pour devenir un ouvrier d'industrie⁴⁷. Cette continuité, loin de la dimension de rupture qui est systématiquement évoquée en référence à cette période, est la trace de la pérennité de la catégorie d'art issue de l'esthétique des Lumières, retravaillée par le pendant scientifico-politique de sa fermeture presque sectaire dans ce que l'on appelle le positivisme⁴⁸.

Les choses changent dans les années 1910 avec l'engagement ouvertement politique des artistes, phénomène qui était resté marginal depuis la Commune. Si l'on retient plutôt l'engagement de gauche d'artistes célèbres, ce qui conforte la catégorie d'art dans un imaginaire progressiste, certains artistes se sont également mis au service

47 Ce qui ressort clairement dans les rapports de forces dans la France de l'époque tel que le raconte Marx dans *Les Luites de classes en France*. 1994, Paris, Gallimard, 685 p.

48 Sur les liens entre la gestation républicaine en France et le « positivisme », voir : Patrick Cingolani, *La république, les sociologues et la question politique*. 2003, Paris, La Dispute, 169 p.

d'idéologies droitières. C'est le cas par exemple d'une partie du mouvement futuriste ou du Novecento qui soutinrent le fascisme italien. Là encore, plutôt qu'une rupture, il faut comprendre une continuité. De manière générale, l'histoire de l'art – qui n'est en fait que l'histoire spécifique d'une catégorie adoptée d'un point de vue unilatéral – retient le terme « d'avant-garde » pour qualifier tous les mouvements « artistiques » engageant une rupture esthétique et une remise en cause des codes. Ainsi la terminologie d'« avant-garde » laisse entendre et retient que tel ou tel mouvement inaugure une nouvelle période en repoussant les limites de l'art. Il est bien évident que les avant-gardes artistiques ont bouleversé les modalités de la représentation et de la perception des objets d'art. Certaines ont même tenté de sortir la création de sa catégorisation classique. Sous cette influence, la seconde moitié du XX^{ème} siècle connaît une déliquescence de la catégorie classique des Beaux-Arts, la diffusion et la force des musiques populaires qui échappent désormais à son giron en est un parfait exemple. Mais malgré tout, mis à part dans quelques rares cercles intellectuels, la catégorie d'art n'est finalement toujours pas remise en question. Génie, désintéressement, suspension et universalité restent ses piliers. Comme je l'écrivais en amorçant ce cheminement, la pratique du ready-made, qui a révolutionné les perceptions de « l'art » en engageant de nombreuses réflexions théoriques, n'a finalement fait que s'adapter à la catégorie pour pouvoir la critiquer. En dernier lieu, elle s'est même fait absorber dans la catégorisation classique, sans finalement replacer au centre de son questionnement quels sont les véritables producteurs des objets considérés comme « art ». Sous l'influence fondamentale de la catégorisation, c'est bien le geste de l'artiste, toujours perçu comme un guide éclairé, qui reste au centre de l'intérêt.

De la même manière, bien que sur un plan différent, le pop-art, tout en décrivant la catégorie d'art en y faisant pénétrer des objets du quotidien populaire, utilise les modalités de distinction propres à la catégorisation classique. Dans ce cas, un problème de taille se pose : le pop-art considérerait que les objets de consommation du « peuple » ne sont que les seuls référents « artistiques » populaires, ou que « l'art » se serait dévoyé et dilué dans la consommation. Cela signifierait, en exagérant le raisonnement, qu'il serait nécessaire d'encore mieux définir la catégorie d'art. Ici, ce n'est même plus la question du producteur ou de l'artisan qui a produit des objets qui anime le projet. Celui-ci repose plutôt sur une mise en visibilité d'une catégorie d'art réduite, où « l'artiste » montre au « peuple » qu'il a laissé se diluer les Beaux-Arts.

On pourrait continuer à citer ce genre d'exemples et l'on verrait que les « mondes de l'art » ont poursuivi le cloisonnement de la catégorie. Cela est au fond bien normal, puisqu'ils n'existent qu'à travers elle, et qu'elle légitime leur autorité experte. En dehors de ce milieu même, la catégorisation a continué à servir de référence. C'est le cas par exemple, et paradoxalement, de tout un courant de la sociologie de la culture qui se veut critique, à l'instar de celle de Pierre Bourdieu⁴⁹. Tout en affirmant que l'amour de l'art n'est qu'une manière de se distinguer socialement et donc une énième manière de reproduire la domination sociale, la théorie bourdivine continue de cristalliser la catégorie d'art, en la maintenant comme un fondement stable

49 Voir par exemple, Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. 1969, Paris, Editions de Minuit, 251 p. et Pierre Bourdieu, *La distinction*. 1979, Editions de Minuit, 670 p.

pouvant servir de base à l'analyse sociologique. Pour les bourdivins, le « dominé » ne trouve jamais d'échappatoire à la domination, il y trouverait même un certain confort⁵⁰. Le pendant culturel de cette analyse constate que les classes populaires s'excluent d'elles-mêmes des pratiques de la réception artistique, comme la visite au musée par exemple. Ce qui sous-tend ce discours, c'est qu'en étant réellement appropriée, la connaissance des arts pourrait être une manière de s'élever socialement. De fait, ce n'est pas seulement la distinction sociale par la catégorie d'art qui y est décrite, c'est également et en filigrane, une hiérarchisation des pratiques créatives ou « artistiques ». Si les « dominés » se sentent dominés dans leur rapport à l'amour de l'art des classes supérieures, cela entérine l'idée d'une haute-culture – qui ne relève en fait que de la conception classique des Beaux-Arts – et ne peut saisir comment chaque groupe social développe ses propres formes de création. Si ces dernières ne correspondent pas au cadre défini par la catégorisation qui nous intéresse, elles ne sont tout simplement pas considérées comme des pratiques créatrices originales, elles ne sont pas de « l'art », et n'attirent pas le regard du sociologue. Le fait même que l'amour de l'art ne se donne que le musée comme terrain d'enquête indique que ce n'est que dans l'espace consacré d'une institution que l'on peut analyser socialement le sentiment esthétique⁵¹.

⁵⁰ Pour un débordement de cette approche sociologique qui n'a de critique que le nom, voir par exemple : Alexander Neumann, *Conscience de casse. La sociologie critique de l'Ecole de Francfort*. 2009, Paris, La 4ème Génération, 116 p. En ligne sur www.theoriecritique.com

⁵¹ Si l'approche de l'auteur n'y est pas si exclusive, les relectures qu'en font les sociologues hexagonaux ne dérogent pas à cette idée. Par ailleurs, une alternative, qui consiste à observer malgré tout ce qui relève de l'esthétique en dehors de son cadre conceptuel classique, conduit

On pourrait en dire de même des politiques de la culture et du fameux leitmotiv de « démocratisation ». Celui-ci ne fait que reprendre l'idée que « l'art » doit guider le « peuple » dans une marche vers le « progrès » et la civilisation. Si le sentiment esthétique était universel comme cela reste affirmé et conceptualisé, pourquoi une telle attention est portée au fait qu'il faille le démocratiser ? On aurait tendance à penser qu'un jugement de goût universel serait partagé universellement. S'il est nécessaire de le « démocratiser », c'est-à-dire de l'imposer par le haut, cela entérine l'idée que certains disposent d'une meilleure connaissance de ce que le plus grand nombre devrait savoir. C'est alors toujours bien les mêmes fondements d'une catégorie d'art cristallisée, productrice de hiérarchies, et définitive qui dictent ce qui doit être largement diffusé. Une approche alternative à la démocratisation de la culture, serait une démocratie culturelle dans laquelle toutes les pratiques seraient reconnues d'égal à égal. Cela signifierait bien sûr l'effondrement de la catégorie d'art et par la même de la distinction entre l'artiste et le reste du monde, y compris de l'artisan. Cette question importante sera l'objet d'un chemin que nous aurons peut-être l'occasion de parcourir ensemble une autre fois ; l'enjeu d'une telle réflexion nécessitant de la développer avec plus de précisions.

Les spécialistes s'étoufferont peut-être en nous voyant slalomer ainsi dans la chronologie. On m'opposera forcément une récitation rigoureuse des textes esthétiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Si je ne les aborde pas ici, c'est qu'il me semble qu'ils ne font souvent que redéfinir la catégorie d'art sans finalement la remettre en question.

finallement à la dissolution de la notion même d'esthétique en tant que discipline. J.-M. Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*. 2000, Paris, PUF.

Certains cherchent à l'ouvrir également, mais ne faudrait-il pas plus simplement s'en méfier et saisir les points de débordement qui la font apparaître dans sa dimension exclusive ? Un exemple appuie cette idée. Il est étonnant de constater que certains mouvements radicaux, qui ont cherché à court-circuiter la logique absurde de la société marchande, ne soient finalement plus qu'évoqués en tant que mouvances artistiques. Je pense ici par exemple à Dada ou au Situationnisme par exemple⁵². On pourrait se réjouir que la catégorie d'art ait été assez poreuse pour les absorber. Je préfère m'inquiéter qu'elle ait réussi à les vider de leur substance subversive, n'encourageant pas à les percevoir dans leur radicalité et leurs forces de dé-catégorisation. En ne citant que ces deux expériences au bout du chemin, il convient bien de rappeler que nombreux sont ceux qui ont cherché à dynamiter la catégorie d'art. Mais cette dernière faisant partie d'un ensemble social extrêmement synthétique et gélatineux, de telles initiatives ont toujours été condamnées et/ou récupérées. Cela ne signifie pas pour autant qu'elles n'aient laissé aucune trace. Des traces qui seront autant de pistes à suivre pour la suite de notre vagabondage.

52 Sur l'étonnante histoire de la révolte que portent ces mouvements, lire l'indispensable : Greil Marcus, *Lipstick traces, une histoire secrète du XXème siècle*, 2000, Paris, Folio, 602 p.

J'aurais voulu être un artiste

Pourquoi conclure puisque nous sommes sur un chemin ; le voyage ne fait forcément que commencer. Je ne ferai dans cette étape qu'évoquer quelques réflexions comme autant de souvenirs du voyage que nous venons de faire. J'aimerais d'abord pouvoir écrire que nous n'assistons pas à la fin de l'art, loin de là. Sur les routes que nous avons parcourues, nous avons plutôt aperçu que l'art en tant que catégorie existe bel et bien toujours, et cherche bel et bien toujours à cadrer et définir. Je ne partage donc pas les analyses qui voient un art à l'état gazeux. Cela laisserait penser que cette catégorie qui enferme la création se serait finalement dissoute d'elle-même, ou bien qu'il faudrait réussir à mieux la faire revenir dans ses carcans pour qu'elle retrouve ses lettres de noblesse.

De la même manière, je m'étonne de la manière dont on cite Walter Benjamin et son fameux texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*⁵³. La plupart des auteurs insistent sur l'idée centrale du texte selon lequel l'œuvre d'art au XXème siècle perd de son caractère sacré, son « aura ». C'est, selon Benjamin, les nouveaux procédés que sont la photographie et le film qui engendrent ce phénomène. Beaucoup font dire au philosophe francfortois qu'il évoque avec nostalgie une fin de l'art. La perte de l'aura de l'œuvre, la condamnerait à disparaître. Ce que l'esprit fin de Benjamin saisit au contraire, ce sont tous les débordements potentiels qu'appellent ces nouvelles pratiques, autant au niveau de la réception que de leur production. La photographie fait de chacun un artiste potentiel ainsi qu'un sujet représenté. Le film crée les conditions d'une réception en commun, tout comme il est

53 In Walter Benjamin, *Ecrits français*. 2003, Paris, Gallimard, 499 p.

forcément une œuvre collective à mi-chemin entre le sensible et la technique. Benjamin pressent l'écroulement de la catégorie fétiche d'art telle que nous l'avons décrite tout au long du chemin. Il s'en réjouit et envisage des débordements subversifs. Il n'a pas l'analyse inquiète que lui prêtent ses passeurs académiques. Certes, la vision de Benjamin ne s'est pas réalisée, et c'est une question que je chercherai à développer dans un prochain texte, notamment en la mettant en perspective avec le dogmatisme qui régit la « démocratisation culturelle ».

Ceci dit, il y a de bonnes raisons d'être inquiet, mais cette inquiétude doit pouvoir nous donner les ressorts pour des changements de perspectives radicaux, à appliquer ici et maintenant. On l'a vu, la distinction entre l'artiste et l'artisan est une des bases fondamentales de la construction de la catégorie d'art. Ce qui fait « art », ne relève pas de l'artisanat et cette séparation peut être un levier pour faire voler en éclat cette catégorie. En occident, comme j'ai tenté de le montrer, l'artisanat d'antan a été éradiqué. Les artisans ont été prolétarisés, mis à l'usine. Quand ils ne l'ont pas été et ont continué à exercer une pratique indépendante, c'est en acceptant par principe la distinction qui les soumet aux artistes. La synthèse sociale propre à la société marchande exerce une telle pression sur eux qu'ils ne disposent que de très peu de marges de libertés par rapport à leurs prédécesseurs historiques qui célébraient la Saint-Lundi. La disparition de l'artisanat n'est pas encore aussi franche dans le reste du monde, mais de nos jours les choses vont vite, et les situations nouvelles posent autant de questions. Nombre d'artistes occidentaux font par exemple produire leurs œuvres par ce que j'appelle des « petites mains ». Exploitant leurs compétences techniques, ils instrumentalisent des producteurs qui à aucun moment ne revendiqueront une

autorité sur ce qu'ils ont pourtant bel et bien créé. Le paradoxe est patent, mais le marché de l'art s'est emparé sans complexe de ces nouvelles formes de création déléguée. Le monde de l'art a pris acte de ces pratiques, adapté la catégorie et tout le monde s'en est accommodé. Excepté les artisans peut-être, mais ont-ils vraiment leur mot à dire ?

En vivant pendant un temps en Indonésie, j'ai été surpris de devoir répondre à des questions de jeunes artistes et de leurs professeurs, me demandant ce qu'il fallait faire pour devenir un « véritable artiste contemporain. » Ils cherchaient à cerner avec une certaine perplexité les codes du « monde de l'art », de ses institutions à son marché. Ils attendaient de moi une recette, ou au moins une description des principaux critères utilisés pour valider leurs démarches en tant que pratiques « contemporaines ». Dans le même temps, j'ai entendu beaucoup d'artistes me confier que les pratiques picturales traditionnelles indonésiennes – en fait une imagerie naïve importée par des peintres hollandais romantiques au XIX^{ème} siècle – n'avaient que peu d'intérêt pour eux : elles se vendaient peu et peu cher, elles nécessitaient une formation technique et une réalisation longues et laborieuses, et ne permettaient pas d'accéder au statut d'artiste. D'autres, au contraire, voulaient prouver que cette tradition picturale méritait davantage. Au final, tous militaient moins pour une révocation de la distinction entre art et artisanat que pour la reconnaissance artistique de leur propre pratique, quelle qu'elle soit.

Ces réactions sont symptomatiques de ce qui se passe dans de nombreux endroits du monde. En effet, partout l'on construit des musées, on organise des biennales, on se dote d'Ecoles des Beaux-Arts, sans forcément considérer

pleinement les implications locales de ces importations conceptuelles. La catégorie d'art n'est pas questionnée au préalable. Ce qui fait sa force et son danger est d'ailleurs qu'elle n'est que très peu discutable, elle est totalisante. Ce mouvement « d'artisanisation » est d'autant plus soutenu qu'il remporte une grande adhésion, les jeunes générations succombant très facilement à la séduction d'un « monde de l'art » qui leur promet fortune et prestige. C'est vrai qu'il est tentant tout de même, ce statut d'artiste ! Il conjugue finalement reconnaissance sociale, liberté d'expression, perspectives de richesses et de postérité. Que demande le peuple ? Seulement dans le même temps, les pratiques traditionnelles sont délaissées, ou encore folklorisées pour répondre à des débouchés touristiques. Au-delà de tout jugement d'ordre moral, force est de constater que nous assistons sans vraiment le voir à une mutation en profondeur des sociétés concernées. Ces mutations sont bien évidemment liées de manière générale à l'expansion de la synthèse sociale propre à la société marchande, mais il serait intéressant de la contrecarrer en débordant la catégorie d'art qu'elle porte. Cela est bien plus facile et bien moins risqué que de, pour prendre des exemples au hasard, attaquer une banque ou organiser une prise d'otage au FMI. Et il n'est pas sûr que cela ait moins d'impact.

Car il s'agit bien, dans ce récit de fermetures conceptuelles et pratiques, de porter le regard vers de possibles débordements, vers l'inattendu et l'imprévisible qui arrive à poindre malgré les logiques objectivistes et rationnelles. Ce seront d'autres chemins où aller salir nos bottes. Tant que la catégorie d'art continuera à nous faire courir, il faudra bien continuer à marcher.

Achevé d'imprimer en mars 2013

