

**L'ESTHÉTIQUE
DANS L'ÈRE
DE LA MONDIALISATION**

Giuliano Ladolfi



GIULIANO LADOLFI EDITORE

Traduction en français: Michele Zaffarano

© Giuliano Ladolfi Editore
Corso Roma 168 - 28021 Borgomanero, No
www.ladolfieditore.it

I edizione gennaio 2016

SOMMAIRE

Préface

Considérations méthodologiques

- Le problème de la critique militante
- Principes méthodologiques
- Le problème interprétatif
- L'“Herméneutique”
- Un modèle interprétatif
- L'arc herméneutique

L'art: de la Modernité à la Postmodernité

- Le divorce entre art et réalité
- Le débat épistémologique du XXe siècle
- L'art dans la postmodernité

L'artiste aujourd'hui

- Période d'esthétique “extraordinaire”
- Une conception nouvelle de l'art
- L'artiste: une position prophétique isolée
- Un art “organique”

La création artistique en tant que rite

- La récupération de la totalité du réel
- Ontologie du réel

L'art dans la société globalisée

Ré-enchantement des valeurs

Notes biographiques

PRÉFACE

La création esthétique existe parce que la création existe.
George Steiner

Lorsqu'il se prépare à présenter la physionomie d'un artiste, un chercheur doit considérer différents niveaux de la critique: on peut étudier une œuvre, on peut examiner une suite productive, ou alors on peut proposer une interprétation générale. Cette distinction est à la fois un instrument et un but, et sa difficulté grandit par rapport au choix opéré.

Il me paraît donc correct de consacrer une partie de ces pages à l'examen méthodologique et historique de la question esthétique dans sa totalité afin de rendre complète une étude qui se révèle passionnante et captivante. On partira de la position assumée par celui qui entreprend ce travail.

CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES

Mais une écriture poétique qui pense est, en réalité, la typologie de l'être.

Martin Heidegger

Le problème de la critique militante

Le militantisme critique trahit d'énormes difficultés à cause de toute une série de raisons; alors que le passé est parfait et profite de l'«histoire des effets», *Wirkungsgeschichte* (ce n'est par hasard que «le temps est un honnête homme», comme l'affirme un proverbe célèbre), le présent est inconstant, variable et indéfinissable; contrairement au passé qui jouit des résultats d'une opération de simplification, le présent doit se confronter à une quantité énorme de situations; contrairement au passé qui a stabilisé ses modèles interprétatifs philosophiques, sociologiques, artistiques, historiques et culturels, le présent «doit se créer soi-même».

Le militantisme constitue cependant une *conditio sine qua non*, une exigence impérative. Si elle manque, on n'aura même pas l'occasion de consigner aux générations futures une période artistique; on la condamne tout simplement à l'oubli et au vague. Malgré les inévitables marges d'erreur, le militantisme constitue donc une nécessité indispensable pour que la culture puisse se métamorphoser en «histoire».

Or l'idée a été diffusée, ces dernières décennies, qu'il valait peut-être mieux pour le critique militant de ne posséder aucune idéologie esthétique et de s'en remettre plutôt à des critères de jugement

relevant uniquement de son goût personnel. Au cas contraire, dit-on, le critique aurait plutôt la tendance à exclure les productions artistiques qui ne se trouvent pas en ligne avec ses propres conceptions et à retrouver un peu partout dans les œuvres rien que sa propre pensée, sclérosée sur des conceptions théoriques. Une telle position n'est cependant pas recevable et la pensée herméneutique peut le prouver: loin de constituer un obstacle, la précompréhension devient un instrument d'évaluation formidable, à condition qu'elle soit consciente. Le critique qui s'en remet à son propre goût personnel profite des quelques catégories qu'il possède et utilise inconsciemment, alors que le "critique théorique militant" profite de catégories dont il est conscient et auxquelles il veut se rapporter. Pour ce qui en est de l'exclusion *aprioristique* qu'ils réservent aux œuvres débordant le cadre de leurs catégories, tout dépend des catégories elles-mêmes: si elles sont analytiques, le danger existe; si au contraire elles sont larges, il n'y a aucun phénomène artistique qui puisse échapper à une intelligence vive, critique et ouverte.

D'après Hans-Georg Gadamer, toute interprétation opérée par l'être humain, qui est limité et accompli, exige un "mouvement d'anticipation" qui dessine l'œuvre à l'intérieur de certains schémas préétablis, fournis par les études et par les traditions. Ces schémas ne constituent aucunement un obstacle mais représentent une pré-supposition ineffaçable et fertile¹. La subjectivité n'est qu'un miroir fragmentaire: l'autoréflexion accomplie par l'individu n'est qu'un éclair de l'«écoulement compact de l'histoire»². Et l'anticipation du sens

n'est pas un acte de la subjectivité, elle se détermine, au contraire, sur la base de la communauté qui nous lie à la tradition. À l'intérieur de notre rapport à la tradition, cette communauté est toujours en train de se modifier. Il ne s'agit pas d'une simple supposition toujours donnée; c'est nous qui l'instituons dans la mesure où nous la comprenons, dans la mesure où nous contribuons d'une manière active à la subsistance et au déroulement de la tradition et c'est nous qui la faisons avancer de cette sorte³.

En ce sens, il faut interpréter l'exercice même de la critique et l'adoption de certains paradigmes spécifiques comme une "révélation" de l'époque même où cette opération va s'accomplir.

L'interprétation est donc une opération absolument légitime et sa légitimité est sanctionnée par la "nature historique" de l'être humain: il reçoit une tradition et, s'y insérant, il la reconstruit et la modifie.

Ce travail se configure comme une tâche sans fin, comme une mise en question ininterrompue de ses propres jugements à travers la notion gadamérienne de "fusion d'horizons", une notion qui oblige l'interprète à modifier constamment sa pensée. Interpréter signifie ouvrir à la dimension de l'Autre et combler la distance qui sépare l'auteur par l'émersion d'implicites possibilités dans l'œuvre, activer un dialogue incessant avec d'autres positions afin d'enrichir sa propre position par la contribution cognitive des autres.

Sous ce point de vue, l'herméneutique de Gadamer se propose comme une expérience concrète et privilégiée à partir de laquelle aucun événement de la réalité n'est compris comme un accident qui arrive une fois pour toutes, mais comme une offre de sens dont la production est assurée en toute sa richesse par la conscience⁴.

Mais pour annuler la distance entre l'interprète et l'œuvre, fût-elle passée ou actuelle, il faut que le critique «place entre parenthèses» ses préjugés et qu'il ouvre son attention aux tendances du sens, en récupérant les concepts qui «incluent en eux-mêmes notre propre manière de penser»⁵.

Principes méthodologiques

S'il est vrai que tout le monde se rassemble et qu'au même temps tout le monde est différent, chaque personne, et surtout chaque personnalité de génie, interprète de façon originale la nature toujours identique de l'homme. C'est justement la recherche de cette particularité qui constitue, à mon avis, la mesure commune pour la compréhension et l'évaluation de n'importe quel artiste. Ce qui en découle c'est que toute manifestation artistique valable sur un niveau universel devient une manière de communiquer un trait individuel par lequel la réalité humaine commune a été interprétée. Ce qui est universel, d'une part, et ce qui est particulier, de l'autre, trouvent leur synthèse et leur expression la plus authentique et complète dans le geste productif.

Si l'on accepte le principe qu'aucun homme est une île, il nous faut alors en déduire qu'on ne trouve sa propre identité qu'à travers les relations avec la société, avec la période dans laquelle on vit, avec les coordonnées logiques qui ont été fournies par la pensée philosophique contemporaine. C'est donc grâce aux modèles liés à la culture, aux goûts et aux traditions, que l'art acquiert son sens dans un contexte historique donné. J'ajoute que, si une île n'est jamais identique aux autres, il existe tout de même des gens qui s'avèrent plus qualifiés que d'autres pour transmettre à la postérité la modalité choisie par une particulière époque dans l'interprétation de la vie et de tout ce qui existe.

Ces considérations mènent à des recherches qui n'ont pratiquement pas de limites, puisqu'elles incluent tous les aspects de cette mer immense qu'est l'être individuel et social, de ce caractère multiforme et contradictoire qu'est la vie humaine. Pour cette raison, les travaux de recherche ne peuvent pas tous prétendre épuiser la liste complète des possibilités cognitives: on ne conserve qu'un "coin" pour l'observation, pour éclairer les ténèbres qui enveloppent le mystère de l'homme.

Le point de vue interprétatif qui marque le départ de ce travail ne concerne, si ce n'est qu'instrumentalement, ni les problèmes techniques liés au développement de la recherche artistique ou biographique ni les problèmes herméneutiques posés par l'œuvre seule.

Avant de présenter le résultat de cette étude, il me paraît donc nécessaire d'exposer le système méthodologique utilisé dans mon interprétation. Comme l'on verra par la suite, le chemin parcouru par la pensée se matérialise à travers une recherche pointilleuse et "acharnée" sur les données et sur l'œuvre. Ce sera une enquête minutieuse sur les sens et sur les techniques, qui évitera autant que possible d'appliquer à la peinture "un réseau d'idées" dénaturant de manière préconçue son sens général. En effet, le cadre interprétatif n'a pas été dessiné au tout début, mais il est apparu au fur et à mesure que l'investigation donnait corps à renseignements, évaluations et analyses critiques; ce n'est qu'à la fin qu'il a trouvé une netteté et une transparence concluantes, sanctionnées par la cohérence intérieure du discours.

Le problème interprétatif

La présentation du parcours méthodologique va procurer au lecteur toutes les indications nécessaires pour comprendre d'une façon plus profonde et précise ses propres conclusions, et surtout pour impliquer le lecteur lui-même dans la critique de l'interprétation, à travers un dialogue constructif où il devient interlocuteur actif d'un processus qui puisse continuer — c'est du moins mon souhait — après la lecture.

Ce chemin trouve ses présupposés dans l'élaboration de certains principes découlant de la philosophie phénoménologique et herméneutique. Du point de vue épistémologique, cette philosophie représente une tentative pour «offrir à notre culture une possibilité de récupérer le sens» qui est déjà disparu autour du XVII^e siècle et dont le manque a été si tragiquement révélé dans la seconde moi-

tié du XIX^e siècle et au tout début du XX^e, par Nietzsche, l'Existentialisme et le Décadentisme littéraire. Il est indispensable de revenir à cette ascendance pour dépasser le relativisme gnoséologique qui paralyse toute tentative d'intelligibilité artistique.

L'Herméneutique

Le terme "herméneutique" vient du verbe grec ἐρμηνεύω, qui signifie "interpréter", "exprimer", "traduire", "expliquer".

La pensée herméneutique moderne naît de la conception romantique du langage, une conception qui voyait dans le langage une fonction expressive et cognitive à la fois. D'après Schleiermacher, l'herméneutique ne doit pas se limiter à l'explication de certains passages d'un texte; elle doit aussi bien les comprendre dans leur totalité à travers l'étude de la psychologie de l'auteur. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Wilhelm Dilthey pose cette procédure en tant que méthode fondamentale des sciences de l'esprit, que l'on conçoit alors au sens historique, tournées vers la compréhension et l'interprétation des signifiés. Au cours du XX^e siècle, ce noyau conceptuel atteint une systématisation fondamentale avec Martin Heidegger. Dans *Être et Temps*, le philosophe soutient que l'explication de "ce-qui-est-donné" (ce qui arrive) ne représente pas seulement une modalité de compréhension de la réalité, mais

le phénomène constitutif et originel de l'existence humaine, qui s'interprète elle-même précisément comme "compréhension" et "interprétation". La compréhension n'est plus un acte parmi les nombreux actes de la pensée, un apprentissage neutre de quelque chose qui est donnée ou d'une posture qu'il faut organiser en forme méthodique ou structurer scientifiquement; il constitue au contraire la marque essentielle, le caractère le plus exclusif du fait d'exister; il est le caractère ontologique fondamental de la vie humaine elle-même. Le mode originel de l'être-là, c'est-à-dire de ce seul étant qui se pose le problème de l'être en tant qu' tre-au-

monde — l'homme — est la compréhension, de sorte que l'interprétation devient "l'articulation de la compréhension" qui nous constitue en tant qu'existant⁶.

Hans-Georg Gadamer insiste sur les aspects linguistiques de la position heideggérienne, il en souligne les caractéristiques, c'est-à-dire l'"écoute" et l'"annonce" du langage de l'être: «L'être qui peut être compris c'est le langage»⁷, ce qui signifie que ce langage n'est pas une description détachée, mais un "événement dialogique" qui va impliquer tous les interlocuteurs.

Deux conséquences fondamentales découlent de cette hypothèse: a) celui qui entre dans ce rapport met en jeu toutes ses propres pré-suppositions; b) le processus d'interprétation se tient à l'écart, d'une part, des reconstructions subjectives et arbitraires assumant le texte comme un "pré-texte" pour un discours totalement dégagé, et, de l'autre, de l'impossible prétention à d'évaluations absolument objectives. Le processus interprétatif «se configure comme une médiation entre l'être présent de l'interprète, avec son horizon de précompréhension, et les traces, les sens de l'œuvre que la tradition nous consigne»⁸. Gadamer parle en cette occasion d'une "fusion des horizons". C'est alors la tradition qui va jouer un rôle de premier plan, permettant de comprendre et d'interpréter l'homme et son expérience ontologique, intellectuelle et pratique à travers le langage.

Reprenant le problème, Paul Ricœur conçoit l'acte de l'interprétation comme un dévoilement des sens cachés (étymologiquement: enlever le voile qui empêche de voir la réalité, «déchirer le voile de Maya», pour utiliser une expression de Schopenhauer). Cela signifie que le chercheur doit trouver la "surdétermination" des signes symboliques qui s'offrent à l'interprétation.

Cette perspective va offrir à la critique littéraire de vastes marges de développement. Mais ce n'est pas tout. Comme l'affirme Gianni Vattimo, elle sert aussi à reconstruire un système de savoir où l'her-

méneutique va devenir une *koiné* des philosophies et des cultures actuelles, une assise commune capable de suggérer, après la dissolution du marxisme et du structuralisme, une théorie puissante pointant à une phase nouvelle de la pensée occidentale.

Un modèle interprétatif

Le courant de la pensée herméneutique s'articule sur deux niveaux différents et synergiques.

a) Il ambitionne d'expliquer et attribuer un sens à de précises données, un texte, un mot, une expression, une métaphore, un tableau, une sculpture. Dans ce domaine, on inclut l'effort séculier de l'interprétation de l'Ancien Testament, rédigé dans un langage et suivant une mentalité très différente par rapport à la pensée occidentale.

b) Il procède à une recherche autour de l'homme, «le seul *étant* qui se pose le problème de l'être en tant qu' *tre-dans-le-monde*» et qui se pose ce problème en articulant ses composants individuels, sociaux et historiques. Étudier ce phénomène signifie rechercher la totalité et la complexité de la condition humaine «à travers l'explicitation du sens implicite dans le rapport de l'homme avec les produits de son activité symbolique, [cela signifie poser la] question autour de la raison de ce dépassement constitutif du signe vers un sens ultérieur»⁹.

Au niveau de la méthodologie critique, trois importantes conséquences découlent de cette position:

a) Herméneutique signifie explication d'un texte, d'un tableau, d'une sculpture, d'un film, de n'importe quel produit artistique, en suivant des perspectives philologiques, formelles, linguistiques et structurales relatives à l'objet étudié. Ce travail permet d'établir une première référence essentielle pour les analyses successives, mais il pourrait même se détailler en étude autonome.

b) Herméneutique signifie partir d'un texte pour remonter jusqu'au monde fantastique et humain de son auteur, remonter jusqu'à sa *Weltanschauung*, jusqu'à sa façon (toujours filtrée par l'art) d'habiter ou d'avoir habité la terre à un moment précis de l'histoire et de la culture, jusqu'à l'intégralité de son expérience humaine individuelle et sociale. Puisque l'homme est à la fois individu unique et partie intégrante d'une société, un ordre double d'instruments va devenir nécessaire: d'un côté, la connaissance des éléments biographiques, environnementaux, pédagogiques et psychologiques de l'auteur¹⁰; de l'autre, l'étude de la période historique, des situations sociales, des modèles culturels et artistiques, des convictions religieuses et surtout du *view of seeing* (la "façon de voir") de l'époque. Il s'agit de deux moments étroitement liés, interactifs, séparables seulement au moment où l'on arrive à donner une définition.

c) Dernier point. Puisque l'individu baigne dans le devenir historico-culturel, il faudra aussi remonter de l'auteur jusqu'aux caractères propres de l'époque. L'œuvre va donc assumer la fonction de témoin de ces mêmes caractères à travers la participation de tous les savoirs qui aident à la clarification du phénomène. À travers un réseau compact de correspondances interdisciplinaires, ces savoirs assument et confèrent à tour de rôle du sens et de la signification, en devenant la preuve de la validité du modèle interprétatif. De cette manière, l'étude des caractéristiques culturelles d'une époque donnée s'inscrit dans le dessein plus vaste concernant la compréhension de l'évolution de la pensée et de la civilisation humaine.

C'est la seule façon pour rendre possible l'émergence du sens, le seul moyen pour attribuer de l'intelligibilité à l'art.

L'arc herméneutique

On remarquera que toute interprétation est subjective et inséparable de la personnalité du chercheur, tout comme «l'histoire est inséparable de l'historien»¹¹. La relation entre le présent et le passé est d'ailleurs constituée par une aventure de l'esprit, qui ne connaît que de succès partiels, toujours relatifs. Justement de cet affrontement, comme de tout affrontement «que l'on engage avec les déconcertantes profondeurs de l'être, l'homme sort avec une conscience aigüe de ses limites, de sa faiblesse, de son humilité»¹². Conscient de ces limites inévitables, au lieu de se renfermer dans une inertie dédaigneuse, le chercheur accepte cette situation, en aiguisant son esprit critique afin de conduire une rigoureuse recherche documentaire. Il sait très bien que

il n'est pas possible de placer le faits bruts et isolés d'une part et les théories de l'autre; un fait est toujours un événement qui s'encadre dans une théorie; toute observation doit forcément se situer pour ou contre une théorie; nous "regardons" seulement si nous sommes placés dans une perspective déterminée; nous ne voyons que ce qu'à chaque fois notre perspective, notre intérêt ou notre théorie nous permettent de voir; notre perception est orientée; notre regard est "guidé"¹³.

Afin que le discours interprétatif ne constitue pas un pré-texte, un développement théorique qui partirait de l'œuvre pour arriver à des conclusions préconçues, il est indispensable de fermer l'*arc de la signification* dont parle Ricœur. Il s'agit d'un véritable *experimentum crucis*, d'une opération circulaire qui va s'adosser, au cours des trois moments d'interprétation, à de précises "données" ou, pour mieux dire, à de précises "assertions". Cette opération trouve son appui dans toute une série de renvois internes et externes à l'aide d'un "affrontement" du paradigme avec d'autres manifestations artistiques, avec d'autres domaines de la connaissance qui portent sur le même objet. Si l'hypothèse est exacte, elle doit trouver sa confirmation ailleurs.

J'éclaircis ce concept au moyen d'une référence à la méthode scientifique galiléenne. Face à un problème, on formule une hypothèse, on la vérifie en laboratoire et, si elle a succès, on définit la loi. *Mutatis mutandis*, on peut assumer cette même procédure dans l'interprétation de l'art: face à un parcours artistique analysé dans ses composants philologiques, on formule tout d'abord une hypothèse, comme le dit Gadamer; au même moment ou par la suite, on procède à une vérification et, en cas de réponse positive, on passe à dessiner une interprétation¹⁴.

Cependant, à n'importe quel niveau, les genres d'interprétation exigent tous un "écart" entre les éléments assumés et les conclusions. Face à une œuvre d'art soit on se contente d'en "énumérer" les éléments formels, chromatiques, structurels et historiques etc. — sans doute, le fait est muet —, soit on accomplit un travail de "reconstruction mentale" qui attribue du sens à ce qui est en soi privé de sens et qui réalise un saut logique nécessaire.

On voit bien que le problème est délicat. Martin Heidegger observe cependant à ce propos: «Le cercle de la compréhension n'est pas tout simplement un cercle où se déplace n'importe quelle forme de connaissance, mais il est expression de la *pré-structure* propre à l'être lui-même»¹⁵.

D'après Gadamer, «la subjectivité n'est qu'un miroir en fragments: l'autoréflexion de l'individu n'est qu'un éclat par rapport au flux compact de l'histoire»¹⁶ et, en ce sens, une œuvre d'art particulière peut devenir "sens" d'une époque. Et l'anticipation de sens

n'est pas un acte de la subjectivité, elle se détermine sur la base de communion qui nous lie à la tradition. Dans notre rapport avec la tradition, cependant, cette communion est toujours en train de se faire. Il ne s'agit pas d'une simple présupposition qui est toujours déjà donnée; c'est nous qui la instituons autant que nous la comprenons, autant que nous participons activement à la subsistance et au devenir de la tradition et c'est nous qui avançons de cette manière¹⁷.

Non seulement donc l'interprétation est une opération légitime, mais elle représente aussi la seule manière pour comprendre. Cette légitimité est sanctionnée par la "nature historique" de l'être humain, qui ne se limite pas à recevoir une tradition, mais il la récrée et la modifie au moment même où il s'y inscrit. La compréhension d'une œuvre se configure comme une tâche herméneutique sans fin, une opération qui met incessamment à l'épreuve les jugements de l'interprète et qui l'oblige incessamment à modifier sa propre pensée. Interpréter signifie ouvrir son regard à la dimension de l'Autre, se trouver disponible à entrer dans l'œuvre (Francesco De Sanctis affirmait que le critique doit se soumettre à l'œuvre), remplir la distance qui nous sépare de l'auteur en laissant émerger les possibilités implicites dans l'œuvre, concrétiser un dialogue infini avec d'autres positions afin de s'enrichir par la contribution cognitive des autres.

L'articulation méthodologique que l'on vient de décrire permet aussi de devancer une aporie de la critique contemporaine. À partir de la véritable révolution esthétique opérée par le Romantisme contre le Classicisme, les déclarations de poétique se sont multipliées au point que la plupart des artistes sont aujourd'hui à même de justifier leur propre manière de créer l'art. Il s'agit d'un phénomène absolument positif, car il oblige à une opération de réflexion qui se reflète positivement sur sa pratique effective; elle peut susciter un dialogue, une discussion, une confrontation. Mais il cache au même temps un risque grave et de plus en plus évident, un risque qui se trouve à la base de l'incertitude et de la confusion de la critique contemporaine.

Dans une pareille situation, les poétiques revendiquent toutes, sous n'importe quelle forme, le statut de qualité artistique. C'est la seule condition qui leur permet de se justifier. Si un artiste justifie (et il n'est pas difficile de trouver des motivations cohérentes parmi les esthétiques circulant si chaotiquement aujourd'hui) le jet des

couleurs, la coupe des toiles, la planche blanche et d'autres banalités de ce genre et qu'il trouve un critique affirmé et disposé à glorifier son travail, il va très vite passer sous l'étiquette de grand auteur. Par conséquent, *quia nominor leo*, c'est le caractère magistral de toutes ses manifestations qui va se trouver avéré. On assiste à la mise en place d'un cercle vicieux qui, dans le domaine artistique, se configure sur trois points: théorisation, critique et marché, et qui célèbre le rite du "sacre", d'une part en imposant énergiquement de précises options et tendances culturelles, souvent même idéologiques, et, de l'autre en marginalisant les conceptions et les artistes qui se positionnent différemment.

Cette situation n'a pu naître qu'en présence d'une critique très faible, tout à fait incapable de sortir, comme l'indiquait Luigi Pareyson, de la pensée "expressive" pour aller puiser dans la pensée de la "révélation". La pensée expressive renvoie à une situation "historiciste", qui refuse à la philosophie et par conséquent à l'esthétique toute valeur de jugement, ne lui concédant que la prérogative d'une "expression de son temps". Et c'est précisément le seul sens que l'on peut accepter pour les manifestations cités. En réalité, on n'arrive pas à prendre conscience du fait qu'à la base de tout exercice critique on pose comme *conditio sine qua non* le recours à un principe différent par rapport à celui que l'on critique (cf. le théorème de Gödel); sans quoi on revient (et on y est revenu depuis toujours) à des théories tautologiques et "suicidaires": l'art est l'enregistrement mimétique de l'inconscient; si l'inconscient ne parle pas, le silence est l'art. Au contraire, dans son jugement, la pensée de la "révélation" appelle à des principes esthétiques qui surplombent l'œuvre elle-même. C'est de cette manière que l'on dépasse des positions auto-justifiées et que l'on propose des jugements de valeur, qui respectent le sens étymologique du verbe κρίνω, *juger*.

La spécificité de l'œuvre

On peut avancer des objections sur le fait que ce modèle de critique détruit la spécificité de l'art: un musicien, un peintre, un romancier, un poète ont finalement la même valeur.

Certes, la distinction des manifestations artistiques singulières n'est considérée que dans la première phase, alors qu'on analyse l'œuvre. Des arts qui sont différents peuvent exprimer les mêmes caractéristiques relatives à une période historique donnée; ce n'est pas par hasard que l'on demande à toute hypothèse interprétative d'être validée en renvoyant à de différents milieux culturels. Le fait de se trouver en face d'un poème ou d'un roman, d'une symphonie ou d'une gravure, d'un tableau ou d'un immeuble, d'une œuvre de philosophie ou d'une synthèse anthropologique crée des différences, puisqu'il s'agit d'expressions et de langages particuliers; mais leur "opérativité significatrice" ne vient pas du secteur culturel d'appartenance.

L'œuvre garde sa propre vitalité, avec tous ses problèmes d'herméneutique, de genèse, de structure formelle. Mais elle devient au même temps le signe d'un discours plus général, qui trouve dans l'historicité de la condition humaine son dénominateur, son sens et son but final. Les divers moments d'une étude ne se posent pas en termes de *aut aut*, mais en termes de *et et*, réunissant toutes leurs tensions pour sauvegarder à tous les niveaux les autonomies et les synergies. Il s'agit de trois segments du même arc interprétatif.

Dans cette perspective, la valeur de l'œuvre va dépendre de la possibilité d'une «fermeture de l'arc herméneutique»; si un seul segment cède, l'immeuble entier en est impliqué. Si l'œuvre ne correspond pas à des critères de validité artistique, elle ne peut pas représenter une manière originale d'interpréter la période dans laquelle l'auteur a vécu, elle ne peut figurer non plus la réalité humaine unique de l'auteur. De même, si sa perfection formelle n'est

pas le signe d'un chemin général, elle reste stérile et ne peut pas faire vivre ses sens.

C'est précisément à cause de ça que l'on appelle "grands artistes" ceux qui ont été capables d'élaborer dans leurs individualités uniques des œuvres qui ont témoigné du chemin parcouru par l'humanité.

En ce sens, la critique devient "herméneutique" c'est-à-dire explicative non seulement par rapport à la composition particulière, mais aussi par rapport à celui qui la conçoit et la réalise; et la critique devient l'*homo quaerens*, l'infatigable chercheur du sens et de la vérité.

L'ART: DE LA MODERNITÉ À LA POSTMODERNITÉ

«Éteins la lumière», et la lumière de Dieu est éteinte.
Derek Walcott

Le divorce entre art et réalité

Jusqu'à l'époque du Décadentisme, la substance du discours linguistique et conceptuel — et j'inclus dans le terme "linguistique" non seulement l'expression verbale, mais aussi bien tous les langages artistiques — se fondait sur un acte de "confiance", de correspondance entre le signifiant et le signifié (Ferdinand de Saussure). D'ailleurs, selon Charles Sanders Peirce, «la pensée dans sa totalité est un signe et participe essentiellement de la nature du langage». À défaut de ce "pacte social", il n'y aurait pas de religion, de métaphysique, d'histoire, de politique, d'économie, d'esthétique, de science, de géométrie, de peinture, de sculpture etc. telles que nous les connaissons. Les philosophies sceptiques ou nominalistes n'ont jamais nié la relation entre parole et monde, entre *logos* et *cosmos*, même sous la forme de la convention sociale, comme l'explique George Steiner:

Le pacte entre parole et objet, la présupposition que l'être soit "dicible" au niveau pratique, et que la matière première de l'existence trouve son analogie dans la structure de la narration [...] ont été décrits de différentes manières. [...] Dans la langue adamique, l'identité est parfaite: toutes les choses correspondent exactement au nom qu'Adam leur donne. Le prédicat et l'essence coïncident sans solution de continuité. Dans l'idéalisme platonique, par rapport auquel la métaphysique et l'épistémologie oc-

cidentales ont toujours été des satellites, le discours dialectique, s'il se déroule d'un esprit critique et rigoureux, élève l'intellect humain jusqu'à ces archétypes de pure forme dont les mots sont, d'une certaine manière, la calque transparent. La correspondance entre la conscience verbale et la matière que nous percevons et comprenons, et qui est une correspondance indispensable pour que la pensée verbale et les modalités sociales puissent exister, est postulée par Descartes dans la troisième *Méditation*. Sans quoi, se demande Descartes, comment se pourrait-il que nous résidions dans la raison? L'autoréalisation de l'"esprit" (*Geist*) dans la *Phénoménologie* de Hegel est une odyssée de la conscience où l'homme arrive à comprendre soi-même et le monde à travers les stades progressifs de la conceptualisation¹⁸.

Le fait qu'il existe d'inadéquations sémantiques entre expression humaine et réalité est un problème que la rhétorique classique avait déjà examiné, «mais même le scepticisme le plus radical, même la plus subversive parmi les antirhétoriques sont restés fidèles à la langue»¹⁹.

La situation change complètement avec l'avènement du Décadentisme: le contrat entre la parole et la réalité est «rompu pour la première fois, d'une manière radicale et systématique, au niveau de la culture et de la conscience spéculative occidentale et de l'Europe centrale et russe, dans la période entre les années 1870 et les années 1930. *Cette rupture du pacte entre la parole et le monde constitue une des rares et authentiques révolutions de l'esprit dans l'histoire occidentale et définit la modernité elle-même*»²⁰.

Ses causes remontent au XVII^e siècle, mais c'est seulement à la fin du XIX^e siècle qu'on arrive à la pleine conscience des conséquences produites par la dissolution de la synthèse gréco-chrétienne, dont un des piliers était la primauté de l'être sur la pensée. *Ordo rerum* et *ordo idearum* coïncidaient. Bien que Descartes, par la nette distinction entre *res cogitans* et *res extensa*, ait bouleversé la situation et déterminé la primauté de la pensée sur l'être, de la subjectivité sur l'objectivité²¹, et bien que la spéculation suivante se

soit limitée à l'exploration de la raison humaine (I. Kant), on n'est jamais arrivé jusqu'à jeter le doute sur l'instrument de cette action. Ce n'est qu'avec le Décadentisme, moment historico-culturel au cours duquel la civilisation occidentale devient consciente de l'impossibilité de «proposer une interprétation acceptable du réel et, par conséquent, [de l'impossibilité de] trouver une solution aux questions existentielles», que la crise de la culture occidentale touche les conséquences ultimes de ce processus à travers l'élimination de son élément fondamental, à travers l'évacuation complète de l'efficacité de son instrument euristique lui-même, la raison-parole, jusqu'aux limites du nihilisme aphasique.

Le premier degré est représenté par le rejet de la raison en tant qu'instrument de connaissance: elle est considérée incapable de proposer un sens à l'existence. On cherche alors d'autres méthodes. L'art se propose comme *la forme la plus authentique d'investigation gnoséologique*. C'est de cette position que découle le canon esthétique fondamental du Décadentisme: *art = connaissance*. Pour la première fois dans l'histoire, ce secteur de l'activité humaine prend en charge la responsabilité de découvrir le mystère caché derrière le réel phénoménal:

Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue [...] Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant²².

Mais dans cette même opération l'artiste est conscient qu'il ne pourra plus disposer d'une interprétation organique et complète du monde; il va donc se limiter à quelques aspects partiels, particuliers et provisoires, en mettant en lumière des parcelles de réalité, des "fragments", des "déchets", des "copeaux", des "os de seiche" à l'aide de *fulgurations*. Il est obligé à abandonner les voies de la

reproduction mimétique du monde phénoménal. Dans cette phase, la parole, la forme et la couleur arrivent à amplifier et à changer leur propre domaine d'action: on prend ses choix non sur la base de la valeur représentative, mais en vertu d'un véritable potentiel d'évocation.

Le pas suivant marque un point de "non-retour". L'artiste supprime les liens traditionnels avec la description, la structure et la dimension spatio-temporelle du réel; il va se placer dans un présent halluciné, ne prêtant sa voix qu'aux sensations phoniques et chromatiques ou encore à ses propres impressions psychiques. Débarassée du réseau de soutien fourni par la tradition, la parole iconique ne joue plus aucun rôle dans le processus communicatif; l'artiste se contente de n'évoquer que quelques images fantastiques, ou alors de se connecter et de suivre d'imprévisibles analogies, des brèches absolument inédites, jamais vues, jamais pressenties; *il crée une autre réalité*, dépouillée de toute référence avec la réalité des sens.

Le *logos* de la tradition, le pacte entre le sujet et le verbe, entre celui qui représente et la communauté qui voit dans le produit artistique la possibilité de situer un terme moyen entre représentation et réalité perçue, tout cela se brise.

À la fin du XIX^e siècle, le "nihilisme ontologique" est un fait accompli. Les bases traditionnelles de la communication sont complètement balayées:

Je dirai que, par rapport à ce clivage, les révolutions politiques elles-mêmes ou les grandes guerres de l'histoire européenne moderne ne concernent que la surface. Le mot *fleur* n'a ni de tiges ni de feuilles ni d'épines. Il n'est ni rose ni rouge ni jaune. Il n'exhale aucun parfum. Il est *en soi* une marque phonétique totalement arbitraire, un signe vide. Dans sa (faible) sonorité, dans son apparence graphique, dans ses éléments phonématiques, dans son histoire étymologique ou dans ses fonctions grammaticales, il n'y a aucune correspondance avec ce que nous croyons ou imaginons être son référent purement conventionnel. De l'objet "en soi", de

son existence ou de son essence “véritables”, comme Kant nous l’a dit, nous ne pouvons absolument rien savoir. *A fortiori* le mot *fleur* ne peut rien nous apprendre. Ou bien l’organisation de nos sens et les structures qui produisent notre compréhension et nos expressions se trouvent au-delà de notre connaissance, ou bien elles sont autoréférentielles, ou bien peut-être les deux choses à la fois. La langue habite ces organisations et ces structures. Il n’existe aucun point archimédien extérieur qui lui donne une autonomie ou une autorité autoréférentielles²³.

Il faut appliquer les observations que Steiner avance sur la poésie à la totalité de l’art, qui à partir de ce moment ne dialogue qu’avec soi-même. Ayant perdu l’instrument capital qui permettait d’aborder une connaissance du monde, la raison déclare «le déclin de l’Occident» (Oswald Spengler). La “mort de Dieu” annoncée par Nietzsche sanctionne l’élimination des valeurs, des postulats et des axiomes qui avaient jusque-là fondé la civilisation; à partir du moment où l’on affirme qu’il n’existe aucune possibilité de contact entre le langage et l’activité morale, tout point de repère est perdu: «Où est passé Dieu? Je vais vous le dire! Nous l’avons tué, — vous et moi! Nous sommes tous ses assassins!»²⁴.

D’ailleurs, la linguistique scientifique elle-même, en alliance avec la sémiotique, la science des signes, exclue toute contiguïté avec ce qui est représenté: «Séparés de leurs revendications transcendantes et mythopoïétiques, les actes linguistiques de l’homme s’identifient désormais avec les unités d’un algorithme de convention»²⁵.

Le divorce entre langage et réalité a joué un rôle essentiel dans la philosophie du XX^e siècle, si bien que Franca D’Agostini définit ce processus comme le passage *de la question de la métaphysique au tournant linguistique*²⁶. On est aux antipodes de la conception de l’*adaequatio intellectus et rei* ou de la coïncidence galiléenne entre *ordo idearum* et *ordo rerum*; on est à l’intérieur même du tournant copernicien opéré par Heidegger: c’est le lan-

gage qui est le siège de la manifestation de l'être, ce n'est pas l'être qui est le siège du langage:

Le langage est le siège de la manifestation de l'être; du point de vue de l'individu, puisque nous voyons et comprenons les choses toujours à l'intérieur des, et grâce aux déterminations de notre langage; et du point de vue de l'histoire, puisque le langage est le lieu où les visions particulières de l'être s'expriment dans des époques (et dans des latitudes) particulières²⁷.

Chez Habermas et chez Apel, la nature du langage est constituée d'un véritable "a priori", une forme pure, dégagée de tout rapport avec l'expérience. Gadamer lui-même, en développant l'identification heideggérienne entre être et langage, arrive à la conclusion de l'autonomie et de l'autosuffisance du langage.

Bien que par de différentes argumentations, cette "émancipation" est soutenue aussi par la philosophie analytique. Après avoir essayé de déterminer la nature des objets "logiques", Frege avance l'hypothèse d'un «troisième monde à côté du monde intérieur de l'expérience subjective et du monde extérieur des objets physiques, un monde où les objets logiques trouvent en fait leur collocation»²⁸. D'après Dummet, le philosophe a anticipé le tournant linguistique en utilisant l'analyse du langage pour étudier la pensée, si bien que ses continuateurs identifièrent ce "troisième monde" avec le monde linguistique et l'élevèrent à la dignité d'objet de recherche. En faisant coïncider lutte contre la métaphysique et perversion linguistique, ils aboutirent à une forme de "totalisation" du langage. Cet aboutissement coïncide avec l'absolutisation du langage, non seulement à cause de sa nature d'instrument pour démasquer les erreurs de la métaphysique, mais aussi parce que «le langage prend pour ainsi dire "la place de l'être" et se constitue en objet philosophique privilégié». Ce choix n'est pas limité à la philosophie, mais il implique l'épistémologie elle-même, tout comme l'anthropologie, la psychologie cognitive, la psychanalyse et bien évidemment l'art.

L'histoire de la philosophie du XX^e siècle témoigne donc, elle aussi, de l'incontestabilité de la séparation entre langage et réalité.

En peinture, l'art abstrait et l'art informel, depuis Miró jusqu'à Kandinsky, à Fontana et à Pollock, ont tous refusé de se rapporter à une modalité de représentation qui ne prévoyait aucune recherche sur les instruments expressifs: la couleur, la forme, la dimension. Même situation en sculpture et en musique. Si avec le Décadentisme la rationalité avait perdu toute possibilité de toucher à une représentation plausible de la réalité, au cours du XX^e siècle l'art lui-même n'arrive plus à concevoir sa propre adéquation à toute initiative de récupération des "bribes" de connaissance et s'arrête au travail sur les instruments.

Ce dont on a témoigné ici ne saurait pas autoriser la conclusion que la totalité de la culture du XX^e siècle ait produit de telles issues; les manifestations discordantes ne sont pas manquées, qui pointaient toutes à saisir la totalité du réel. Le contexte qu'on a présenté ici ne doit donc être considéré que comme un instrument interprétatif, traversé par de diverses manifestations, hétéroclites et nuancées, en opposition totale ou partielle. Il ne faut jamais oublier la "complexité" de la situation.

Le débat épistémologique du XX^e siècle

La séparation entre art et réalité produit la tragédie contemporaine: l'art se représente lui-même et se sépare de la vie, il se blotit dans une autarchie stérile qui peut justifier n'importe quelle manifestation, même la plus banale. Il ne s'agit pas d'opposer un art formel à un art informel, il ne s'agit pas d'opposer un art figuratif à un art abstrait; l'enjeu est la survivance même d'une manifestation importante de l'esprit humain. Personne ne peut indiquer à l'artiste la forme d'expression; on n'est pas en train de rédiger un manifeste, mais tout simplement d'exprimer des réflexions qui peu-

vent être utiles à une opération de refonte. Même en admettant que les provocations de Duchamp et les coupes de Lucio Fontana soient des œuvres d'art, ce qui est à démontrer, personne ne peut mettre en doute la possibilité d'élaborer des positions antithétiques.

Malheureusement, c'est l'impuissance même à justifier ces fondements épistémologiques — une position qui est très différente de la justification de la poétique individualiste et autoréférentielle caractéristique du XX^e siècle — qui a encouragé la conception d'une primauté de la sphère pratique. La diffusion de cette idée allait se réaliser à travers d'acquisitions d'ordre "descriptif", auto-justifiées et auto-légitimées, et provoquer finalement la crise du système théorique. Une telle procédure implique une dépréciation manifeste de la théorie et quelques apories conséquentes autour desquelles il est important de réfléchir.

a) Tout d'abord, on ne peut pas parler de "fin" de la philosophie ou de l'esthétique par autodépassement. Dans son essai *La Fin de la philosophie et la tâche de la pensée*, Martin Heidegger propose l'image du "dépassement" de la philosophie elle-même, un dépassement provoqué par le caractère fragmentaire des sciences et des techniques particulières. Tous les genres de savoir se fonderaient sur des "notions structurelles", valables uniquement dans leurs propres domaines d'application et traduites dans une pluralité d'opérations organisées et encadrées techniquement. La raison instrumentale aurait donc détruit l'art lui-même en tant que produit de l'être humain. En réalité, on réserve justement à l'art la tâche primordiale de s'opposer à la raison instrumentale et de dépasser la "non-pensée" technologique.

b) La deuxième aporie réduirait l'art à philosophie (Hegel). L'idée suffirait donc à produire une œuvre. Il s'agit d'une position très répandue au XX^e siècle: «Au début, il y a l'action; certes, mais au-dessus il y a l'idée. Et comme l'infini n'a pas de commencement précis et que, tel un cercle, il en est même privé, on peut

considérer l'idée comme l'élément premier»²⁹. Paul Klee témoigne le fait de la dissolution du ποιεῖν de la peinture dans l'intuition. En l'occurrence, ce qui a manqué c'est l'équilibre harmonieux de la réalité humaine, où le fait d'être, de penser, de dire et de faire trouve de fertiles synergies pour la réalisation. Pour qu'une œuvre puisse se définir artistique, l'intention n'est donc pas suffisante, ni l'argumentation ni la défense de la part de l'auteur.

c) La troisième aporie pourrait au contraire résoudre la philosophie dans l'art. Heidegger soutient que la fin de la philosophie ouvre le chemin à la poésie, forme unique de la connaissance: «Mais ce qui reste à dire, c'est les poètes qui en ont l'intuition»³⁰. Face au suicide de la logique, il ne resterait que l'art. Nietzsche avait déjà préconisé la naissance des philosophes-artistes. Derrida prévoit une philosophie "artistique" ou "littéraire"; son travail s'applique aux textes de la tradition philosophique. La fin de la métaphysique au sens classique transférerait la tâche gnoséologique à l'art. Mais même en soulignant encore une fois la portée cognitive de cette dernière activité humaine, il reste indispensable d'opérer de précises distinctions entre les deux domaines.

Sans doute la pensée contemporaine considère que le rapport entre art et philosophie est si étroit que de tels domaines arrivent à perdre leur propre identité; sans doute ils en résultent si noués que la destinée de l'un devient la destinée de l'autre.

Il est légitime, il est même juste de reformuler une esthétique à la fin des esthétiques classique, romantique et du XX^e siècle, mais il est aussi convenable de souligner le caractère provisoire qui est lié à la situation actuelle. Il ne s'agit absolument pas de garantir le relativisme sceptique, mais de formuler plutôt une attitude consciente et *humble* qui n'intéresserait pas qu'une seule personne, mais qui impliquerait toute une série de chercheurs marchant sur un chemin commun et acceptant les limites humains sans absolutiser aucune de leurs conquêtes.

L'art dans la postmodernité

Si ce n'est presque exclusivement qu'à travers la "négativité" que l'on peut deviner la complexité de notre époque, une époque de commencements et de fins, une époque qui voit la conclusion d'une parabole dont l'arc couvre plus de 2500 ans, il faut alors se demander pourquoi la production actuelle est si différente par rapport à l'époque de Giotto ou de Raphael. Mieux: en quoi sommes-nous différents des gens du Moyen-Âge ou de la Renaissance?

L'époque du postmoderne est caractérisée par la "complexité", un élément qui a favorisé l'émergence et l'affirmation d'une perspective herméneutique systématique et transdisciplinaire. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que la critique à la simplification du savoir et de son histoire, position typique de la culture positiviste moderne, patronnée par le fondateur de la phénoménologie, Edmund Husserl, a été reçue méthodologiquement, induisant une structuration plurielle et réticulaire des problématiques. Diffusé dans toutes les disciplines, le modèle de la complexité invite à une recherche laborieuse et incessante, détaillée sur plusieurs directions, et à une interprétation du réel énoncée à partir de plusieurs points de vue. Les structures elles-mêmes ne sont plus ramenées à la seule causalité, mais exposées à des prises de vue multifactorielles et probabilistes. On se trouve en face d'une situation décidément nouvelle: pour construire une synthèse cognitive inédite, jamais définitive, il faut identifier des parcours originaux capables de dépasser la tentation de s'accrocher à de solides évidences; il faut au contraire transformer le caractère provisoire en un instrument appétissant et rentable du point de vue du développement. Les idéologies totalitaires, et politiques et scientifiques, ont démontré leur inadéquation à l'affrontement des problématiques de la postmodernité. Le résultat est sous les yeux: réductionnisme simpliste, superficialité diagnostique, manque de perspectives gnoséologiques et interprétatives.

Il ne faut cependant pas confondre la complexité, la pluralité des formulations et les différents cadres de compréhension avec un relativisme qui proclame l'absence de vérités, le caractère discutabile et subjectif de tout jugement personnel.

Certes, on peut très rapidement passer de la complexité au relativisme éthique: mais il faut alors exercer beaucoup de prudence et distinguer les différentes étapes du développement de la pensée. On a d'ailleurs très souvent déclaré au cours du XX^e siècle que l'absence d'horizons partagés mène à l'absence de communication et de compréhension (Pirandello, les avant-gardes, le nihilisme), au triomphe de la violence politique, sociale et économique, à la lutte d'individus défendant leur propre version personnelle de la "vérité".

Tout d'abord, il est crucial de détecter le contenu de la méthode de recherche et des perspectives interprétatives. Le fait de reconnaître la complexité d'une situation et de mesurer ou de compléter les différentes méthodes praticables pour arriver à une solution est une opération tout à fait distincte de la paralysie qui découle du manque d'une solution unique, universelle et nécessaire. Si on les considère à la lumière de leurs limites, les différents points de vue peuvent devenir de fertiles impulsions par rapport aux savoirs, à la critique littéraire, aux sciences, à la philosophie, à l'histoire etc. Toute dialectique constructive produit des modèles cognitifs.

Ensuite, la réalité quotidienne nous témoigne qu'il existe dans notre société des valeurs fondatrices, qui ne sont point "faibles" et qui sont au contraire partagées par la plupart des gens; peut-être la liberté, la compréhension, la sagesse, la justice sont vraiment valorisées par notre précarité.

Et alors, quel sens peut-il recouvrir le fait de conduire des recherches sur les phénomènes de l'art, de la poésie et de la critique littéraire?

Le chercheur trouve aujourd'hui qu'il est urgent de poser cer-

taines questions et de formuler des réponses qui, malgré leur caractère provisoire, puissent être utilisées pour un dépassement immédiat; il ressent la nécessité de diffuser ses propres idées pour qu'elles entraînent d'autres enquêtes. L'époque de la globalisation est en effet une période où l'humanité retrouve une profonde unité d'intentions. Même avec la nécessaire prudence, aujourd'hui plus que jamais, la communauté scientifique peut tirer parti de découvertes faites dans tout le monde, elle peut communiquer en temps réel avec tous les recoins du globe, elle peut instituer des collaborations de travail à distance. D'une manière paradoxale et sur une échelle jamais expérimentée auparavant, l'âge de l'individualisme est en train de produire des phénomènes de partage politique (Nations Unies, Communauté Européenne), économique (le marché global), social (l'abolition des classes), culturel (la diffusion de l'alphabétisation) et idéal (paix et démocratie). Certes, cette situation ne peut encore s'appliquer qu'au Premier Monde, mais des événements tels que la chute du Mur ou les attentats du 11 septembre 2001 ou la crise économique ont amené la civilisation occidentale à une conscience pleine de l'interdépendance de toutes les parties de cette planète.

D'après le sociologue Jean Baudrillard, tout a été dit et tout a été fait, on n'a plus rien à dire; on ne peut que mélanger, indiquer, réécrire; récupérer la matière de la tradition pour échafauder notre jeu. L'art est arrivé jusqu'au point de ne plus distinguer le réel du virtuel. Au cours de toute la Modernité, l'artiste voulait choquer, provoquer — il suffit de penser à Marcel Duchamp. Aujourd'hui, tout cela a disparu. Lucio Fontana produisait un effet de choque en choisissant des situations exceptionnelles. L'idée seule comptait: après ses coupes sur la toile, tout ne paraissait qu'une imitation grossière. Puisque de telles trouvailles ne nous étonnent plus, il faut maintenant viser plus haut: et voilà Cattelan qui présente des enfants pendus dans le parc Sempione à Milan.

Pour illustrer le penchant du postmoderne à la citation, on peut

prendre l'exemple de Robert Venturi, qui écrit un livre intitulé *L'enseignement de Las Vegas* où il proposait de reconstruire Venise ou place d'Italie à New Orleans, dans un contexte ouvertement faux; c'est justement ici que sa particularité se trouve: le faux lui-même prend la valeur artistique de l'authentique. Carlo Maria Mariani poursuit un style néo-néoclassique et peint deux statues qui se peignent l'une l'autre; le postmoderne utilise toute espèce de trouvailles dans une perspective où il n'est plus possible de distinguer ce qui possède de la valeur, où le faux dispose de la même valeur que l'authentique. Hu Jieming reprend *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, mais au lieu des naufragés il place des jeunes filles en bikini et des bouteilles de Coca-Cola. Au fait, le postmoderne cite la modernité et les avant-gardes elles-mêmes. En 1977, un homme et une femme nus dans un passage très étroit d'une galerie d'art contraignent les visiteurs à se frotter pour passer. Eva et Franco Mattes produisent aujourd'hui cette même *performance* dans un monde virtuel. Andy Warhol reproduit Marilyn Monroe, cite la photographie et la déforme, ou l'embelli. Douglas Gordon reproduit l'action de Warhol, mais en la déchirant sur une séquence infinie.

L'ESTHÉTIQUE DANS L'ÈRE DE LA MONDIALISATION

*La culture représente pour les administrateurs un rêve
qui devient réel: une résistance efficace au changement.*

Zygmunt Bauman

*Et maintenant après une baisse des forces, le voilà
cet œil d'avril est la résurrection,
la résurrection est ce feu d'eau et d'émeraude,
ces cils, cette implacable transparence.*

Mario Luzi

Période d'esthétique "extraordinaire"

On ne peut comprendre le caractère extraordinaire de la personnalité d'un artiste si ce n'est qu'en utilisant des catégories descriptives et formelles. Il est absolument nécessaire de dépasser le niveau des faits divers pour entrer dans le flux interprétatif propre de l'époque.

Nous voilà à la situation esthétique du XX^e siècle. En suivant un schéma désormais consolidé dans le langage, on peut grouper les tendances de la philosophie en deux courants, les "analytiques" et les "continentaux"³¹. Ces deux courants présentent tout de même de réciproques connexions et influences. Il s'agit justement d'un schéma, et on ne saurait pas trop oublier d'autres tendances qui ne s'élèvent pas jusqu'aux honneurs de la chronique spéculative.

La distinction théorique est tracée avec précision:

Ce qui est en jeu, ce sont deux modalités différentes de concevoir la praxis philosophique: une "philosophie scientifique" (le

courant des analystes des écoles en Angleterre et aux États-Unis), fondée sur la logique des résultats qui est caractéristique des sciences naturelles dures, et une philosophie orientée vers un “humanisme” (le courant continental, diffusé en Europe continentale), qui considère l’histoire comme un élément décisif et qui pense la logique comme un “art du logos” ou comme une “discipline du concept” plus que comme calcul ou computation. En ce sens, l’antithèse entre les analytiques et les continentaux reproduit à l’intérieur de la philosophie l’antithèse entre culture scientifique et culture humaniste (entre logique et rhétorique [...]): une turbulence intérieure dont la philosophie (dans son statut de science première ou de méta-science ou sous la forme de sa rationalité démissionnaire) ne s’est jamais libérée³².

Dans la période entre les années 1930 et 1970, la distinction apparaît assez nette; les positions se sont par la suite ralliées un peu, trouvant parfois d’occasionnelles convergences.

Cette même situation détermine deux tendances différentes dans le secteur esthétique: le philosophe analytique consacre sa propre réflexion à la définition de la notion d’art; le continental par contre examine l’art à partir de son développement historique, de ses modalités expressives et de la complexité de ses réalisations. Peut-être jamais dans l’histoire de la pensée humaine, des positions ne furent plus distancées. D’un côté, la recherche part de quelques déductions logiques modelées sur une analyse rigoureuse du langage, où seules les propositions vérifiables sont acceptées. Dans ce cas, le point de l’analyse se réduit à un discours logique et parfait, mais qui trouve précisément sa limite dans son caractère abstrait. De l’autre côté, l’enquête prend son origine dans le “monde phénoménologique”, dans la condition de l’“être-donné” du réel; elle risque de tomber dans l’impossibilité de dessiner une conception artistique et d’accepter en tant que telle n’importe quelle production pouvant réclamer la dénomination de “art”.

«Une philosophie n’existe pas, mais il existe de nombreux philosophies, de nombreux manières et de nombreux raisons pour se

nommer des philosophes»³³; de même, une esthétique n'existe pas, mais il existe de nombreux esthétiques, différentes et parfois anti-thétiques sous le profil conceptuel et pratique. Ce n'est que dans la pensée analytique qu'une relative convergence logique peut être repérée. Et ce n'est pas un hasard si l'effort d'auto-compréhension de l'esthétique se tourne vers deux directions: d'une part, en harmonie avec la conception de la fin de l'histoire, elle proclame sa propre fin en impliquant aussi quelques activités associées, telles que l'esthétique elle-même et la critique; de l'autre, elle continue à "habiter la maison de l'être".

Une situation de ce genre, il faut la situer dans une considération plus générale concernant les fondements mêmes du geste artistique.

L'histoire de la culture occidentale indique qu'à des périodes d'esthétique "normale" ont toujours succédé des périodes d'esthétique "extraordinaire". Au premier cas, la communauté des artistes accepte et opère à l'intérieur d'un modèle interprétatif artistique qui fournit un "paradigme" (c'est le terme de Thomas Kuhn) à la création et à son instrumentation critique, sur une extension temporelle déterminée.

La période "normale" est successive à la "révolution esthétique"; elle se configure comme une tentative de situer la créativité à l'intérieur de cases conceptuelles élaborées par une théorie que la communauté des artistes reconnaît comme viable pour la constitution d'un fondement de la praxis. Cette praxis consiste précisément à réaliser des œuvres par le moyen de l'écriture, de la forme, de la couleur, du son, des images, et même par le moyen des interprétations et des jugements, "promesses du paradigme", et en déterminant les choix (comme il est arrivé dans le concept de poésie populaire à l'époque romantique), en appliquant des schémas (par exemple, chez les structuralistes), en confrontant le présent au passé (cf. la question du réalisme posée par Auerbach à la littérature occidentale), en articulant les concepts de la théorie (cf. la peinture

naturaliste) et en élargissant les domaines d'application de la théorie (par exemple, les sujets populaires dans la production romantique). Dans toute période esthétique "normale", l'artiste résout le problème de la créativité à travers l'application de modèles partagés, au point que l'échec d'une œuvre n'est pas vu comme l'échec du paradigme, mais comme l'échec de l'artiste qui n'a pas su trouver la solution dont le paradigme assure cependant l'existence.

L'esthétique "normale" est cumulative; il suffit de penser au nombre infini de tableaux et de sculptures produits sous le paradigme de l'informel ou de l'abstrait. Si l'on y réfléchit bien, l'artiste "normal" ne cherche pas une véritable nouveauté, mais seulement une version nouvelle, qui, sous l'influence du changement culturel et grâce à l'agrandissement du contenu informationnel de la théorie elle-même, va être soumise à des anomalies. Ce sont précisément de telles anomalies qui démontrent l'inadéquation de ce paradigme particulier à toute interprétation du changement. Au moment même où le poète Ugo Foscolo adopte le paradigme néoclassique pour exprimer sa propre déception historique par rapport au siècle des Lumières, il "expose" cette théorie esthétique à une crise qui récoltera d'autres suggestions et produira finalement le romantisme. Ce sera grâce à l'émergence d'un autre paradigme qu'une nouvelle période "normale" se composera, pour être à son tour dépassée par une révolution successive.

Comment et pourquoi ce passage d'un paradigme à l'autre se réalise-t-il?

Je suis tout à fait convaincu que n'importe quelle période culturelle s'identifie et se caractérise par une *Weltanschauung* particulière, c'est-à-dire par une modalité particulière d'interpréter le sens (ou le manque de sens) de ce qui existe. Il faut analyser une après l'autre les raisons qui produisent le changement; elles intéressent une série d'interrelations philosophiques, économiques, religieuses et biologiques dont il n'est pas très aisé d'établir la priorité en sui-

vant les modèles interprétatifs cités. On discutera à l'infini et on produira des interprétations différentes selon les paradigmes à chaque fois élaborées à propos de la décadence de l'Empire Romain ou de l'avènement du Moyen-âge, même si ces divisions historiques étaient franchement acceptées.

S'il n'est pas possible de modéliser en général les raisons du changement, on peut en revanche modéliser ses modalités. Le passage d'un paradigme esthétique et philosophique à l'autre se produit à partir d'un choix effectué sur des modèles "incommensurables"; même si des anticipations sont présentes (par exemple, le préromantisme), ce passage ne peut ni se concrétiser par degrés ni s'imposer grâce à la logique ou à travers une posture neutre. Le processus peut nécessiter d'une période relativement courte, comme à la fin du XVIII^e siècle pour le Romantisme ou au début des années 1880 pour le Décadentisme. Son succès n'est pas déterminé de manière absolue par la pression plus ou moins puissante et manifeste exercée sur les défenseurs du modèle précédent, mais plutôt par la capacité de mieux éclaircir le chemin des artistes et leur nécessité d'attribuer un sens à toute opération. L'acceptation de ce nouveau paradigme dépend donc de causes qui restent complexes mais qui permettent toutes de mieux interpréter les changements accomplis dans la société. Il n'y a pas de raisons vérifiables ou falsifiables grâce auxquelles il devient possible d'établir a priori la supériorité d'un modèle nouveau par rapport à un modèle passé; il revient à une "histoire des effets" de déterminer leur succès ou leur insuccès.

Aucune interprétation ne peut donc être décisive, si convaincante ou motivée ou articulée qu'elle soit; le changement d'une conception esthétique s'opère à travers un déplacement progressif de la confiance que les intellectuels accordent à l'un ou à l'autre des paradigmes. C'est ce que nous constatons dans la situation culturelle d'aujourd'hui: nous vivons un moment de "révolution esthétique".

Une conception nouvelle de l'art

Maintenant il est naturel d'interroger le rôle recouvert par l'artiste à l'intérieur de ce renouveau de l'art, de ce "tournant", comme le définissait Heidegger.

Le premier pas que la peinture a accompli est de renouer sa peinture à l'être humain et de lui restituer une dignité intrinsèque; tout ceci ne se réalise pas par un geste qui reprend telle ou telle thématique artistique — il ne s'agit point d'un geste dont la portée soit si vaste —, mais par la concrétisation d'œuvres qui expriment une structure théorique originale et dont l'éclaircissement est confié aux mots de Luigi Pareyson:

Il y a beaucoup de méfiance à l'égard de la philosophie dans l'art. On craint que l'autonomie de l'art ne soit compromise et que l'art disparaisse. On croit que la rigueur glaciale de la spéculation philosophique soit en contradiction avec la vibration émue de la poésie. Cela signifie négliger les caractères de la pensée philosophique. Il existe des aspects de la philosophie qui, mis convenablement en évidence, transforment franchement une méditation philosophique en authentique poésie, si bien qu'il est impossible d'en apprécier la valeur spéculative à partir de la réalité artistique. La recherche et la discussion de la vérité, la pensée comme expérience personnelle, la vivacité de l'imagination qui doit rester à la base de la pensée philosophique: voilà les aspects de la philosophie qui contribuent à lui conférer un succès artistique et qui arrivent à confier la vérité moins à l'énonciation précise d'une argumentation qu'à l'expression irremplaçable de la poésie. [...] La philosophie peut être présente en tant que telle dans une œuvre littéraire et peut contribuer à sa valeur artistique par cette présence *explicite*. Évidemment il existe aussi une présence implicite, qui n'est moins efficace et profonde, et qui est ce qui fait que *tout* dans l'œuvre, jusqu'à la moindre inflexion stylistique, arrive à signifier et à révéler la spiritualité de l'auteur, et par conséquent les modalités de sa pensée, de sa *Weltanschauung*, de sa philosophie³⁴.

Ce paradigme revalorise sans doute la portée cognitive de l'art,

ce qui va permettre à la peintre de sortir du cercle vicieux de l'esthétique relativiste et auto-justifiée propre à beaucoup de tendances artistiques du XX^e siècle et de découvrir le chemin vers une production qui "révèle" une situation personnelle, historique et surtout existentielle. L'artiste n'a donc pas peur de connecter son propre art à une pensée capable de dépasser l'agnosie relativiste. On trouve chez elle non seulement le soutien d'une pensée capable de révéler une conception nouvelle du réel, mais aussi capable de toucher la "vérité". Et la vérité, en minuscules, n'est pas une définition, elle n'implique aucune affirmation: aujourd'hui la vérité est un projet de travail, de recherche, de dialogue, qui se traduit dans l'exigence de parcourir la contemporanéité, de la sonder, de l'interpréter, de la présenter, de la représenter en toutes ses dimensions, en toutes ses contradictions, en toutes ses expressions.

De toute manière, la vérité ne se présente pas comme le plat d'un *chef* expert. Elle nécessite moins d'une caméra placée à la sortie d'une banque que des talents de la créativité. Elle se trouve au fond du crible que le chercheur a utilisé pour tamiser des quintaux de sable et où finalement il découvre l'éclat d'une pépite. L'œuvre doit s'accrocher directement au monde, en piégeant son devenir bouleversant et la multiformité de tout ce qui s'y produit. Pour ce faire, elle utilise des instruments qu'elle a forgés elle-même, des instruments qui témoignent de son amour pour la vérité et qui permettent à cette vérité de ne se révéler qu'une fois qu'elle a été capturée; on ne peut pas programmer la grandeur artistique, ni la préfixer, ni la soumettre à une procédure, ni la comprendre en avance.

Il faut que nous nous convainquions que notre temps n'est plus à la gloire, n'est plus à la mémoire. Aujourd'hui c'est le *καρπός* du "faire", de l'"opérer", du "pro-jeter". Le monde a changé, l'art est en train de changer, il faut qu'il change. Mais il ne suffit pas de passer une couche de blanc sur le mur pour crier la nouveauté. Au cours du XIX^e siècle, la peinture a modifié son apparence; elle

continue maintenant à rester soumise à d'actions dévastatrices: si elle ne changera pas son paradigme, elle ne saura plus suivre le périmètre de complexes phénomènes tels que la multi-culturalité, la globalisation, ou la nécessité d'une *governance* mondiale capable de contenir les pouvoirs de l'économie et de la finance.

Il devient dès lors nécessaire de recommencer à parler de réalité, de vérité, et c'est bien ce que confirment les diverses tendances de la contemporanéité. Parmi celles-ci le "réalisme intérieur" américain se veut tout à fait en opposition au réalisme métaphysique traditionnel sorti de l'aristotélisme et du positivisme et postule l'existence d'une réalité extérieure connue par l'esprit humain et située au même temps en opposition, sur le plan gnoséologique, au relativisme sceptique. D'après Hilary Putnam et en accord avec le sens commun,

il y a les tables, les chaises, les glaçons. Il y a aussi des électrons, des régions de l'espace-temps, des nombres premiers, des personnes qui menacent la paix dans le monde, des moments de beauté et de transcendance et beaucoup d'autres choses.

L'esprit humain peut arriver jusqu'à un premier résultat fondamental; nous entrons en relation avec le monde d'une manière différente selon le contexte historique et la perspective scientifique assumée. D'après Francesco Tomatis, interprète du personalisme chrétien, dans son rapport au monde, l'être humain se présente moins comme modèle ontologique que comme instrument "irrelatif", ce qui permet de ne pas rechuter dans les métaphysiques classiques ou modernes et de ne pas se limiter au caractère postmoderne et fragmentaire des positions particulières. Le rapport à la réalité est une condition inéluctable pour tout être humain, sous tout point de vue, génétique, biologique, psychique, linguistique, social, économique, existentiel et par conséquent gnoséologique et, en tant que tel, artistique.

Aujourd'hui, il n'est plus temps de créer l'art dans le seul but de représenter la beauté et de procurer un plaisir esthétique. Aujourd'hui, il nous faut proposer comme but la production d'un genre de connaissance "holocrématique" (ὅλος, "qui forme dans son intégrité" et χρήμα, "chose que l'on utilise", "outil"), "omni-instrumentale" au sens qu'elle utilise la totalité des instruments gnoséologiques humains (et non "omni-compréhensive" au sens qu'elle doit tout comprendre).

Par conséquent, c'est la connaissance (la découverte d'une nouvelle ouverture sur le réel) qui produit le plaisir esthétique, et non le plaisir esthétique qui produit la connaissance. Rien n'empêche de voir dans l'harmonie artistique un instrument d'intelligibilité de ce qui est complexe, multiple et chaotique. On reste toujours dans le domaine d'une position gnoséologique. J'ai parlé d'art "holocrématique" parce que ce qu'on voit chez l'artiste c'est le signe de l'être humain dans sa totalité, la marque visible de son emplacement dans le présent et dans l'histoire, la trace de son essence individuelle, culturelle et civilisée, de son attitude à projeter le futur et surtout de la nécessité qu'elle ressent de s'interroger sur des questions existentielles, sur sa propre relation à soi-même, aux autres et au monde. Si sa peinture ne peut donc pas être définie organique, c'est moins parce qu'elle est impliquée, comme l'on dit, avec l'organisme, que parce qu'elle est totale, intégrale et complète, signe et symbole de l'individu dans sa totalité, réalisée dans un "objet".

Cette conception nous permet d'entrer au cœur du problème et d'éclaircir, même provisoirement, le concept d'art. Alors que la philosophie, la science et la critique historique cherchent à interpréter/décrire le réel d'une manière exclusivement rationnelle, en schématisant, en "délimitant" les données (mieux: les "assertions") de l'expérience au détriment d'une considération globale de la "complexité du réel", l'art doit s'approcher de la vie d'une manière

totale, en impliquant la totalité de l'être humain. Les autres formes de la connaissance posent en fait l'individu en relation avec l'Autre d'une manière logique et cohérente, comme il se passe dans la syntaxe du langage, par la détermination des rapports de cause et d'effet et des dislocations dans l'espace-temps. L'art cherche au contraire de reproduire le caractère complexe et exhaustif de l'expérience humaine; il n'y pas de principe de non-contradiction, les dislocations de l'espace-temps sont absorbées dans le magma de l'inconscient, dans la réactivation du passé, dans l'anticipation du futur à travers l'espoir et la prédisposition à lire le sens symbolique des données fournies par les sens.

Face au réel, la science est muette et "simplifie" l'expérience; la philosophie devient contradictoire (comme il arrive chez Kant au monde de la Raison Pure et au monde de la Raison Pratique), la recherche historique perd de vue de nombreuses manifestations du passé. Mais c'est précisément dans cette complexité du sens (qui n'est pas tout simplement une pluralité) qui se trouve la raison d'être de l'art. L'art s'enrichit des contributions mythiques, réalistes, allégoriques, descriptives et interprétatives et utilise les langages qui peuvent assumer dans leur transparence, à travers une relation incessante du sens avec l'usager, d'inépuisables significations.

Dans cette perspective, qui est à la fois éthique et esthétique, il faut repenser la position de l'artiste, qui doit reconstituer l'art sans avoir peur de salir ses mains, qui doit descendre dans le réel et qui, tel un artisan, doit se contenter de son effort avant d'être gratifié par le succès. l'œuvre d'art se présente donc comme un modèle de perspective "éthique"³⁵, un modèle qui mène à un réalisme salutaire et équilibré, responsable et conscient du fait que son propre produit aura à "dialoguer" avec l'humanité présente et future et à unir à l'organisation théorique l'ensemble des données d'une œuvre, cet ensemble étant un point de départ nécessaire et une pierre de touche

inévitable. L'œuvre et l'auteur sont ainsi indissolublement unis par un lien qui s'accroche ou qui se trouve déjà accroché à l'acte du ποιεῖν, déterminé sur le plan historique, géographique, culturel et relationnel. Si le geste de la création modifie un "autre-par-rapport-à-soi", il le modifie vers un sens non utilitariste, mais cognitif, puisque la connaissance elle-même transforme le monde, ne le laisse pas intact, le "met en jeu". Relation humaine et produit artistique se posent donc dans une réciprocité formatrice.

La philosophie, comme la science, utilise la raison, "dé-finit" la réalité, lui donne une forme, un ordre, la catalogue, la dissèque; au contraire, ce genre d'art est connaissance in-formelle et in-définie (du réel), multiple, complexe, multiforme, contradictoire, en devenir mais non chaotique.

L'artiste n'est donc pas un philosophe qui organise sa propre pensée selon les principes logiques de non contradiction et de cohérence; sa production n'est réglée non plus par des manières ineffables, comme inspirée par une divinité, selon l'opinion des anciens. Le processus de connaissance artistique présente de telles interconnexions qu'il est vraiment difficile de décrire une série de procédures précises; ce processus est bien le résultat de la participation de l'être humain dans sa totalité, en tous ses composants: physiques (le ποιεῖν), mentaux, perceptifs, émotionnels, sentimentaux, conscients, inconscients, programmatiques, mémoriels, individuels, relationnels et collectifs (l'homme est l'histoire). Chaque définition exclue quelques-unes des parties qui constituent ce même processus.

L'artiste aujourd'hui

Contrairement à ce qu'on croit communément, le prophète n'est pas celui qui prévoit le futur, mais tout simplement celui qui, d'après son étymologie, parle à la place d'un autre. Sans arriver à

la position que Platon manifeste dans le dialogue *Ion*, suivant laquelle le poète compose grâce à l'inspiration et sans aucune conscience, je dirai que l'artiste possède un œil *zuviel*, un troisième œil qui d'après la philosophie orientale est capable de voir ce que l'homme du commun ne voit pas et de percevoir ce qui n'est normalement pas perçu. Il écrit, il peint, il construit au nom de l'entière humanité, qui à son tour retrouve dans ses œuvres ses idées.

Y a-t-il, pour une artiste contemporaine, une "mission" plus importante que celle de ramener l'art à sa qualité de composant de l'être humain?

L'artiste, comme le suggère Heidegger pour le poète, doit tenir une lanterne à la main afin de conduire tous ceux qui le suivent. Son œuvre s'enracine tellement dans l'actualité qu'il-même en devient une sorte d'icône, le penchant à la citation et l'intellectualisme expérimental, incapable de trouver une forme artistique conforme à la concrétisation de la pensée artistique, lui sont tout à fait étrangers. Il ne revient quand même pas à une reproduction mimétique et acritique du réel. Il sait très bien que toute expression humaine ne pourra jamais atteindre l'objectivité — elle n'y tient d'ailleurs pas. *Son but est très clair: laisser sur terre les traces d'un esprit qui a essayé de repérer le sens de sa propre existence dans une période historique où l'art de la peinture s'est trouvé enlisé dans une situation tellement autodestructrice qu'elle menace sa propre survivance.*

Certes, on ne peut ni ne veut ignorer la leçon des grands du XX^e siècle, à partir de Picasso, de Braque et de toute une série d'artistes qui d'une part ont contribué à renouveler le langage pictural, et de l'autre ont creusé un clivage de plus en plus profond par rapport à la réalité. Elle emprunte moins leurs positions de base, incapables de produire des fruits durables, que leur langage.

Tous ces artistes-là ont souffert d'une déchirante méprise: ils renouvelaient la peinture en se limitant à l'aspect technique. Si notre

civilisation est arrivée à la consommation, l'utilisation d'une technique à la place d'une autre ne saurait pas renverser la direction culturelle; si vraiment "tout a été dit", ce n'est pas le langage qu'il faut alors renouveler, puisqu'il est sujet à la tradition et par conséquent il se trouve à son tour émissaire de précédentes problématiques, mais la notion elle-même d'art. Pour ce faire, il faut la ramener à ses sources authentiques: la vie, l'humanité, le sens de l'existence. C'est la "révolution épistémologique".

Un art "organique"

Quand on définit une nouveauté, on risque toujours d'emporter les déchets linguistiques des signifiants préexistants. Il paraît donc nécessaire de mieux définir le terme "organique", que l'on va utiliser moins pour sa référence immédiate à un organisme que pour l'indication à une conception intégrale, complète et surtout interdépendante. On est d'ailleurs très près des principes de la théorie "personnaliste" élaborée par Mounier et Maritain.

Tout d'abord, il faut confirmer l'autonomie de l'art non pas sous l'aspect de la théorie, mais en assumant plutôt un point de vue éthique:

pas seulement dans le sens que la référence à un public déterminé ou à ses propres représentants porte sur une mauvaise piste, mais dans le sens que la notion même d'usager "idéal" est nuisible à tout débat autour de la théorie de l'art, qui est censée présupposer tout simplement l'essence et l'existence de l'homme en général³⁶.

Aujourd'hui, l'usager est le marché. La culture a été malheureusement soumise à ses directives; elle se fonde désormais sur la satisfaction du client, sur l'accroissement de besoins fictifs, sur la publicité, les panneaux et la transformation en spectacle de certains phénomènes médiatiques. Si l'on voit de plus près, on voit bien

qu'il ne s'agit pas d'autonomie, mais de sujétion. En fait, l'art est nié non seulement lorsqu'il se change en rationalité ou en un pur jeu technique, mais aussi lorsqu'il se prostitue en faveur de n'importe quel pouvoir politique, économique, idéologique ou médiatique, lorsqu'il est utilisé moins comme un but que comme un instrument.

On restitue à l'art sa propre dignité au moment même où un artiste produit une œuvre dans laquelle elle exprime sa propre originale conception de l'existence et synthétise la *Weltanschauung* historique et culturelle de son âge.

Mais l'art n'est pas que de la connaissance. Si, comme l'affirmait Dewey, l'art est toujours quelque chose de plus que l'art, on en conclut, suivant Pareyson, qu'il est toujours quelque chose de plus que de la connaissance:

Pour la multiplicité des actes et des intentions de l'homme, il est toujours et *à la fois* profession de pensée, acte de foi, aspiration politique, acte pratique, offre d'une utilité spirituelle et matérielle. En pratiquant son art, l'artiste ne renonce pas seulement à sa propre conception du monde, à ses propres convictions morales, à ses propres intentions utilitaristes, mais il introduit aussi, implicitement ou explicitement, tous ces éléments dans sa propre œuvre, où ils sont assumés sans être niés; si l'œuvre réussit, leur présence même se change en contribution active et consciente à sa valeur artistique, et le jugement lui-même que l'on porte sur cette œuvre exige de mettre tout cela en compte. Bien au contraire, il n'existe pas d'art sans que d'autres valeurs y confluent, sans qu'elles contribuent à le soutenir, de manière qu'une multiplicité de sens spirituels découle et une variété de fonctions humaines s'annonce. La réalisation de la valeur artistique n'est pas possible si ce n'est qu'à travers un acte humain, qui condense la plénitude de sens à l'aide de laquelle l'œuvre agit dans le monde et suscite un retentissement dans les domaines les plus divers et dans les activités les plus variées. Par conséquent, l'intérêt réveillé par l'art n'est pas seulement une question de goût, mais un assouvissement complet des exigences humaines les plus disparates³⁷.

L'artiste ne se limite donc pas à dire "comment est" le monde dans la manière la plus complète, authentique et humaine possible, mais elle s'applique aussi à "pro-jeter" ce monde. Car l'art est art non malgré la philosophie, la théologie, la sociologie, la morale, la rhétorique, la science, la linguistique, la tradition, les genres littéraires, l'histoire, la biologie, la physique, l'astronomie, etc., mais justement parce que toutes ces différentes connaissances sont "trans-formées" en art par l'artiste dans leurs propres "substances". Tout comme l'ensemble des données qu'est l'homme ne peut pas être décomposé en ses composants physiques, chimiques, historiques, psychiques, sociaux, culturels, etc., de même l'art fait converger en soi la vie entière, la réalité entière de l'artiste, sujet unique et irrépétibile et au même temps commun à l'espèce humaine.

Pour ce genre d'art s'ouvre donc une fondamentale dimension morale:

On est tous faits de ce que les autres nous donnent: tout d'abord nos parents et puis ceux qui vivent à nos côtés; la littérature ouvre à l'infini cette possibilité d'interaction avec les autres et par conséquent nous enrichit infiniment [Tzvetan Todorov].

Ce qui, en ce moment de l'histoire, se traduit en une tâche gigantesque: opérer un "ré-enchantement" des valeurs culturelles, à partir de la restitution du sens du réel:

L'âme postmoderne paraît tout condamner et ne rien proposer. La démolition est la seule occupation à laquelle l'esprit postmoderne paraît s'adapter. La destruction est la seule construction qu'il reconnaît. La démolition des constrictions coercitives et des résistances mentales représente le but et la fin ultime de l'effort d'émancipation; la vérité et la bonté — c'est Rorty qui l'affirme — prendront soin d'elles-mêmes dès que nous prendrons convenablement soin de la liberté³⁸.

Le *καίρός destruens* épuisé, l'artiste s'inscrit dans le *καίρός construens*:

Alors que [l'esprit postmoderne], démolissant ses versions solidifiées du passé, du présent et du futur, refuse tout simplement ce qui passe pour vérité, il découvre dans sa forme originnaire la vérité que les prétentions modernes avaient mutilée et déformée au-delà de l'admissibilité publique. Plus que ça: la démolition découvre la *vérité de la vérité*, la vérité qui demeure en elle-même et qui ne comporte pas d'actes violents commis sur elle; la vérité qui a été démasquée sous la domination de la raison législative. La vérité réelle est déjà là, avant que sa laborieuse construction ait commencé; elle postule précisément sur le terrain qui a vu ériger ses inventions artificielles: apparemment pour la montrer, en réalité pour la cacher et pour l'étouffer³⁹.

LA CRÉATION ARTISTIQUE

La création de l'artiste en tant que rite liturgique qui d'une part rappelle l'événement et de l'autre le récrée sous les formes symboliques de la présence.

George Steiner

La Matière sera donc pour nous le complexe des choses, des énergies et des créatures qui nous entourent, de la mesure qui est propre à leur apparition en tant qu'impalpables, perceptibles et "naturelles" (au sens théologique du terme). Ce sera le milieu commun, universel, tangible, infiniment mobile et varié, au sein duquel nous nous trouvons trempés. Pierre Teilhard de Chardin

La récupération de la totalité du réel

Il faut rechercher les racines de la crise de la culture occidentale dans la structuration fragmentaire de celle-ci. C'est bien évidemment à cause de cet héritage particulier de la modernité que tous les secteurs de l'activité humaine se sont "émancipés" (Hans Jonas) et qu'ils ont trouvé en eux-mêmes leurs principes constitutifs propres. Le phénomène ne pouvait pas, ne peut pas ne pas produire des tensions, des contrastes, des contradictions entre les différents domaines, en entraînant des résultats opposés aux attentes et aux objectifs mêmes qui étaient proposés. Machiavel est le premier témoin qui fait autorité: son *Prince* propose de placer l'État au sommet de la hiérarchie des valeurs humaines et annonce les atrocités des dictatures du XX^e siècle. Les conséquences de la séparation entre politique et morale ne sont qu'autant d'anticipations des désastres qui sont en train de se vérifier à cause du désaccord entre science et philosophie, entre recherche et respect de la vie, entre

écologie et profit, entre économie et respect de la dignité humaine, entre art et morale, entre liberté individuelle et cohabitation sociale etc.

En soutenant une parcellarisation culturelle contradictoire et en refusant l'intégralité de la personne humaine, cette structuration a inévitablement conduit l'action humaine vers une sorte de substance abstraite. L'homme n'est plus là, il ne reste qu'un *homo economicus*, un *homo politicus*, un *homo consumens*, un *homo ludens*, un *homo ad sexum pertinens*, un *homo artifex*, etc. Cet homme est devenu un objet de spéculation; et c'est précisément à partir de cet objet qu'on a organisé les programmes et les interventions au niveau personnel et communautaire.

Le caractère fragmentaire de la culture et de la pratique provoque une myopie inévitable de la programmation et des projets. Le regard sur le présent s'englué dans d'incessantes contradictions: le libéralisme sauvage ne s'est pas transformé en bien-être général, mais en une guerre aux conséquences catastrophiques pour les vaincus — et pour les vainqueurs aussi bien; la libéralisation de la drogue est en train de déterminer le malheur de quelques générations; l'exaspération des droits individuels qui dégénère en garantisme mine la sécurité sociale; l'avortement légitime le refus de tout individu ne correspondant pas aux paramètres individuels de la "normalité"; l'euthanasie pourrait justifier l'élimination des êtres humains improductifs; une indulgence excessive dans le secteur de l'éducation est la raison du chaos psychologique auquel beaucoup de jeunes sont exposés. Il n'est donc pas surprenant de constater que même ceux qui se battent pour l'abolition de la peine de mort prennent position en faveur de la mort des personnes handicapées.

On ne peut sortir d'une telle situation qu'à l'aide d'une révolution de la pensée, qu'à travers l'individuation d'un principe unitaire du réel, où puissent résider le temps et l'éternité, la vie et la mort, ce qui est déterminé et ce qui ne l'est pas. C'est la seule ma-

nière pour consolider le lien entre art et vie, un lien qui est nécessaire afin de renouveler l'expression humaine. Ce n'est qu'en attaquant le problème dans ses éléments constitutifs, ce n'est qu'en conciliant les apories propres à la modernité (*res cogitans* et *res extensa*) qu'il devient possible d'atteindre un résultat authentique.

La réalité, donc, possède une acception totale et totalisatrice, organique et intégrale:

- totale, puisqu'elle comprend le présent, le passé, le futur, le temps, l'éternité, la matière et l'esprit;

- totalisatrice, puisque le parcours repéré vise à la perfection finale;

- organique, puisque aucune des parties est rejetée, ni ce qu'à nos yeux apparaît clairement ni ce qu'à nos yeux apparaît mal, ni la vie ni la mort;

- intégrale, puisque chacune des parties est présente harmoniquement.

Il ne s'agit pas de la *coincidentia oppositorum* de Nicolas de Cues, où les éléments en contradiction coïncident, mais d'une co-présence où chacun de ces éléments reste "soi-même" en devenant une autre substance.

Ontologie du réel

On pourrait se demander si l'on doit reprendre ou ne pas reprendre la conception médiévale du symbole. La tentation de l'assimilation reste puissante, mais au même temps elle peut limiter.

En accord avec la *Weltanschauung* du Moyen Âge, le monde matériel postule une autre réalité qui agirait comme une référence. Le mot lui-même est un témoin:

En grec, *Symbolon* indiquait à l'origine la partie d'un objet cassé qui était utilisée comme signe d'identification pour les hôtes ou les familles. Comme la cassure de cette fiche renvoie à l'exis-

tence d'une autre fiche, de même la mentalité symbolique postule une autre réalité: à côté du présent, il y a ce qui est absent, à côté du passé, le futur, à côté de la matière, l'esprit, à côté de l'expression, la pensée, à côté de l'"énigme", la réalité cachée derrière "le miroir". Le symbole n'est pas seulement la trace d'"autre chose", mais il indique aussi que cette "autre chose" est plus importante. Ce n'est que dans la récupération de la dimension du sacré qu'une modalité du geste artistique découvrant la totalité du monde à travers le symbole devient possible. La conception matérialiste permet tout au plus d'utiliser une symbolique linguistique ou d'imagination, jamais en fonction révélatrice⁴⁰.

D'autre part, comme le remarque justement Johan Huizinga, on pourrait expliquer le symbolisme du Moyen-Âge par la phrase de Saint Paul aux Corinthiens: «*Videmus nunc per speculum et in aenigmitate, tunc autem facie ad faciem*» [«En vivant sur terre, nous voyons la réalité comme dans un miroir et sous forme d'énigme; dans l'éternité, nous la verrons d'en face»]. La réalité terrestre n'était donc considérée qu'un "miroir" de la vraie vie, dont elle était *umbra* et *figura* (Erich Auerbach). Grâce à la référence aux textes classiques ou à la Bible, l'homme du Moyen-Âge pouvait redécouvrir le sens du monde et des événements. À la base de cette mentalité allégorique, il y avait une vision religieuse solide, qui interprétait l'*exister*e selon deux conditions liées par un rapport de causalité: la condition temporelle et la condition éternelle.

En fait le "symbolon" et ce "symbolon" est la fiche entière, reconstruite dans son intégralité et restituée à son harmonie originelle, une harmonie que le temps et les événements historiques ont brisée.

Il ne s'agit pas d'un "élan vital" s'arrêtant dans la matière, ni d'un appel à des mondes ultérieurs, ni d'une scission inconciliable entre les catégories traditionnelles du dualisme, ni du réductionnisme matérialiste, ni du caractère fragmentaire et intuitif qui est propre à bien d'artistes du Décadentisme et du XX^e siècle: *c'est une recomposition véritable de l'unité du réel.*

C'est précisément cette forme totalisatrice qui se réalise dans la création artistique, une création qui ne se limite pas à la production matérielle du tableau, mais qui implique aussi la personnalité dans son intégralité. Quand un artiste choisit ses couleurs, ou qu'elle inscrit ses formes ou qu'elle trace ses figures, elle laisse qu'une structure iconographique douée d'un sens s'épanouisse à travers l'interaction de différents éléments figuratifs; ce faisant, elle implique non seulement le geste, mais aussi la pensée, le sentiment, le passé, le présent et le futur: une tension créatrice que le langage, excessivement descriptif et limitant, cherche en vain de traverser.

La composition et, indirectement, la jouissance se placent donc au-delà d'un simple geste accompli à l'intérieur de la dimension de l'espace-temps; elles atteignent une dimension "absolue" (*ab soluta*: dénouée, dégagée, autonome), une véritable forme rituelle résumant l'essence du réel au moment précis de son accomplissement.

Cette modalité de la création reprend sous plusieurs aspects le sacrifice de la messe, où le mystère de la passion et de la mort de Jésus-Christ notre Seigneur est célébré: le rite accompli par le prêtre et ancré à une dimension strictement actuelle devient au même titre "mémoriel"; en ce même moment, l'évènement historique passé est en train de s'accomplir réellement, non pas dans une dimension passagère du devenir, mais dans l'accomplissement de la réalité. Par conséquent, la création des tableaux, tout comme leur jouissance, une jouissance qui sait "com-prendre" la profondeur du geste créatif, s'inscrit dans le caractère fragmentaire du temps et de l'espace, mais permet aussi de se plonger dans une réalité totalisée et totalisatrice.

Ce n'est pas un acte de la volonté ou de l'intellect qui décide tout ça, mais une position philosophique précise: l'art est "contraction" de tous les êtres, n'importe quel être, naturel, végétal, animal, individuel; tout est différemment présent dans l'être singulier: la réalité consciente de l'intelligence et la réalité inconsciente de la

nature, la raison d'un esprit ordonnateur du réel et du monde social et l'instinct, la violence et la sérénité, l'abstraction sensuelle et la maîtrise de soi, le matériel et le spirituel. L'univers "vit" intégralement dans cette production artistique; puisqu'il possède les conditions des choses, le tableau lui-même est la réalité, chacun des êtres ne constituant pas une réalité isolée mais liée à tout.

Pour comprendre à fond la notion de "contraction", il faut revenir à l'ancien principe d'Anaxagore — «toutes choses étant dans le tout»⁴¹ —, filtré par le néoplatonisme de la Renaissance et, en particulier, par la pensée de Nicolas de Cues⁴², qui soutenait que «dans toute créature l'univers est celle créature même». L'être de toute chose est donc l'être "contracté" de toute chose. Par conséquent, si les problématiques de la totalité de l'univers (limite et infini, joie et douleur, naissance et mort, liberté et déterminisme, connaissance et inconscient, mécanicisme et téléologie) sont présentes dans toute créature, l'artiste peut retrouver dans les animaux, dans les plantes, dans les choses les grandes questions et les grandes doutes qui hantent l'homme. Sa production devient une "épiphanie" (manifestation). La dimension de l'espace-temps n'est plus annulée ou dépassée dans le monde idéal; elle est perçue dans son extension; et c'est précisément dans son "extensibilité" même, au-delà de la réalité perçue, à son intérieur ou à travers elle, que les "choses" acquièrent leur consistance, leur sens et leur finalité; c'est une "pensée" qui les rend vivantes, qui leur donne la forme saisie par l'artiste. La réalité trouve dans la beauté et dans l'harmonie du mouvement, dans la problématique intrinsèque de l'existence et dans la connexion à la vie des hommes l'essence de son propre être.

L'artiste ne s'arrête pourtant pas à un stade, pour ainsi dire, ontologique, mais elle tient à rechercher le rapport qui unit les différents êtres à une forme précise de la connaissance. Aucun objet ne constitue en fait une réalité séparée; ces objets sont réunis au tout, participant de cette manière à une totalité de renvois: tout être ren-

voie à un autre être et participe ainsi à la constitution d'un sens. La chaîne entière des renvois aboutit à une limite dernière, ce qu'Heidegger appelle "être-là", qui fonctionne comme point crucial de repère et de sens. Le monde est justement cette totalité de renvois et de sens. L'expression "être-dans-le-monde" qui caractérise la pensée du philosophe allemand n'indique pas une simple relation d'inclusion dans l'espace-temps, mais la participation à une chaîne de renvois et de sens, qui fournit le support artistique aux "épiphanies", c'est-à-dire aux réalisations artistiques, instrument de matérialisation qui s'applique à l'être et au devenir, à la totalité et à l'individualité.

L'art ne se pose donc pas seulement comme outil suprême de la connaissance humaine, comme "contraction universelle" sur le plan théorique et intellectuel, mais aussi comme connaissance "matérialisée" à travers des couleurs et des formes et, en tant que telle, représentable et communicable, profitable et manipulable. Il ne s'agit pas seulement — il faut le souligner — d'un portrait, mais d'une "présence" véritable de la Réalité totale à l'intérieur du tableau. Comme Mario Luzi, l'artiste peut «reconnaître pour dites / et écrites / partout dans leur transparence / des vérités / que l'on croyait muettes»⁴³. Son œuvre «traverse [...] le mystère»⁴⁴ et touche le «point le plus éloigné»⁴⁵ de la connaissance humaine, une connaissance qui doit être comprise dans son sens global, physique et intellectuel, «joyeuse liberté»⁴⁶, lieu que l'on retrouve à travers une poursuite ne touchant jamais son accomplissement⁴⁷: l'artiste ne peut comprendre si elle se trouve au début ou à la fin de son parcours, «parce que tout est cause et principe insondable»⁴⁸.

On peut comprendre la notion de présence dans l'art à travers la référence au modèle interprétatif du problème proposé par George Steiner:

En Occident, la théologie et ses principaux commentaires —
la métaphysique, l'épistémologie et l'esthétique — appartiennent

à un ordre “logocentrique”. En d’autres termes, leur axiome fondamental et prééminent est la notion de “présence”. Ça peut être la présence de Dieu (en dernière analyse, il en est ainsi); la présence des Idées de Platon; la présence de l’essence d’Aristote ou de la philosophie thomiste. Ça peut être la présence de l’auto-conscience de Descartes, la présence de la logique transcendantale de Kant ou de l’“tre” d’Heidegger. Les rayons du sens mènent finalement à ces pivots. Ils assurent sa plénitude. Cette présence, théologique, ontologique ou métaphysique, permet de croire à l’affirmation qu’«il y a quelque chose dans ce que nous disons»⁴⁹.

Lorsqu’on applique aux produits artistiques la doctrine néoplatonicienne de la “contraction” dans l’être, on donne d’une part raison de la “présence” de l’objet signifié par le signifiant et on sauve, de l’autre, le mystère de la composition et de la jouissance artistiques. C’est précisément dans cette capacité de “lire le monde” qui se configure la “mission constructive” de l’artiste: l’être humain étant *animal linguisticum et imaginem exprimens*, il faut que les artistes deviennent créateurs d’instruments pour lire le monde extérieur et le monde intérieur, qu’ils “re-lèguent” (du latin *lego*, “dire”, “recueillir”, “mettre ensemble”: cf. *religio*, religion) la multiplicité universelle. L’art mène jusqu’au lien avec l’être absolu et éternel, lieu où les opposés peuvent trouver leur sens et leur harmonie grâce au processus de création que j’ai nommé “holocrématique” et qui peut prendre une apparence “mystique”.

En fait, d’après Rudolf Otto⁵⁰, il faut rechercher les caractères qui marquent le sacré au-delà de la dimension de la raison — et c’est bien ce qui se passe dans l’art. De plus, l’inspiration de l’artiste paraît découler directement d’un sentiment d’ineffabilité qui fuit toute dimension conceptuelle, un sentiment qui est propre au “numen” et qui est donc supérieur à la compréhension humaine, capable de précipiter la créature dans sa propre nullité et arrivant jusqu’à poser comme impossible la redécouverte de la vie du *mysterium tremendum*. Après ce moment initial, et à partir de cette

condition de merveille et de dépendance, l'artiste puise dans le sacré la source d'énergie qui la conduit à la création. L'Autre, le Réel, le Total provoquent (au sens étymologique d'"appeler en avant") la personne, qui, comme Saint Augustin le remarque, est inquiète et demandent une ascèse vers l'unification de ce qui est fini et de ce qui est infini. Alors que chez les mystiques chrétiens comme Denis l'Aréopagite cette union débouche sur le silence ou sur la théologie aposiopétique, l'expérience cognitive aspire à former une connaissance qui se développe sur une tension alimentée par la totalité de la personne, comprenant même l'amour, l'intelligence, l'opérativité, la passion, le désir, le sens, les caractères historiques, individuels et sociaux de tous ses composants. Bref, une connaissance où l'être humain est analysé.

L'ART DANS LA SOCIÉTÉ GLOBALISÉE

Le marché est le dieu Kronos qui engendre et dévore l'art.
G. L.

Une fois achevée la phase de décadence qui a trouvé son apogée dans la postmodernité, l'humanité s'achemine vers une époque qu'il faut désormais à bon droit définir "globalisée". Ce n'est qu'en considérant cette réalité phénoménale qu'il devient possible de proposer quelques directions utiles à la compréhension d'un phénomène qu'on a déjà eu l'occasion de définir complexe. Seulement à l'intérieur de ce cadre culturel on peut évaluer sa portée innovatrice, dont elle est en train de "révéler" les traits.

Comme l'affirme Zygmunt Bauman, la société occidentale est caractérisée par quelques particularités qui lui donnent une physionomie tout à fait originale par rapport au passé; en particulier, il discute de son «passage d'une phase "solide" à une phase "liquide"» et en souligne quelques conséquences:

1. toutes les formes sociales se transforment si rapidement qu'elles n'ont plus le temps de fonctionner comme structures et comme points de repère pour les actions humaines;

2. les mécanismes et les interactions se dérochant à toute possibilité de contrôle, le divorce entre le pouvoir planétaire et la politique locale provoque pas mal d'incertitudes; par conséquent, les institutions politiques se trouvent dans l'impossibilité de répondre aux demandes et aux revendications des citoyens;

3. le délabrement de la tutelle politique vis-à-vis du citoyen et

son exposition aux caprices du marché minent les fondements de la solidarité, renforcent les postures compétitives et réduisent les impulsions collaboratives des gens, en réduisant ces aspirations à un instrument pour atteindre des objectifs précis;

4. la disparition de la pensée et des programmations à long terme engage une conception de l'histoire politique et des rapports individuels en tant qu'enchevêtrement d'épisodes de courte durée. Les stratégies qui ont réussi dans le passé n'assurent désormais plus de semblables résultats dans le futur, en aucun des domaines relatifs à l'action humaine;

5. le futur passe d'un statut d'"espoir", comme il arrivait dans la modernité, à "source d'appréhension", et cela est vrai même pour des événements qui ne nous impliquent qu'indirectement;

6. face à l'instabilité, l'individu sait qu'il n'existe pas une solution valable universellement et qu'il va désormais être prêt à changer sans cesse de direction morale, à négliger ses obligations, à saisir les occasions dès qu'elles se présentent. La dotation qui mieux correspond à ce genre de conduite n'est ni la cohérence ni la responsabilité, mais la souplesse.

J'aimerais ajouter, à titre personnel, la prédominance exercée par les lois du marché dans tous les secteurs de la vie publique et privée.

Ce qu'à l'âge de la globalisation du secteur individuel on appelle la "flexibilité" implique — comme l'affirme le philosophe Francesco Botturi — la «décomposition de l'expérience»; s'il est vrai que d'un côté cette décomposition permet de s'adapter à des expériences contradictoires, de l'autre elle produit en fait souffrance et confusion. Le fait qu'il est devenu désormais impossible de composer son propre "vécu" en unités de *Weltanschauung* et de projet stimule l'acceptation d'idées et de styles juxtaposés et souvent en contradiction absolue. On voit bien qu'à une pratique centrée sur l'exaspération de l'individualisme au niveau de l'affection, de la sexualité, de la consommation et du divertissement, s'accompagne

le partage de certaines grandes valeurs de l'éthique publique, telle la paix, la démocratie, la justice, le respect de l'environnement etc., sans qu'on puisse éliminer les inévitables conflits. Au relativisme s'associe la confiance dans la technologie; la rationalité invoquée dans la résolution des problèmes marche de pair avec une "émotivité" gouvernée par la logique de la compétition, ce qui empêche la continuité dans les rapports.

On est au troisième stade de l'évolution de l'homme: de la prééminence de l'agriculture on est passé à la prééminence de l'industrie, et on assiste maintenant à la prééminence du marché. Sur le plan politique, le système agricole prévoyait un modèle monarchique éclairé, le système industriel un modèle démocratique, libéral ou communiste, le système commercial un modèle qui peut être anarchique et donc conflictuel, dépourvu de règles, ou alors contractuel et paritaire, régi par des normes partagées. Et comme dans les régimes nazis, fascistes et communistes on jugeait tout à fait naturel de fonctionnaliser la condition du citoyen à l'État, de même on est aujourd'hui tellement saturé par le système du marché qu'il est à son tour estimé naturel à la conception de l'homme.

Or limiter la portée de l'œuvre à un pur et simple acte de "miroitement" — j'utilise la vieille et usée catégorisation du marxisme — signifierait ne pas remarquer son côté le plus original; à la lumière de ce qu'on vient d'analyser, on peut donc légitimement déduire que dans l'œuvre artistique la "liquidité" de l'âge de la globalisation ne se présente pas en tant que substance turbulente, mais comme phase de décantation qui aide la reconnaissance de certains traits spécifiques.

a) Tout d'abord, on ne peut pas éviter de remarquer *le dépassement du nihilisme et par conséquent le refus du scepticisme relativiste*: l'art authentique s'adresse à la réalité et à la vérité. On est très loin de l'agnosie, de l'apraxie et de l'aboulie qui marquent la presque totalité de la production contemporaine. L'art n'est pas

mort, il ne fait que s'endormir à cause du poison injecté par le caractère autoréférentiel qui l'a séparé de la vie. C'est avec elle que l'art reprend à dire "ce que nous sommes et ce que nous voulons" (en paraphrasant le vers célèbre de Montale).

b) Chez elle, l'art recommence à parler et retrouve la volonté de présenter *une interprétation globale du réel*, ce qui n'est pas du tout secondaire. Le Décadentisme lui-même se proposait de retracer la réalité "autre" au-delà des sens, mais il l'avancait sous forme d'"illuminations" partielles et limitées. Toute tentative de synthèse était empêchée par le caractère provisoire de l'intuition. À travers son dépassement de l'esthétique du fragment, L'artiste nous témoigne que la phase décadente a désormais trouvé sa limite extrême et que la parabole culturelle a repris une direction positive, réveillant sa confiance dans les possibilités cognitives de l'homme.

c) L'art reprend *son souffle humain fondamental*: personne ne peut indiquer à l'artiste les voies, les outils ou les méthodes, mais on ne peut tout de même pas ignorer les tragédies qui sont en train de blesser l'humanité, surtout les nouvelles relations entre les peuples. Cette réalité implique inévitablement une perspective culturelle "globalisée" et on ressent l'exigence de sortir des schémas euro-centriques pour récupérer une scène universelle: d'ici le recours à une vision du réel qui embrasse la totalité de l'histoire humaine, de l'Égypte jusqu'à l'Inde, à la Chine, au Japon, aux civilisations précolombiennes, sans évidemment négliger la tradition occidentale, à travers un accès synthétique. Il ne s'agit pas seulement de trouver des "manières" pour opérer artistiquement ni de peindre selon des "périodes", mais de travailler conceptuellement sur la façon propre à tous ces peuples d'interpréter le réel. C'est précisément à cause de ça qu'il devient nécessaire d'évaluer toute contribution au-delà du pur rôle stylistique qu'elle propose. On est en face d'une artiste qui a sollicité l'assimilation de l'esprit, du caractère, de la *Weltanschauung* de ces peuples. Le résultat qui en dé-

coule est fortement originel pour ce qui concerne sa structuration et ses solutions; ses divers éléments s'avèrent organiquement et intégralement assimilés à une interprétation globale du réel. Il s'ensuit aussi bien un *refus radical de la conception autoréférentielle et ludique de l'art*. On proclame la nécessité de conjuguer peinture et problèmes humains sur le plan d'un art intrinsèque et intime à l'expérience, un art qui reprend finalement sa propre mission et recommence à approfondir les thématiques de l'homme. La peinture doit disposer d'un aspect constructif: à la condition de "perte" qui était propre au XX^e siècle on a substitué une condition d'"édification" qui ne prétend pas de trouver la Vérité, la Poésie ou la Valeur, mais qui veut suggérer un trajet de travail commun.

d) Finalement, *la conscience de la fin de la décadence* devient fondamentale. Ce "tournant" s'exprime à travers la recherche d'une modalité nouvelle de créer et au même temps à travers l'acceptation des nécessités et des difficultés qui lui sont implicites: toute nouveauté "décisive" jaillit de la tradition. La nouveauté est surtout liée à l'exigence d'un nouveau langage, d'une peinture forte et claire: forte, parce qu'elle puisse renouer ses rapports avec le monde, claire, parce qu'elle puisse renouer ses rapports avec l'usager. Il n'y a plus de séparation ni de distinction entre la forme et la réalité. D'ailleurs, la sécheresse et la concision du style doivent être interprétées comme la ligne indéfinissable entre la représentation et la table blanche, entre la figuration et le monde, entre la dimension interne et la dimension externe. C'est en traversant cette ligne que l'artiste passe sans cesse du "Moi" à l'"Autre", allée et retour; l'artiste n'est nullement rayée ni romantiquement chargée d'une centralité "législative et créatrice" de l'univers; elle maintient au contraire le juste équilibre entre implication, projection et autonomie. Au "moi" lyrique on substitue le "moi-homme", la situation, le geste, la représentation visuelle et passionnante qui excède la dimension autocentrée pour se situer dans une pluralité sémantique

qui va disséminer le signifié. Il ne s'agit pas d'une consécration poétique du relativisme, mais de la prise en charge de la "complexité" du réel et du langage; toute définition trop rigoureuse détruit et stérilise la vraie nature de l'"être-là" et du "dialogue".

RÉ-ENCHANTEMENT DES VALEURS

Une chose belle est une joie éternelle.
John Keats

Le résultat le plus convaincant d'une production artistique comporte le dépassement de la modernité et de la postmodernité, à travers une opération gigantesque de "ré-enchantement" des valeurs, à partir, comme on l'a vu, de la conception d'art qui restitue au monde ce que la modernité avait arraché: le sens du réel.

C'est justement l'artifice moderne qui est démantelé; et c'est justement la notion moderne de raison législatrice du sens qui a été dénoncée, condamnée et exposée à la répréhension publique. C'est justement cet artifice et cette raison, la raison de l'artifice, qui sont accusés au tribunal de la postmodernité⁵¹.

Le modèle sociologique de Zygmunt Bauman nous permet de souligner la grandeur de cette opération. La guerre contre l'interprétation sacrale de la nature fut pour la Modernité la déclaration d'indépendance de la raison: il fallait priver le monde de sa «volonté autonome» et de sa «capacité de résister». On visait à acquérir le droit de «se prononcer sur les signifiés» et, pour arriver à cet objectif, «il était nécessaire de *ré-spiritualiser* le monde, de le "dé-animer" [*de-animated*]: de l'exproprier de sa fonction de *sujet*»⁵².

Tout cela a trouvé son accomplissement non seulement dans la philosophie romantique, mais surtout dans la conception scientifique et scientiste des Lumières, dans la posture positiviste et néo-

positiviste. Le “dés-enchantement” impliqua une idéologie de la subordination: la nature devait être apprivoisée à la faveur de ceux qui sauraient l’exploiter en revendiquant le droit et la légitimation à l’utiliser comme si elle était de propriété. Le dualisme cartésien avait ouvert un abîme entre *res extensa* et *res cogitans* et la séparation kantienne entre physique et morale avait diffusé la conviction que le monde était «l’objet d’une *action voulue*: matériel grossier dans le travail, qui était inspiré et qui prenait forme à partir de projets humains»⁵³. La nature perdit tout sens en soi et c’était seulement l’instrumentalisation de la part de l’homme qui lui conférait une finalité. La terre se transforma en une mine de “ressources naturelles”: la forêt en bois et l’eau en énergie. Les liaisons entre les parties singulières qui auparavant constituaient la “nature” furent dénouées et asservies à des fonctions et à des objectifs “productifs”. Le destin du monde “de-animé” touche l’homme lui-même. Il fut “naturalisé”: il fut donc considéré capable de recevoir des “significations instrumentales”. L’homme finit par ressembler de plus en plus au bois et à l’eau.

C’est contre cette posture utilitariste que la conception du Réel, l’artiste renoue les liens coupés par la science moderne en s’appelant à un modèle interprétatif holistique de l’évolution et, de l’autre, elle propose un processus de “ré-enchantement” du monde, qui n’exclue pas l’être inanimé. Le concept désintéressé de “beauté” ne peut aucunement contribuer à la qualification des fondements de cette intuition, puisque on retomberait là dans une argumentation rhétorique. Il faut introduire le concept de “ré-enchantement”. À travers ce concept l’artiste s’attache à interpréter la nature comme le siège de l’être et comme l’épiphanie de la totalité, “contraction chosifiant et chosifiée” d’un projet qui le transcende dans l’immanence. Cette contribution réduit en cendres les mouvements écologistes, trop souvent motivés par une logique différente de “possession” (d’un paysage, d’un mythe, d’intérêts inavoués), et

investit les racines mêmes d'une question qui touche la culture d'une période historique entière: le monde, l'existence et l'homme nécessitent d'une redéfinition des valeurs.

Et c'est alors cette nécessité d'une redéfinition des valeurs qui incite à structurer encore une fois les modèles culturels et sociaux en examinant le conflit entre art et marché.

Il s'agit d'un problème qui suscite un pessimisme considérable, comme nous le voyons dans le chapitre *Culture et beauté* que Zygmunt Bauman insère dans son livre *L'éthique a-t-elle une chance dans un monde de consommateurs?*⁵⁴ Le sociologue nous montre que les raisons de l'inévitable guerre entre l'art et l'esprit de consommation résident dans le fait que le premier aspire à la permanence tandis que le second vit du cycle besoin-abandon-déchet; il affirme que nous nous trouvons là en face d'une "rivalité entre frères": l'art ne vit pas sans le marché et le marché phagocyte l'art dans son système. Sans cet entrecroisement l'art se perdrait dans l'insignifiant:

Les produits culturels ne sont pas faits pour être utilisés/consommés sur-le-champ ni pour se résoudre en un processus de consommation instantanée [...]. Un objet est "culturel" puisqu'il survit à toute utilisation qui ait présidé à sa création⁵⁵.

Même si l'époque est "obscur", il ne faut pas sous-estimer la force éversive de la culture, de la "vraie" culture et, par conséquent, de l'art, surtout en ce moment où le pouvoir n'est pas capable d'"organiser" la culture en fonction d'autoconservation, pour "consolider des positions déjà consolidées". Ce n'est pas par hasard que la production de la culture diminue considérablement; alors que les princes de la Renaissance payaient les artistes pour obtenir l'immortalité, les nouveaux "mécènes" préfèrent les équipes de football, les équipes de basket, la formule 1. Je ne veux revendiquer aucune prétention, je cherche tout simplement d'interpréter un phé-

nomène; d'ailleurs, dans une société fondée sur l'acte de *jeter*, l'équipe de football procure immédiatement gloire et renommée, alors qu'une œuvre d'art "travaille" sur des temps très longs. L'art ne remplit plus sa fonction d'élaboration d'un projet, de construction ou de maintien de l'ordre; il faudrait exposer le patrimoine culturel à la même enseigne que les biens de consommation.

Cette position menace la survivance même de l'art, tel qu'il a été conçu dans les siècles. Son statut de libre expression de l'être humain est maintenant soumis aux lois de la *marque*: «on peut apposer la marque non seulement au sable, mais aussi à la farine, à la viande de bœuf, aux briques, aux métaux, au béton, aux produits chimiques, au grain et à une variété infinie de produits qui étaient normalement considérés peu intéressants au niveau du processus»⁵⁶ [Naomi Klein]. Aujourd'hui, c'est la beauté, c'est l'art qui "subit" la marque, indépendamment de tout jugement esthétique. Bauman cite des exemples: Jacques Villegré, photographe passionné et auteur d'énormes toiles accrochées aux murs de tous les salons les plus prestigieux de Paris, qui pensait en fait aux murs d'un genre tout à fait différent, un mécanisme absolument postmoderne, un mur orienté en direction de la rue où l'action prend lieu; ou alors Manolo Valdès, qui répète à l'infini n'importe quel message: il peint/collectionne/compose/ colle des *visages*. Les deux artistes réduisent l'art à une *performance*, à un *happening*, à un court intervalle entre l'inauguration et le démantèlement de l'exposition.

Le sociologue, tout en dénonçant l'inconsistance de ces manifestations, conclut que la liberté de l'artiste implique de l'incertitude, et que, au contraire, son asservissement au pouvoir suppose la certitude. Il cite Iossif Brodsky: «un homme libéré n'est pas un homme libre [...] la libération n'est qu'un instrument pour atteindre la liberté»; mais il n'identifie pas d'autres voies.

À mon avis, il faut structurer le problème d'une autre manière. En ce moment historique précis, il y a deux différentes concep-

tions de l'être humain qui s'affrontent. La loi sur l'insémination artificielle, le débat sur le testament de vie, le mariage entre homosexuels, l'utilisation des préservatifs, etc., sont tous des éléments qui créent un domaine à l'intérieur duquel de profondes divergences existent entre une pensée *personnaliste* et une vision *individualiste*.

Il faut aborder la question à partir de ses racines, puisqu'elle découle d'une contradiction incurable et intrinsèque à l'homme lui-même, être "unique", "impossible à répéter", mais au même temps "pareil" à tous les autres représentants de son espèce. À l'âge moderne, les deux éléments ont été exprimés par deux formulations économique-politiques contraposées: le libéralisme et le socialisme. Le premier soulignait la liberté de l'individu, le dernier son égalité.

Évidemment la distinction présente de multiples nuances et permet d'éclairer toute une série de conséquences au niveau pratique. Pour ceux qui adoptent la conception "individualiste", tout le monde est libre de disposer librement de sa propre personne, de son propre corps, au nom d'une inattaquable "autodétermination"; pour ceux qui partagent la position "personnaliste", l'homme garde un réseau de relations et d'obligations sociales. Pour les individualistes, l'être humain ne doit pas "répondre" pour aucune de ses propres décisions; pour le personnaliste, il est lié à la société par une contrainte de "responsabilité" (terme qui trouve justement sa source dans le mot latin *respondere*). On peut donc interpréter l'avortement comme un choix "individuel" de la femme ou bien comme une confrontation avec les autres (l'enfant qui va naître, le père, la société); on peut juger le fait de continuer à vivre ou de mourir en recourant au suicide comme un décision sur laquelle personne ne peut interférer ou bien comme un négation d'une valeur sociale; l'utilisation des préservatifs en Afrique comme une solution qui ne comporte aucun engagement ou bien comme un geste

de révision du concept social de sexualité; le mariage homosexuel comme un choix personnel ou comme le résultat d'une conception de la famille/microsociété finalisée à la conservation de l'espèce. Ainsi de suite.

Où faut-il donc opérer? Tout d'abord, il faut considérer les conséquences pratiques à l'intérieur de ces implications à caractère politique. Celui qui accepte la conception personnaliste ne partage pas le caractère exclusif et autoréférentiel de chacun et s'efforce de récupérer à tous les niveaux le caractère relationnel de la personne humaine, d'accentuer ses devoirs plutôt que ses droits. Personne ne doute que ces droits soient sauvegardés; mais lorsqu'on croit d'établir des règles rien qu'en s'appuyant sur les droits, on peut certes récupérer un grand consensus, mais on pose au même temps les fondations d'une dissolution des rapports sociaux. Cette procédure libère en fait l'individu de toute responsabilité et le conforte dans le choix qu'il opère, quel qu'il soit. Il n'a pas suffi de voir les dégâts provoqués par l'abus du "garantisme" législatif, il n'a pas suffi d'endurer une crise économique mijotée en absence de règles mondiales et de responsabilités pour ouvrir les yeux sur la dérive inévitable: la prééminence des droits sur les devoirs déclenche une guerre et en guerre c'est la loi du plus fort et du plus violent qui l'emporte.

Il faut qu'à une expansion des droits corresponde une expansion proportionnée des devoirs, de la conscience de la responsabilité, à tous les niveaux, quelle que soit la condition, le rôle et la situation: de l'engagement dans la famille à l'engagement dans le travail, dans la société, en politique, sur le plan éducatif, au niveau de la solidarité, de la communication, etc.

Gandhi n'a pas de doutes à ce propos: «La vraie source des droits est le devoir que l'on accomplit. Si tout le monde s'acquitte de son devoir, les droits ne sauraient être très éloignés. Si au contraire on abandonne nos devoirs pour courir après les droits, ceux-ci se dé-

robent comme des feux follets. Plus on les poursuit, plus ils s'éloignent. Krishna a fixé le même enseignement par des paroles immortelles: "Tu n'as que l'action. Laisse rigoureusement le fruit à côté". L'action est le devoir; son fruit est le droit».

La conception individualiste fragmente la société en de nombreux atomes, la conception personnaliste trame un réseau de relations, où le principe éducationnel de don Milani s'impose. Il faudrait appliquer ce principe à toute action envers les autres: «Je prends soin». C'est la révolution de l'Évangile; il invite à aimer les ennemis, à tendre l'autre joue, à donner sans retour, à situer les autres (son prochain, Dieu) dans sa propre hiérarchie de valeurs, avant tout avantage personnel.

Il devient donc nécessaire de prendre conscience du fait que nous nous trouvons en face d'un problème culturel d'énormes dimensions: la plupart des contradictions et des dangers actuels découlent de cette constitution de la pensée individualiste, incapable d'élaborer des modèles conceptuels synthétiques (au sens étymologique de "mettre ensemble") qui puissent intervenir de façon unitaire, harmonique, hiérarchique et globale. Unitaire: par référence à la dignité de la personne humaine; harmonique: aucun secteur doit se trouver en contradiction avec les autres; hiérarchique: les modèles doivent prendre leurs racines sur une échelle partagée de valeurs et viser à la dignité de tout être humain en respectant ses composants individuels et sociaux; globale: ils doivent impliquer la totalité de l'être humain.

Je n'envisage aucune hypothèse nouvelle. Le penseur laïc qui refuse d'approcher la pensée chrétienne ne peut qu'accepter une simple actualisation des formules de l'impératif catégorique kantien:

Agis seulement d'après la maxime grâce à laquelle tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle⁵⁷.

Agis de façon telle que tu traites l'humanité, aussi bien dans ta

personne que dans tout autre, toujours en même temps comme fin, et jamais simplement comme moyen⁵⁸.

L'idée de la volonté de tout être raisonnable conçue comme volonté instituant une législation universelle⁵⁹.

D'ailleurs, la pensée du philosophe allemand a été traduite dans les principes de la Charte des Droits votée à l'ONU en 1948, la Charte qui reconnaît la centralité de la personne humaine. Ces droits cependant n'ont pas eu la force de créer un système culturel partagé qui égalise les opportunités économiques, sociales et culturelles pour tous les citoyens et qui garantisse une existence convenable, dominée par les idéaux de la solidarité, de la gratuité et du volontariat.

C'est sur ces principes que prennent leurs racines les actions réalistes et les projets utiles à convaincre de la nécessité de substituer à la compétition libérale et aux conflits qui en découlent la coopération et la diffusion d'une aisance partagée, à l'élan égoïste vers le pouvoir la confiance réciproque et le dialogue, à la lutte violente contre les injustices l'attitude non-violente, à la haine et à l'incompréhension l'assurance inébranlable d'un lent travail pour améliorer la situation de l'espèce humaine. Il ne faut pas confondre ce "modèle culturel" avec une attitude "débonnaire" qui accepte tout mais qui n'arrive finalement pas à transformer la réalité; tout progrès dans l'humanité dépend du travail que chacun accomplit. Il ne faut l'assimiler non plus à l'utopie, au sens d'une réalisation impossible: ce qui est exposé est "réaliste" et "réalisable" dans la mesure où chacun y croit et chacun y recherche son actualisation.

L'indépendance de l'Inde et sa libération de toute souveraineté étrangère sans l'utilisation d'armes était une utopie, mais Gandhi y est arrivé. Certes le prix a été cher. Mais la position n'est pas recevable de ceux qui considèrent le Mal comme une notion réaliste et le Bien comme une notion idéale. Les deux composent la réalité, mais il revient à l'homme de choisir et de s'améliorer, d'améliorer

l'humanité. On voit tous les jours des hommes qui, malgré ses propres limites, structurent leur vie sur ces principes. Ils ne deviennent pas célèbres dans ce monde où le sang, le sexe, l'argent et le spectacle représentent la seule matière des informations. Mais «un arbre qui tombe fait plus de bruit qu'une forêt qui pousse». C'est justement dans cette phase historique qu'un rôle responsable des intellectuels devient nécessaire. Il ne faut donc pas laisser cette perspective ni au volontariat ni à une attitude morale velléitaire; il faut la situer dans la pratique quotidienne: à la bagarre il faut substituer le projet, à la carrière la culture.

Je suis convaincu que la centralité de la personne paie à la longue beaucoup plus que l'on croit. Une organisation du travail axée sur l'homme peut augmenter la production; les biens de consommation fabriqués en suivant des critères de respect de l'environnement peuvent acquérir la confiance; l'honnêteté du rapport entre vendeur et client est le secret du succès; un produit artistique d'envergure ne finit pas par être oublié. Dans le monde occidental, on craint que, lorsque les peuples sous-développés toucheront leur bien-être, le niveau de vie baissera, à cause de l'augmentation des prix des sources d'énergie et de la demande. Mais même en admettant que ce soit vrai, la valeur d'une humanité qui vit en paix ne repayerait-elle pas l'incertitude actuelle? Si notre frigo était moins bondé mais qu'il y avait plus de concorde entre les gens, la qualité de vie ne se trouverait-elle pas améliorée? Si les dépenses pour les armes — le sacrilège le plus choquant de l'humanité — étaient destinées à la recherche scientifique, l'homme ne vivrait-il pas mieux? Il faut repenser le modèle de la "centralité de la personne" et l'adapter à tous les secteurs du savoir. Ce modèle nous incite à conclure que le rapport entre art et marché doit nécessairement s'organiser autour d'un schéma hiérarchique et non paritaire. Ce n'est qu'avec une telle netteté que l'on peut offrir une lumière à la complexité du phénomène.

Une réflexion approfondie sur les questions artistiques ne peut laisser de côté les considérations d'ordre général et nous conduit fatalement à la *petitio ad principia* qui devient aujourd'hui, au cours de ces années de "liquidité sociale", plus indispensable que jamais. Ce n'est en reformulant notre culture que l'on peut légitimement prétendre d'entrer dans l'âge de la globalisation avec nos papiers en règle.

Notes

- ¹ HANS GEORG GADAMER, *Die Universalität des hermeneutischen Problems*, in *Kleine Schriften I*, Tübingen, Mohr, 1967 [Nous traduisons].
- ² HANS GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1960 [Nous traduisons].
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ ANTONIO PIERETTI, *Due scuole: Gadamer e Ricœur*, in «Nuova Secondaria», Brescia, La Scuola, 6, 1995/6, p. 36 [Nous traduisons].
- ⁵ HANS GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, *op. cit.*
- ⁶ GIUSEPPE PATELLA, *Percorsi storici*, in «Nuova Secondaria», *op. cit.*, p. 33 [Nous traduisons].
- ⁷ HANS GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, *op. cit.*
- ⁸ GIUSEPPE PATELLA, *Percorsi storici*, *op. cit.* p. 34.
- ⁹ AUGUSTO RIGOBELLO, *Il concetto, la struttura interna, i problemi*, in «Nuova Secondaria», Brescia, La Scuola, XIII, 6, p. 28 [Nous traduisons].
- ¹⁰ Afin d'éviter toute méprise, il faut tenir compte que les matériaux qui se présentent au chercheur ne sont que des éléments "donnés", "consignés". Pour cette raison, lorsqu'on parle d'auteur ou d'artiste, on ne fera référence qu'au personnage tel qu'il se présente à l'intérieur du produit artistique, non à la personne historique.
- ¹¹ LÉON ERNEST HALKIN, *Initiation à la critique historique*, Paris, Colin 1953, p. 86.
- ¹² HENRI-IRÉNÉE MARROU, *De la Connaissance historique*, éd. revue et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- ¹³ DARIO ANTISERI, *Epistemologia contemporanea e didattica della storia*, Roma, Armando, 1971, p. 59 [Nous traduisons].
- ¹⁴ Il est intéressant de noter que la référence à la méthode scientifique peut être opérée non seulement sous le profil de la procédure, mais aussi à partir de la position épistémologique. Si l'on refuse le modèle néopositiviste fondé sur la méthodologie de Schlick et du Wiener Kreiss, d'après quoi la vérifiabilité ne permet pas de multiplier les issues, et que l'on adopte les modèles des *paradigmes* de Thomas Kuhn, on verra que même dans les sciences physiques on accepte la diversité des interprétations d'un même phénomène.
- ¹⁵ MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Halle a. S., M. Niemeyer, 1927 [Nous traduisons].
- ¹⁶ HANS GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, *op. cit.*
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ GEORGE STEINER, *Real Presences: Is There Anything in What We Say?*, London, Faber and Faber, 1989 [Nous traduisons].
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ Cf. GIULIANO LADOLFI, *Per un'interpretazione del Decadentismo*, Novara, Interlinea 2001 [Nous traduisons].
- ²² ARTHUR RIMBAUD, *Lettre, Charleville, 15 mai 1871 à Paul Demeny*, in *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, 2009.
- ²³ GEORGE STEINER, *Real Presences*, *op. cit.*
- ²⁴ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1982 [Nous traduisons].

- ²⁵ GEORGE STEINER, *Real Presences*, *op. cit.*
- ²⁶ FRANCA D'AGOSTINI, *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, pref. di Gianni Vattimo, Milano, Cortina, 1997, pp. 123-166 [*Nous traduisons*].
- ²⁷ *Ibidem*, p. 126.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 143.
- ²⁹ PAUL KLEE, *Schriften zur Form und Gestaltungslehre I: Das bildnerische Denken*, Basel-Stuttgart, Schwabe 1956 [*Nous traduisons*].
- ³⁰ MARTIN HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt a. M., Klostermann 1944 [*Nous traduisons*].
- ³¹ FRANCA D'AGOSTINI, *Analitici e continentali*, *op. cit.*, 1997.
- ³² *Ibidem*, p. 2.
- ³³ *Ibidem*, p. 3.
- ³⁴ LUIGI PAREYSON, *I problemi attuali dell'estetica*, in *Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*, Milano, Marzorati 1987, vol. IV, pp.1833-35 [*Nous traduisons*].
- ³⁵ On entendra le terme "éthique" non au sens d'enseignement moral, mais au sens étymologique ἠθικός, habitude, fait réel répété et accepté.
- ³⁶ WALTER BENJAMIN, *Charles Baudelaire, Tableaux parisiens*, Frankfurt, Suhrkamp 1991, vol. IV-1, p. 9 [*Nous traduisons*].
- ³⁷ *Ibidem*, p. 1832.
- ³⁶ WALTER BENJAMIN, *Charles Baudelaire, Tableaux parisiens*, Frankfurt, Suhrkamp 1991, vol. IV-1, p. 9 [*Nous traduisons*].
- ³⁷ *Ibidem*, p. 1832.
- ³⁸ ZIGMUNT BAUMAN, *The Re-Enchantment of the World, or, How Can One Narrate Postmodernity?*, in ZIGMUNT BAUMAN, *Intimations of Postmodernity*, London, Routledge 1992 [*Nous traduisons*].
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ GIULIANO LADOLFI, *La poesia al bivio*, in AA.VV., *La poesia e il sacro alla fine del Secondo Millennio*, Milano, San Paolo 1996, p. 30 [*Nous traduisons*].
- ⁴¹ ANAXAGORE, fr. 1 Diels-Kranz [*Nous traduisons*].
- ⁴² Cfr. NICCOLÒ CUSANO, *La dotta ignoranza*, Milano, Rusconi 1988 [*Nous traduisons*].
- ⁴³ MARIO LUZI, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori 1998, p. 1090 [*Nous traduisons*].
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 1091.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p. 1092.
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 1093.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 1094.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 1095.
- ⁴⁹ GEORGE STEINER, *Real Presences*, *op. cit.*
- ⁵⁰ Cf. RUDOLF OTTO, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau, Trewendt & Granier 1917 [*Nous traduisons*].
- ⁵¹ ZIGMUNT BAUMAN, *The Re-Enchantment of the World, or, How Can One Narrate Postmodernity?*, *op. cit.*
- ⁵² *Ibidem*.
- ⁵³ *Ibidem*.
- ⁵⁴ ZIGMUNT BAUMAN, *Does Ethics Have a Chance in a World of Consumers?*, Cambridge, Harvard University Press 2008 [*Nous traduisons*].

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ IMMANUEL KANT, *Fondation de la métaphysique des mœurs*, in *Métaphysique des mœurs*, I, Fondation, Introduction, trad. Alain Renaut, 1992, p. 97.

⁵⁸ *Ibidem* p. 108.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 111.

NOTES BIOGRAPHIQUES DE L'AUTEUR

Licencié en Lettres à l'*Università Cattolica* de Milan avec une thèse de pédagogie, Giuliano Ladolfi (1949) a été proviseur d'école secondaire.

Il a publié quatre recueils poétiques.

Il a fondé en 1996 la revue de poésie, critique et littérature « Atelier », qui allait bientôt devenir le pivot du débat national. Il a notamment étudié la poésie du XXe siècle et rédigé 35 monographies qui ont changé la critique littéraire italienne. Pour les éditions de « Atelier », il a édité *L'opera comune, antologia dei poeti nati negli Anni Settanta* [*L'œuvre commune, anthologie de 17 poètes nés dans les années 1970*] (1999); pour les éditions Interlinea à Novara, il a publié 15 essais (il faut au moins citer: *Per un'interpretazione del Decadentismo* [*Pour une interprétation du Décadentisme*], 2000, Guido Gozzano postmoderno [*Guido Gozzano postmoderne*], 2001, et l'essai d'esthétique *Per un nuovo umanesimo letterario* [*Pour un nouvel humanisme littéraire*], 2009, où il a exprimé des conceptions en train de modifier radicalement le monde de l'art et de la poésie contemporains).

Les plus importantes revues italiennes et étrangères ont fait paraître quelques-uns de ses essais.

En 2015, il a recueilli ses études littéraires dans une publication en cinq volumes: *La poesia italiana del Novecento: dalla fuga alla ricerca della realtà* [*La poésie italienne du XXe siècle: de la fuite à la recherche de la réalité*].

Il est journaliste; il contribue à la rubrique culturelle du quotidien national « Avvenire » et il a dirigé le mensuel « Noi ».

Il s'est occupé de divers programmes de télévision pour AltitaliaTV. À Borgomanero (NO), il a fondé en 1988 le Centre Culturel "Don Pietro Bernini", dont il est le directeur actuel, et en 1989 l'Università per la Terza Età [Université pour le Troisième Âge]. Avec Giulio Greco, il a fondé en octobre 2010 la maison d'édition "Giuliano Ladolfi Editore s.r.l."

Il a organisé et participé à de nombreux colloques littéraires. I

Il a été Professeur Adjoint à la *Scuola Interateneo di Specializzazione per la Formazione degli Insegnanti della Scuola Secondaria SIS* [École Interuniversitaire de Spécialisation pour la Formation des Enseignants de l'École Secondaire SIS], à l'université d'État de Vercelli et de Turin, où il enseignait Éléments de Sociolinguistique et Dialectologie. À l'*Accademia delle Belle Arti* de Novara, il est actuellement titulaire de la chaire de *Pédagogie et Didactique de l'Histoire de l'Art* et de la chaire de *Techniques d'Écriture*. Son

œuvre *Francisco Goya y Lucientes, profeta della crisi della cultura occidentale con uno studio sui Capricci* [*Francisco Goya y Lucientes, prophète de la crise de la culture occidentale avec une étude sur les Caprices*] (1997) a eu un grand retentissement en Espagne.