

DES IMAGES ATTAQUEES : LA SOUPE SUR LES TABLEAUX ET LE DECLIN DE LA CONTEMPLATION

Radu-Cristian ANDREESCU¹

ABSTRACT. In 2022, two cans of tomato soup were thrown over Van Gogh's *Sunflowers* at the National Gallery in London by two climate activists. The aim of this paper is not to explain the motives behind the protest in terms of environmental activism, but to address the implications of this phenomenon for the status of artistic images in our time. The protest in question is one of the many symptoms of the fact that images associated with a pure state of gaze have become morally dubious due to a certain moralistic turn in contemporary discourses on art. Consequently, what seems to be lost in today's movements of moralizing aesthetics, whether in art or in environmental activism, is not only the "aura" of an artwork, but also the idea that the contemplation of beauty in and for itself would provide a foundation for humans' moral vocation. In a gaseous state of art (Y. Michaud) in which the transient *effects* of things are more important than their *essence*, the moralistic tendencies combined with the lack of moral foundations can no longer conceive of the ethical effects of images without explicit moral content, thus calling for a new form of heteronomy in art.

Keywords: Kantian aesthetics, ethics, contemplation, natural beauty, autonomy of art, environmental activism.

¹ PhD student, Doctoral School of Philosophy, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania.
Email: radu.andreescu@ubbcluj.ro.



*La destruction d'une œuvre d'art a pour nous toujours
quelque chose de l'ordre du sacrilège religieux.*

Hans-Georg Gadamer, « *L'actualité du beau : l'art comme jeu, symbole et fête* »²

1. Au-delà de la contemplation

On peut aisément constater qu'aujourd'hui, les images qui maintiennent le spectateur dans un état contemplatif sont devenues profondément suspectes. Par contemplation j'entends, en un premier sens, une relation spécifique entre le regard et l'objet regardé, régie par un principe d'autonomie et d'autotélie de l'image, qui est ainsi dissociée de toute fonction pratique ou instrumentale. Bien évidemment, le déclin de la contemplation est principalement dû à toutes les pratiques artistiques qui, du performance *Rhythm 0* de Marina Abramović au *Blind Bite* de Paul Neagu, pour ne citer que deux exemples, ont conduit à des attitudes complètement éloignées de la contemplation désintéressée. Pourtant, le public agressant librement le corps d'une artiste ou mangeant une œuvre d'art comestible n'est pas la seule forme artistique participative dans laquelle l'art est délibérément plongé afin de remplacer la contemplation. Ce qui change, ce ne sont pas seulement les attitudes à l'égard de l'art, mais aussi le contenu de l'art lui-même et les manières critiques de le juger. Selon Carole Talon-Hugon, on assiste aujourd'hui à un nouveau tournant moralisateur dans l'art, qui tend à remplacer la doctrine dominante de « l'art pour l'art » des modernes, les libertés artistiques et le formalisme par de nouvelles formes d'art engagé, voire militant, en suivant l'agenda des nouvelles expositions ou des festivals de cinéma³. Comme le montrent, à titre d'exemple, le film *I, Daniel Blake* de Ken Loach en 2016, les installations de l'artiste Adel Abdessemed ou les expositions de peinture organisées à la suite de la guerre en Ukraine en 2022, l'art se préoccupe de plus en plus des causes éthiques, politiques et sociétales du monde : la pauvreté, la guerre, la crise des migrants, la cause décoloniale, le SIDA, le racisme, les minorités, le féminisme, la violence, le réchauffement climatique et ainsi de suite. Il n'est pas question ici de juger la légitimité des causes sociétales ou éthiques qui substituent une nouvelle forme d'hétéronomie artistique à l'ancienne autonomie de l'art en soumettant les pratiques artistiques à des critères d'évaluation extra-esthétiques.

² Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Band 8, *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, p. 124.

³ Carole Talon-Hugon, *L'art sous contrôle : nouvel agenda sociétal et censures militantes*, Paris, P.U.F., 2019.

Dans la plupart des cas, à l'exception des formes notables de censure ou de boycott, c'est l'art lui-même qui semble décider d'abandonner son autonomie en se mettant au service des différentes causes politiques ou éthiques. Mais si l'on revient à l'histoire de l'art moderne, il ne faut pas se tromper sur le prétendu primat de la forme sur le contenu, qui a souvent accompagné le devenir autonome de l'art, dans la mesure où le contenu même des tableaux tels que *Guernica* ou le *Massacre en Corée* de Picasso ne serait pas moins important que leur forme. Ce que je veux suivre ici n'est pas la manière dont un artiste décide de donner un contenu moral explicite à une forme d'art ou de soumettre son œuvre à des jugements extra-esthétiques, en raison de convictions personnelles ou des doctrines telles que le pacifisme ou le communisme de Picasso. Ce qui est encore plus problématique aujourd'hui, c'est que les actions de contestation *non artistiques* s'opposent à l'art tout court au nom de la vie par une forme de substitution : en prenant pour cible symbolique une œuvre d'art autonome, la contestation vise en fait l'attitude contemplative du public. C'est ce que nous montre un événement choquant survenu à la National Gallery de Londres le 14 octobre 2022.

Deux militants écologistes ont aspergé de soupe à la tomate les *Tournesols* de Van Gogh avant de prononcer le message : « Qu'est-ce qui vaut le plus ? L'art ou la vie ? ». En tant que geste symbolique, l'attaque n'a pas endommagé le tableau, puisqu'il était protégé par une vitre, mais elle a interrompu, en revanche, la contemplation publique de la toile. Sans doute serait-il exagéré de conclure qu'un tel incident annonce un déclin de la contemplation esthétique toute entière, même si le geste s'est multiplié tout au long de l'année 2022 dans d'autres galeries et musées d'Europe, où d'autres activistes de tel ou tel mouvement écologiste ont symboliquement attaqué de manière similaire des tableaux tels que les paysages de Constable ou de Monet. Que dit, alors, cette série d'actions sur la manière dont la fonction éthique des images est perçue aujourd'hui ? Pourquoi quelqu'un considère-t-il qu'une attaque, même purement symbolique, contre un chef-d'œuvre serait un moyen de protestation approprié ? Pour répondre à cette question, il faut déterminer si cette nouvelle forme de contestation porte vraiment sur l'art lui-même, ce qui n'est pas, d'ailleurs, très évident. Il serait tentant de qualifier ce geste d'immature, de barbare ou de fanatique, et de l'inclure dans la série des actes de vandalisme gratuits visant des cibles aléatoires dont la valeur culturelle est ignorée par les militants. En effet, le geste est à peine classifiable. D'une part, il semble appartenir aux actes typiques des militants dont le but est simplement d'attirer l'attention sur une cause par un geste quelconque, comme c'est le cas avec l'interruption d'un match de football, le blocage d'une autoroute ou l'attaque contre le siège d'une institution de l'état.

D'autre part, ce geste s'accompagne, pourtant, d'une déclaration sur l'art qui fait que la cible ne semble plus aléatoire : la vie vaut plus que l'art, donc la préservation de la nature et de la vie doit avoir la priorité sur la préservation des tableaux dans une galerie. L'attaque affirme ainsi par des moyens non artistiques ce que l'art a souvent cherché à affirmer sur lui-même : la séparation de l'art et de la vie, à savoir le fait que les valeurs de l'art ne dépendent pas des valeurs de la vie, mais seulement de l'art lui-même.

2. *Happening* et substitution

Il faut à nouveau s'interroger sur le caractère non artistique de ces moyens de contestation. Ce qui les rend non artistiques, c'est précisément leur apparente opposition à l'art, et non le vandalisme en soi. C'est, donc, précisément le critère de la présence ou de l'absence d'une *intention* artistique qui permet de distinguer ce qui est de l'art de ce qui ne l'est pas dans le cas de deux objets ou gestes identiques⁴. Pour renverser le prétendu primat de l'art sur la vie, il est donc nécessaire que les militants ne fassent pas de leur geste un art. Mais, si le message des deux militantes n'avait pas explicitement indiqué qu'elles plaçaient la vie au-dessus de l'art, en se situant ainsi en dehors de l'art lui-même, rien d'autre dans leur geste n'aurait exclu l'appartenance de l'événement à la sphère d'un *happening* artistique. En tant qu'art, le geste aurait signifié la rencontre de la transgression représentée par un acte de vandalisme (fût-il symbolique) et d'une forme d'art moralisateur destiné à attirer l'attention sur une cause extra-artistique. D'une part, rien n'empêche de penser à des formes d'art contemporain dont le contenu serait la crise climatique ou la pauvreté. De l'autre, le vandalisme est déjà familier au monde de l'art en tant que forme artistique en soi, comme ce fut le cas avec le *happening* de l'artiste Pierre Pinoncelli qui a uriné dans une copie de l'urinoir de Duchamp avant de la martelé dans le but de revitaliser le fameux ready-made face à la perte de sa force de provocation. Bien que l'art transgressif et l'art moralisateur semblent s'opposer de la même manière que la contestation des normes s'oppose à la soumission à un principe moral, il n'est pas impossible d'identifier un art à la fois transgressif et engagé, qui vise à faire d'un geste choquant un moyen de protestation plus puissant contre la réalité qu'il remet en cause. C'est ce que nous montre une image telle que *Red Flag* de l'artiste Judy Chicago : bien qu'il s'agisse d'une transgression par rapport au tabou des sécrétions corporelles, l'image d'un

⁴ Voir Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*, Cambridge, Massachusetts & London, Harvard University Press, 1981.

tampon taché de sang menstruel est également un art engagé qui proteste contre la façon dont l'art et la société ont privé les femmes d'images de leurs expériences typiques telles que l'accouchement ou la menstruation.

C'est, pourtant, à l'autre extrême que l'on trouve des attaques contre des œuvres d'art commises par des individus excentriques et solitaires dont les motivations restent en dehors de tout mouvement de pensée cohérent. Ce qui rend l'attaque des militantes écologistes contre le tableau de Van Gogh si difficile à classer, c'est précisément le fait qu'elle se situe à mi-chemin. Ni *performance* délibérément artistique, ni acte de pure vandalisme commis par un individu excentrique et solitaire, l'attaque des deux militants contre le tableau de Van Gogh ne se confond ni avec une révolution immanente au monde de l'art, ni avec l'utilisation par l'éco-fanatisme des moyens de protestation arbitraires, puérils ou barbares dans le seul but d'attirer l'attention d'un public quelconque. Le fait que la soupe à la tomate n'ait pas détruit le tableau mais interrompu sa contemplation est une manière de remettre en cause la contemplation désintéressée plutôt que la raison d'être d'une toile peinte par un artiste. La situation semble être l'inverse de celle de l'attentat contre Charlie Hebdo. Alors que les terroristes ont physiquement pris pour cible des êtres humaines tout en niant le droit à l'existence d'un dessin caricatural diffusé dans le système médiatique, les militantes écologistes de Londres ont symboliquement pris pour cible l'original d'un tableau en s'attaquant en fait à l'attitude contemplative d'un public qui apprécie la nature peinte par Van Gogh et ignore en même temps la vraie nature vivante qui souffre. Il n'est pas indifférent que le geste des activistes ait été immédiatement associé à un précédent historique tout aussi célèbre : la toile de la *Vénus au miroir* réalisée par Velázquez, vandalisée au hachoir en 1914 par la suffragette Mary Richardson à la même National Gallery de Londres. Il devient alors évident que l'attaque n'est pas une question d'objet, mais de regard : bien entendu, ce n'est pas la nature ou la femme qui sont les objets de l'attaque des écologistes et des féministes, mais, tout au contraire, la manière de lier le regard du spectateur à l'objet regardé dans un état de pure contemplation.

Il s'agit, semble-t-il, d'un acte substitutif de l'image et du réel au sens donné à cette notion par Horst Bredekamp : l'image est traitée comme un corps réel, et le corps comme une représentation visuelle à travers un acte de substitution qui, dans ses diverses manifestations, s'est avéré soit productif, soit destructif⁵. Mais pour que la substitution fonctionne, il doit y avoir une sorte de correspondance entre le spectateur et l'objet du regard que l'on attaque par cette substitution même. Le regard humain contemplant une nature morte, tout comme le regard masculin

⁵ Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 173.

portant sur le nu féminin, semble plutôt constituer les termes d'une opposition ontique irréductible entre la nature du regardeur et celle de l'objet du regard. Pour l'histoire des mentalités habituées aux oppositions binaires, l'opposition entre l'homme et la nature semble, bien évidemment, aussi radicale que celle entre l'homme et la femme. Et pourtant, un acte substitutif qui s'attaque à l'image en prenant, en effet, pour cible le réel ne consiste pas seulement à heurter la sensibilité réelle du spectateur face à une beauté visuelle quelconque qui se trouve abîmée. L'acte substitutif est d'autant plus efficace qu'il existe une identification spécifique entre le spectateur et l'objet visible du regard. C'est pour cela qu'une de ses formes historiques les plus caractéristiques et les plus efficaces fut, comme le rappelle Bredekamp, la tradition juridique des punitions par l'image : cela ne signifie pas une violence aveugle et arbitraire dans le domaine des images, mais le fait qu'au fil des siècles, la justice a opéré précisément cette substitution entre l'image d'un accusé et sa personne réelle, en appliquant une punition symbolique à la représentation visuelle du coupable, à savoir son portrait, en l'absence du corps du condamné qui aurait dû être exécuté physiquement⁶.

Dans le cas du portrait, le rapport de représentation qui permet l'identification mutuelle et la substitution du corps et de l'image semble, bien entendu, plus évident. Mais pour que l'attaque symbolique contre la belle nature peinte par Van Gogh vise effectivement le public de la galerie, il faut que le geste des militants implique aussi une substitution. Là encore, on peut supposer que l'attaque contre le tableau n'est qu'un élément de la logique de contestation propre aux moyens arbitraires de contestation visant à heurter les sensibilités et à bouleverser les habitudes de la vie bourgeoise, comme dans le cas de l'interruption d'un match ou du blocage d'une autoroute par des militants écologistes. Et pourtant, il n'est pas indifférent que la force disruptive de l'incident ait ciblé une préoccupation particulière du public qui lie le regard du spectateur à l'objet regardé dans un rapport de contemplation. L'attaque démontre *a contrario* un rapport éthique que la contemplation introduit dans l'art par le biais d'une autre substitution et que l'attaque dénonce comme indifférence des spectateurs à la vraie nature qui souffre. Il faut se rappeler ce que signifie la contemplation de la belle nature dont le caractère désintéressé est ainsi mis en question. Il faut également rappeler que le lien entre une certaine idée de la contemplation esthétique et une certaine idée de l'autonomie de l'œuvre d'art est avant tout un constat historique.

Puisque je me propose de traiter précisément l'attaque contre une image de l'art moderne, ce n'est pas un hasard si je choisis de parler de ce qui a constitué le fondement théorique de la plus grande partie de l'art moderne : l'autonomie, le

⁶ *Ibidem*, pp. 197-198.

formalisme, « l'art pour l'art », l'art qui semble avoir rompu l'ancien lien entre le beau et l'utile. C'est pourquoi le retour à la théorie kantienne de la beauté n'est pas simplement une tentative désuète de retour au paradis perdu de l'esthétique spéculative. Il s'agit de révéler l'arrière-plan théorique qui précède et annonce l'art moderne, d'une part, et le rapport moderne à l'art et à la beauté, de l'autre. Pour que l'œuvre d'art ait pour seule finalité la beauté, et pour que la beauté soit une question de pure forme, la beauté doit être séparée des valeurs du bien moral ou de l'agréable sensoriel. La contemplation serait donc cet état d'appréciation de la beauté que, selon un exemple donné par Kant, l'on ne peut identifier dans le cas de l'appréciation d'un palais qu'à deux conditions : que le spectateur ne juge pas le palais selon le critère du confort de l'habitation et qu'il soit indifférent, dans son jugement esthétique, à l'immoralité des riches qui ont construit le palais aux dépens du labeur des pauvres⁷.

3. Consensus et différend

En un premier sens, la contemplation est une façon de transformer l'œuvre d'art en objet esthétique au sens indiqué par Mikel Dufrenne dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, c'est-à-dire par l'hommage d'une attention adéquate qui laisse l'œuvre s'accomplir de manière sensible : c'est en tant qu'objet esthétique que l'œuvre d'art est perçue pour elle-même, dans la plénitude de son être et de sa splendeur sensible⁸. Mais la contemplation ne se réduit point aux simples conventions institutionnelles liées à la pure contingence sociale d'une règle concernant la manière adéquate de regarder dans le périmètre du musée. Il n'est pas indifférent que Dufrenne identifie l'effet spécifique de l'œuvre d'art sur le spectateur précisément à la constitution d'un public d'art en tant que communauté de goût⁹. Afin de déterminer la nature de ce public, il convient de reprendre précisément la différence kantienne entre la simple unanimité empirique et contingente d'un public quelconque et l'universalité subjective du jugement de goût qui témoigne davantage d'une nécessité idéale de la satisfaction esthétique que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans l'expérience. En effet, Kant soutient à cet égard que la nécessité qui lie la beauté à la satisfaction du sujet ne peut point être déduite de l'universalité de l'expérience entendue comme « parfaite unanimité des jugements prononcés sur

⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2015, §2, pp. 182-183.

⁸ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 1, *L'objet esthétique*, Paris, P.U.F., 1953, pp. 11-20.

⁹ *Ibidem*, pp. 98-104.

la beauté d'un certain objet », à la fois parce que les preuves de l'expérience peuvent s'avérer insuffisantes et parce que le concept d'une telle nécessité ne peut nullement résulter d'un jugement empirique¹⁰. En d'autres mots, il n'est pas nécessaire d'interroger les autres en attendant la confirmation de leurs préférences pour prétendre que le jugement portant sur la beauté vaut pour tous les sujets possibles et attend leur adhésion sans même concevoir le contraire.

Par sa nature sociale et militante, le geste des activistes de la National Gallery ne fait en réalité que mettre en question la contingence sociale du consensus empirique du public du musée sur la beauté de la nature peinte, qui cacherait, en revanche, le manque de consensus sur la souffrance de la vie humaine et de la nature en tant qu'environnement réel. Cette rupture du consensus empirique ne semble donc pas porter atteinte à l'universalité d'une communauté idéale du goût : pas besoin de prendre en compte l'attitude des militants qui ont attaqué un tableau pour savoir ce qu'est la satisfaction nécessaire et universelle liée à la beauté. Et pourtant, le consensus empirique autour du beau n'est rien d'autre que la *trace* d'un public universel¹¹ qui fait que le témoin, fût-il solitaire, de la beauté des formes se multiplie à l'infini, selon l'universalité subjective de son jugement de goût, dans une communauté idéale qui partage la même satisfaction esthétique. On retrouve ici, bien sûr, le noyau dur de toute la théorie kantienne du beau et du goût, fondée sur un projet universaliste moderne qui cherche à expliquer le beau à partir d'un sujet universel et l'universalité du goût à partir de la prétention d'un accord intersubjectif qui n'émane pas d'un simple consensus empirique, voire contingent, issu des circonstances sociales, mais qui trouve néanmoins un « signe » dans un tel consensus.

L'attaque contre le tableau ne peut manquer de surprendre, précisément parce qu'elle va à l'encontre d'un consensus auquel nous nous sommes habitués sans risquer d'être trop souvent trompés. L'effet de choc provoqué par l'outrage commis par les militants est alors similaire à celui décrit par David Hume dans son essai intitulé *La norme du goût* : malgré la diversité et la relativité évidentes des goûts, il existe un consensus durable, bien qu'empirique, sur la valeur des grandes œuvres d'art de l'humanité, de sorte que si l'on comparait l'œuvre de Milton à celle d'Ogilby, on risquerait d'avancer une énormité aussi étonnante que si l'on comparait un océan

¹⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §18, p. 217.

¹¹ C'est précisément ce que souligne Luc Ferry pour contredire les interprétations qui ne voyaient dans l'idée kantienne de sens commun qu'une Idée de communauté idéale, fragile et infiniment différée, sans aucune trace dans un consensus factuel. Selon Ferry, le sens commun ne se confond ni avec un consensus purement empirique, ni avec une Idée purement abstraite, dénuée de toute trace symbolique. C'est pourquoi il y a une *discussion* en matière de goût et une critique d'art. Voir Luc Ferry, *Homo aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990, pp. 138-140.

à une flaque d'eau¹². L'attaque contre un tableau qui fait l'objet d'un consensus empirique évident de la part du public du musée semble établir une forme inouïe et choquante de *dissensus*. Or, pour qu'il y ait de *dissensus*, il faut que l'acte qui l'établit fasse obstacle au consensus préexistant. Il est donc nécessaire de déterminer quel type de consensus est ainsi dissous. Il s'agit vraisemblablement du consensus empirique des amateurs de la beauté artistique qu'aux yeux de Kant lui-même (peu importe ici qu'il parlait davantage de la beauté naturelle) était le signe faible, symbolique, mais non négligeable de l'Idée d'un sens commun :

L'unanimité, aussi parfaite que possible, de tous les temps et de tous les peuples à l'égard du sentiment lié à la représentation de certains objets : tel est le critérium empirique, faible assurément et à peine suffisant pour nourrir une conjecture, qui conduit à dériver le goût, ainsi garanti par des exemples, du principe, profondément caché et commun à tous les hommes, de l'accord qui doit exister entre eux dans la façon dont ils jugent et apprécient les formes sous lesquelles des objets leur sont donnés.¹³

Bien évidemment, s'attaquer à un tel consensus par un geste aussi choquant, ce n'est pas démontrer un choix esthétique différent, mais affirmer une attitude contestataire. Ce qui importe, cependant, ce n'est pas la violence du geste lui-même, mais le fait qu'il se situe en dehors d'un tel consensus. La présence des activistes dans le musée semble faire disparaître précisément la trace empirique de toute universalité en fournissant un contre-exemple, comme l'argument du cygne noir qui réfutait la généralisation concernant la couleur des cygnes. Et pourtant, il faut rappeler cela : ce qui distinguait l'approche de Kant de toute théorie empiriste, c'était précisément le fait que l'universalité subjective du beau ne reposait pas sur la généralisation des résultats d'une enquête empirique portant sur les diverses préférences esthétiques. D'une part, le consensus empirique du public des musées sur la beauté telle que celle des *Tournesols* de Van Gogh invite vraiment à réfléchir à l'universalité du goût. De l'autre, les deux formes d'unanimité ne se confondent point chez Kant, d'où le rapport transcendantal de la satisfaction portée au beau au jeu universel des facultés de l'âme et non aux préférences sociales dominantes en tant que sources *a posteriori* d'une « mode » esthétique. Kant affirme à cet égard que, même si le goût peut certes être cultivé par les exemples fournis par la culture, une centaine d'opinions contraires ne peuvent changer un jugement de goût, ni constituer le facteur déterminant d'une telle préférence esthétique¹⁴.

¹² David Hume, *Selected Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 137.

¹³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §17, p. 211.

¹⁴ *Ibidem*, §33, p. 268.

Cependant, le fait de voir une peinture vandalisée touche la sensibilité du public pour autant que l'attaque contre le chef-d'œuvre constitue une offense portée au consensus et à l'humanité elle-même. La différence, semble-t-il, tient au fait que l'âge moderne du consensus a été remplacé par l'âge postmoderne du différend. Il est sans doute vrai que Kant trouverait dans la postmodernité beaucoup moins de traces empiriques pour nourrir la réflexion sur l'universalité du goût, fût-elle non empirique ou transcendantale. Mais la différence n'est pas celle entre un consensus esthétique et son effacement à l'âge de l'incommensurabilité des jeux de langage ou des passages à l'acte radicaux. Il ne s'agit pas d'une multiplicité infinie de perspectives particulières ou ultra-individualistes qui constituerait la ruine du sujet universel ou du goût. L'attaque contre le tableau est liée en effet à l'appel à un autre consensus, portant sur l'état de la planète et la crise climatique. Ce qui n'est pas tout à fait évident, c'est précisément le fait que, au lieu de s'attaquer à la raison d'être de l'art en général, ces formes de contestation et de revendication écologiste utilisent l'art en lui attribuant des fonctions incompatibles avec son autotélie. Le *dissensus* que produit l'attaque contre le tableau, c'est donc la contestation d'un consensus par l'opposition d'un autre consensus. Plus que la forme violente du vandalisme, ce qui importe maintenant, c'est que contempler le tableau et l'attaquer tout en épargnant son existence physique sont deux manières différentes d'établir un certain consensus social sur l'art. C'est ainsi que l'on peut expliquer le choc provoqué par une attitude autre que la contemplation du tableau. Le différend en question n'est pas la divergence entre celui qui déclare que le tableau est beau et celui qui affirme le contraire, mais entre ceux qui voient dans la beauté du tableau deux fonctions différentes. Il ne s'agit pas, alors, du choc provoqué par la comparaison entre Milton et Ogilby que Hume présentait à titre d'exemple lorsqu'il montrait comment une opinion extravagante pouvait défier de manière ridicule et déraisonnable le consensus des critiques ou des experts en littérature et, plus généralement, en art. Ce différend recouvre, en revanche, deux légitimités différentes, au sens où il existe deux visions différentes sur les légitimités mêmes de l'art. Cela n'a rien de nouveau. Le différend consiste, d'une part, à contempler l'autotélie de la beauté de l'art et, de l'autre, à lier cette beauté à des valeurs extra-esthétiques.

J'insisterai dans ce qui suit sur l'hypothèse selon laquelle, malgré les apparences, les attaques des activistes dans les musées d'art appartiennent à une vision spécifique de la légitimité de l'art qu'elles avancent par un rapport orageux aux œuvres au lieu de se contenter de contester toute légitimité artistique : c'est ce que nous montrera le cas du musée qui a choisi lui-même de reprendre à son compte la rhétorique des activistes en transformant ses œuvres en moyens d'expression visuelle d'un discours sans paroles sur le réchauffement climatique. La collision des deux formes possibles de consensus est la collision de deux types

de procédures concernant les œuvres d'art. Il convient de rappeler l'hypothèse de Mikel Dufrenne selon laquelle l'expérience esthétique elle-même serait une invention récente : c'est pourquoi le public que l'œuvre d'art rassemble autour d'elle ne se confond pas, selon Dufrenne, avec la communauté vivante des individus¹⁵. L'argument tient au fait que la l'art perçu pour lui-même est une invention historique plutôt récente (Dufrenne rappelle d'ailleurs que la doctrine de l'art pour l'art est une idée nouvelle) : le public incarne une communauté spéciale dont le regard porté sur l'art doit libérer les œuvres de l'hétéronomie des valeurs communautaires qui les asservissent à des fonctions religieuses, morales ou sociales. En ce sens, le véritable public du musée est une communauté spécifique qui ne se forme qu'avec la contemplation des œuvres. Pour Dufrenne, cela ne signifie pas l'impossibilité pour l'œuvre de véhiculer un message au-delà du simple goût de l'art. La vraie différence, c'est que la communauté du public d'art n'est pas une communauté préexistante¹⁶. Il convient de rappeler les raisons profondes pour lesquelles Kant affirmait le primat de la beauté naturelle sur la beauté de l'art : ce n'est que dans le premier cas que l'absence d'intention d'une nature innocente dans la production de belles apparences peut donner à l'homme une idée de sa vocation au sein de la nature sans que cette confirmation ne vienne – comme c'est le cas, en revanche, avec l'art – de l'homme lui-même¹⁷. On peut donc reprendre un tel argument quant au rapport du public à l'art : c'est seulement parce que la communauté du public d'art n'est constituée que par l'art lui-même que le message de l'art apparaît plus libre qu'il ne l'est en réalité. Il ne semble pas provenir des valeurs d'une communauté préexistante, mais de la pure autonomie de cette altérité apparente de l'œuvre qui, en tant que produit d'un génie, prend l'apparence libre de la nature. On voit donc bien l'opposition entre une communauté construite autour de l'œuvre en tant que public et la communauté préexistante des activistes qui voudraient inscrire à la surface de l'œuvre le message des valeurs de la vie. Tel est le sens du différend en tant que collision entre deux formes de communauté auxquelles correspond un consensus intérieur concernant les valeurs de la beauté, dans un cas, et du bien moral, dans l'autre. Mais, malgré ce que suggère la rhétorique des activistes eux-mêmes, il serait erroné d'opposer la communauté esthétique de la beauté formelle à la communauté écologiste du bien moral et social pour en déduire la simple indifférence de l'autonomie de l'art à l'endroit de toute démarche éthique.

¹⁵ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 1, *L'objet esthétique*, op. cit., pp. 97-105.

¹⁶ *Ibidem*, p. 104.

¹⁷ Voir Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Band I, *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1990, pp. 56-57.

Ce schéma perpétuerait la vieille opposition entre un art pour l'art désormais remis en question et un art engagé qui mêle à nouveau le beau aux valeurs des formes de vie. D'un côté, le *dissensus* n'est donc pas simplement la contestation d'un consensus, mais la collision de deux formes différentes de consensus, l'un concernant l'art, l'autre la cause environnementale. Mais de l'autre côté, le *dissensus* réside dans l'esthétique elle-même : c'est précisément ce que nous dit la théorie de Jacques Rancière sur le régime esthétique (voire moderne) de l'art. La politique de l'art à l'âge de l'esthétique tient, selon Rancière, au fait que l'esthétique suspend les séparations entre la matière et la forme, entre l'intelligence active et la sensibilité passive. Le sens commun esthétique est alors lui-même dissensuel dans la mesure où il touche au découpage que constitue ce « partage du sensible », et non au simple caractère politique ou moral des sujets de l'art¹⁸. Cette théorie nous dit en somme qu'il n'y a pas de conflit entre l'art engagé et l'art pour l'art, entre la politisation de l'art et son autonomie. C'est la pure forme de l'autosuffisance de l'œuvre qui peut être convertie en nouvelles formes de vie. Par conséquent, le « tournant éthique de l'esthétique » renvoie, selon Rancière, aux deux politiques de l'esthétique elle-même qui partent d'un noyau commun liant l'autonomie de l'art à la promesse d'une nouvelle communauté émancipée¹⁹. Alors que la politique utopique de la transformation de la vie par l'art veut supprimer l'art lui-même en le transformant en une forme concrète de vie sociale, comme fut le cas avec le constructivisme russe, l'alternative de la forme résistante de l'art voit la nature subversive de l'art précisément dans son caractère apolitique et autonome. C'est la logique apparemment paradoxale de cet argument qui revient aujourd'hui sous une forme différente. La doctrine selon laquelle l'art est subversif pour autant qu'il n'a pas de fonction politique répondait au contexte dans lequel l'art était considéré comme le moteur privilégié d'un changement social radical. L'argument de l'art délivré de tout contenu moralisateur répond aujourd'hui à une nouvelle demande concernant la fonction moralisatrice de l'art indépendamment des grandes doctrines révolutionnaires qui l'ont politisé dans le passé : il ne faut pas reprocher à l'art de ne pas être moralisateur, tout comme il ne faut pas lui demander d'être politique. Alors que l'art était subversif en ce qu'il était apolitique, il est également éthique en ce qu'il n'a pas de contenu moral donné. Si c'est l'autonomie qui rend l'art transparent aux formes de vie sociales et humaines, c'est parce que cette autonomie est le reflet de l'autodétermination humaine.

¹⁸ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, pp. 36-37.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 168-169.

4. L'éthique de l'esthétique

La question de l'acte substitutif se pose à nouveau. La contemplation n'est, en ce sens, ni le simple regard désintéressé porté sur les œuvres d'art ou les beautés naturelles, ni la *theoria* des anciens par laquelle l'activité humaine s'ajustait à l'ordre cosmique du monde. La contemplation est en elle-même une propédeutique de l'éthique qui opère précisément cette substitution permettant au spectateur d'identifier dans l'altérité d'une image sa propre destination morale. C'est la théorie kantienne du sublime qui nous montre cela : comment l'homme peut-il ressentir le sublime d'une nature déchaînée et hostile à son être sensible ? C'est parce que le sublime consiste aussi en une substitution : puisque tout ce qui semble grand ou puissant dans la nature est néanmoins petit ou faible par rapport aux Idées de la raison de l'homme, le spectateur met en fait le respect de la nature dite sublime à la place du respect des Idées morales de sa propre humanité :

Ainsi le sentiment du sublime dans la nature correspond-il à un respect pour notre propre destination – respect que, par une certaine subreption (substitution d'un respect pour l'objet au respect pour l'Idée de l'humanité en nous comme sujets), nous témoignons à un objet de la nature qui nous rend en quelque sorte intuitionnable la supériorité de la destination rationnelle de nos pouvoirs de connaître sur le pouvoir le plus grand de la sensibilité.²⁰

Sans doute cette substitution vaut-elle pour une expérience sublime qui diffère, par sa nature dynamique, de la contemplation calme de la beauté. Mais la question de la destination éthique du spectateur, que le sublime introduit ainsi par l'*inadéquation* de la nature sensible aux Idées suprasensibles, est également présente dans le cas de la beauté précisément par la *concordance* entre la beauté de la nature et la satisfaction désintéressée ressentie devant elle :

Ainsi, tout comme imagination et *entendement*, dans le jugement appréciant le beau, produisaient à la faveur de leur union une finalité subjective des facultés de l'esprit, de même ici imagination et *raison* produisent à travers leur conflit une telle finalité, à savoir un sentiment selon lequel nous possédons une *raison* pure autonome.²¹

La finalité subjective attribuée aux belles formes de la nature, bien qu'opposées à l'absence de forme de la nature sublime, est précisément la trace, voire le signe ou l'indice visible de la destination suprême de l'humanité elle-même par cet

²⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §27, p. 239.

²¹ *Ibidem*, §27, pp. 240-241.

accord même de la nature et des facultés de l'esprit²². Il n'est pas indifférent que Kant fasse du beau un sentiment propre à l'homme, à la différence du bien moral qui s'applique aux êtres rationnels en général. Puisque le beau qui plaît sans intérêt diffère à la fois de l'agréable ressenti par les sens et du bien visé par la raison, le lien entre la beauté et le bien moral n'est que *symbolique* : étant donné que la beauté n'est ni une sensation agréable des sens, ni une fin *réelle* de la nature qui *imposerait* à l'homme l'appréciation de sa beauté, le jugement de goût est autonome par rapport à l'hétéronomie des lois de l'expérience *tout comme* la raison pratique est libre lorsqu'elle se donne à elle-même la loi morale²³. Le projet kantien indique ainsi que l'esthétique en tant qu'expérience de la beauté constitue un passage harmonieux vers l'éthique. C'est pour cela que le regard porté sur la beauté d'une nature morte est en même temps un regard tourné vers soi. Le conflit entre le public du musée et les activistes qui ont attaqué le tableau de Van Gogh n'est donc pas un conflit entre l'esthétique et l'éthique, mais entre deux manières différentes d'introduire la question éthique dans l'esthétique. Ce que le modèle kantien semble nous montrer, c'est que l'analogie de l'esthétique et de l'éthique ne saurait être que la correspondance formelle entre deux formes d'autonomie des facultés de l'âme dont la législation renvoie à une dimension suprasensible du sujet. Le scandale autour de l'attaque contre le tableau est caractéristique de la différence entre la forme et le contenu de l'analogie éthico-esthétique. L'image doit-elle être morale dans son contenu pour être morale dans son effet ? Comment l'art peut-il véhiculer des concepts et des sentiments moraux ?

Pour répondre à cette question en suivant toujours l'approche kantienne, il faut considérer l'antithèse suivante. On peut objecter à juste titre que Kant lui-même, bien qu'il sépare le beau de l'agréable ou du bien, ne prétend pas pour autant que l'art, en tant que belle représentation d'un objet, serait séparé de toute signification morale en constituant une pure question de forme. Le jugement de goût ne porte pas sur la valeur morale de l'existence de son objet (comme le montre l'exemple du palais donné par Kant au début de l'Analytique du beau), mais il a néanmoins une affinité avec le sentiment moral en général, comme je l'ai indiqué, d'ailleurs, plus haut. Ce qu'il faut plutôt établir, c'est si cette signification morale est une question de *contenu* de l'art ou simplement une question d'*effet* : pourquoi Kant, au paragraphe §42 de la *Critique de la faculté de juger*, attribue-t-il à l'intérêt pour la contemplation de la beauté naturelle un caractère *moral* « par affinité », bien que la nature parle par le « langage chiffré » des formes de la coloration et des tons et non par les mots d'un discours moral ? Tout d'abord, selon cette antithèse, il ne faut pas se tromper sur le prétendu formalisme défendu par Kant dans le domaine

²² *Ibidem*, §42, pp. 285-287.

²³ *Ibidem*, §§58-59, pp. 338-342.

des beaux-arts. Selon un constat simple, l'art auquel Kant pense n'est sûrement pas l'« art pour l'art » du XIX^e siècle, mais plutôt un art qui, au XVIII^e siècle, se caractérisait encore très souvent par un contenu moral, voire des intentions moralisatrices, comme les gravures de William Hogarth ou les peintures de Jean-Baptiste Greuze. On pourrait même y ajouter les vers naïfs ou pathétiques de Frédéric le Grand que Kant lui-même cite en tenant le roi de Prusse pour un poète de génie selon un goût évidemment douteux. Kant, il est vrai, décrit comment le poète peut parler d'idées telles que la vie et la mort, le bien et le mal et ainsi de suite, et son analyse comparative de la valeur des différents arts est loin d'être purement esthétique.

Hans-Georg Gadamer a raison de noter que le formalisme artistique qui voudrait affirmer la priorité de la pure perception formelle sur le contenu sémantique des œuvres ne peut pas invoquer Kant comme son précurseur : lorsque Kant parle de pure forme à propos du beau et des beaux-arts, il n'oppose pas cette forme au contenu ou à la signification des œuvres, mais à la matière purement sensorielle visée par les sens²⁴. En disant que l'œuvre d'art donne beaucoup à penser en disposant l'esprit aux Idées, Kant est sûrement conscient de ce que Gadamer réitère dans des termes plus explicites : l'art ne doit pas seulement *plaire* en tant que simple élément décoratif, comme dans le cas des dessins à la grecque, des arabesques ou des ornements des papiers peints que Kant lui-même donne en exemple afin de définir la beauté vague ou libre qui échappe à la détermination intellectuelle d'un concept de ce que l'objet devrait être ; l'art doit aussi *élever* l'esprit²⁵. Pour le reste, Gadamer a raison de suggérer que ce serait une erreur fatale d'expliquer les beaux-arts et la beauté naturelle en supposant que ce type de beauté libre serait l'objet le plus approprié d'un jugement de goût²⁶.

Il est donc surprenant que Kant conclue la « Critique de la faculté de juger esthétique » en disant que le goût « est au fond un pouvoir d'appréciation de l'incarnation sensible des Idées morales »²⁷. Mais comme les idées morales de la raison ne peuvent, par définition, posséder une réalité démontrable dans une intuition sensible adéquate, la beauté de la nature ou de l'art ne peut éveiller ces idées dans l'esprit que par le biais d'une analogie de la réflexion. Il n'est pas indifférent que Kant fasse du génie non seulement un créateur de beauté artistique, mais aussi une faculté des idées esthétiques : une représentation de l'imagination à laquelle ne

²⁴ Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Band 1, *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, op. cit., pp. 97-98.

²⁵ Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Band 8, *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, p. 199.

²⁶ Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Band 1, *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, op. cit., p. 50.

²⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §60, p. 345.

correspond aucun concept déterminé fait alors qu'une multitude de représentations approximatives sont pensées afin de raviver un concept auquel, en tant qu'idée de la raison, aucune intuition déterminée ne correspond autrement.

C'est grâce à cette liberté de l'imagination dans son jeu avec l'entendement que l'on trouve dans l'expérience du beau en général que l'art du génie répond à l'aspiration que les idées indémonstrables de la raison trouvent, par l'analogie de la réflexion, une forme de présentation symbolique sensible. Et c'est aussi grâce à cette liberté de l'imagination dans la contemplation esthétique que l'idée morale n'est pas *imposée* de manière didactique ou discursive. La beauté « donne beaucoup à penser » précisément dans la mesure où l'imagination n'est pas simplement contrainte de subordonner la représentation à un concept déterminé, mais, comme dans le cas de la poésie, elle offre une richesse de connotations supplémentaires qui débordent et élargissent esthétiquement les limites du concept donné et, par conséquent, débordent également la nature qui fournit la matière de l'expérience²⁸. Cela veut dire que Kant ne réduit pas l'art à un simple discours didactique ou à une série de prescriptions morales en tant qu'expressions élaborées d'une intention explicite. De ce point de vue, la force morale de l'art est une question d'*effet* sur le pouvoir intérieur des libres associations dans l'esprit plutôt que de *contenu* donné, ne serait-ce que parce qu'une idée morale de la raison ne peut être intuitionnée de manière directe dans la réalité sensible d'une œuvre ou de la belle nature.

Gadamer a raison de noter une affinité entre le génie en tant que principe de la création artistique et l'intérêt intellectuel se rapportant au beau, que Kant associe à la beauté naturelle²⁹. La belle nature elle-même peut raviver les idées morales, alors que le génie est cette faculté qui donne à l'art l'apparence d'une spontanéité naturelle par laquelle l'intention artistique prend la forme d'une absence d'intention. Mais comment Kant revient-il sur la beauté de la nature ? Même s'il affirme que, dans les beaux-arts, « l'essentiel réside dans la forme », il indique ensuite que cette forme s'oppose non pas au contenu des œuvres – comme le suggérerait, en revanche, un certain formalisme artistique – mais à la simple jouissance liée à l'attrait ou à l'émotion que procure la matière des sensations. D'où le paragraphe suivant, particulièrement révélateur :

Quand les beaux-arts ne sont pas, de près ou de loin, associés à des Idées morales, qui seules apportent avec elles une satisfaction trouvant en elle-même sa consistance, tel est leur destin ultime. Ils ne servent dès lors que de distraction – ce dont on a

²⁸ *Ibidem*, §49, pp. 300-303.

²⁹ Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Band 8, *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*, op. cit., p. 199.

d'autant plus besoin qu'on s'en sert pour dissiper l'insatisfaction que l'esprit a de lui-même en se rendant ainsi toujours plus inutile et mécontent de soi. D'une façon générale, ce sont les beautés de la nature qui s'accordent le plus avec l'intention première de l'art, quand on est dès l'enfance accoutumé à les observer, à les apprécier et à les admirer.³⁰

Si le génie donne à l'œuvre en tant que produit d'une intention humaine l'apparence plaisante d'une absence naturelle d'intention, alors l'effet de l'art qui semble présenter par la liberté de l'imagination l'« indice » des Idées morales qu'elle éveille dans l'esprit du spectateur semble beaucoup moins artificiel que le simple produit d'une technique. L'effet de l'art est d'autant plus efficace qu'il ne semble pas avoir été cherché par la simple application des règles scolaires trop évidentes. Comme l'observe Luc Ferry, la théorie kantienne du génie, qui nous montre, en somme, que la beauté, fût-elle artistique, doit toujours comporter quelque chose de naturel, est la manière dont Kant dépasse l'alternative de l'art qui imite la nature sous la forme d'une simple illusion décevante et de celui qui poursuit consciemment une fin visant la satisfaction du spectateur³¹. Et pourtant, c'est Kant lui-même qui s'est attardé sur ce dilemme lorsque, associant l'intérêt intellectuel se rapportant au beau uniquement à la beauté de la nature, il a suggéré la supériorité de celle-ci sur la beauté de l'art.

En effet, il peut sembler assez naïf de la part de Kant de considérer que la réflexion sur la forme de la coloration et des tons dans la nature correspond à des idées morales – telles que l'innocence, le courage ou le sublime – vers lesquelles la nature elle-même semble souvent tourner l'esprit³². Mais la raison de ce constat apparemment banal est beaucoup plus profonde qu'il n'y paraît. C'est précisément la nature, à laquelle la raison porte ainsi un intérêt, qui offre le signe ou l'indice de la conciliation imprévisible et libre entre ses produits et les facultés de l'esprit. Si la nature offre une promesse, quoique chiffrée ou symbolique, de la réalisation des idées morales de la raison, l'intérêt de l'esprit se rapportant à la belle nature n'est que le signe de cette disposition éthique. Mais, contrairement à une morale inculquée par des prescriptions didactiques artificiellement produites, l'intérêt moral pour la beauté ne peut venir que de l'accord libre, indépendant et imprévisible que procure l'absence d'intention d'une nature « artistique » qui donne néanmoins l'apparence d'une intention s'adressant à l'esprit par sa finalité subjective sans fin. C'est pourquoi Gadamer a raison de suggérer que le concept de génie est analogue à l'intérêt

³⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §52, p. 313.

³¹ Luc Ferry, *Homo aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, op. cit., p. 177.

³² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §42, p. 287.

intellectuel se rapportant à la beauté naturelle. Pour que l'accord entre la belle image artistique et la satisfaction ressentie par l'esprit ne soit pas forcé, l'intention artistique doit se présenter sous l'apparence de la non-intention d'un art « naturel » du génie. Comme le remarque Luc Ferry, la beauté artistique est l'analogue de la beauté naturelle en ce qu'elle promet une réalisation symbolique des idées de la raison à travers les « idées esthétiques » du génie qui, contrairement aux prescriptions didactiques, ne proviennent pas de la simple application mimétique des règles explicites et préétablies³³.

C'est ainsi que l'effet moral demeure indéterminé dans son contenu : la contemplation de la belle nature qui éveille le sentiment moral d'une humanité réunie par le goût ne détermine pas le contenu des prescriptions morales spécifiques afin de raviver les idées morales. Le sentiment éthique de l'image demeure ce qu'il est, à savoir un sentiment d'appartenance à une communauté qui, du commandement chrétien « Aime et fais ce que tu veux » à l'impératif catégorique kantien, n'est pas réglée par une prescription déterminée concernant des manières concrètes d'agir moralement. Puisque la beauté ne renvoie pas à la nature de l'objet, mais à un sentiment du sujet supposé commun à tous les autres sujets, le public du goût semble donc se constituer comme communauté s'identifiant sous la forme du goût, tout comme sous la forme de l'amour chrétien ou de la raison pratique, et non sous la forme d'un objet ou d'une manière particulière d'agir. C'est pourquoi le modèle de la belle nature est significatif : précisément parce que la beauté naturelle peut éveiller en l'homme un sentiment moral sans imposer des prescriptions morales particulières, l'expérience esthétique de la nature ou celle de l'art qui comporte un élément de spontanéité naturelle en tant que trait d'un génie constitue un fondement de la vocation éthique qui « fait immédiatement sens pour autrui »³⁴.

À ce modèle s'opposent les tendances moralisatrices qui ne peuvent plus concevoir les effets éthiques des images sans sujets moraux explicites. On remplace ainsi la communauté d'un public constitué autour de l'œuvre d'art par une communauté spécifique qui précède l'œuvre et lui impose le contenu de son propre intérêt pratique. Une peinture aspergée de soupe à la tomate n'est pas une contestation de l'image, mais de son autotélie, dans la mesure où l'attaque soumet l'œuvre à des fins qui lui sont extérieures, en créant à nouveau, par ce supplément même qui est le geste par rapport au tableau, une forme spécifique d'image moralisatrice, à savoir celle d'une œuvre dont l'autonomie est sacrifiée au nom d'une cause sociale ou environnementale. Bien évidemment, le problème n'est pas nouveau, car la réflexion sur l'art a conçu de diverses manières l'ancienne relation entre plaire

³³ Luc Ferry, *Homo aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, op. cit., pp. 178-179.

³⁴ *Ibidem*, p. 179.

et instruire, entre *placere* et *docere*, entre le beau et l'utile, qui a longtemps constitué un lien indissoluble en tant que tâche des œuvres. La question est de savoir si plaire et instruire découlent d'un seul et même contenu, comme la représentation de la belle nature dans les paysages attaqués par les activistes. La nature qui plaît dans les beaux tableaux des peintres peut-elle instruire seulement par son image ?

L'attaque des activistes ne porte pas un jugement moral sur l'art : le fait qu'un art pour l'art ne soit pas moralement instructif ne signifie pas pour autant qu'il fasse le contraire, c'est-à-dire qu'il ait un contenu immoral. On peut donc distinguer l'attaque des activistes de la simple censure d'un art dont le contenu est jugé immoral. C'est pourquoi la violence symbolique du geste s'apparente à un paradoxe : au lieu de contester l'art tout court, le geste ajoute à l'art un élément qui relève d'une forme d'enseignement éthique qui fait défaut à l'art lui-même.

Or, ce qui semble disparaître dans les mouvements actuels, de l'attaque contre les tableaux aux nouvelles formes d'art engagé, c'est précisément l'idée que la contemplation de la beauté de la nature constituerait en soi un fondement de la destination morale de l'homme. Mais cela ne découle pas tant de l'ignorance que d'une vision spécifique du monde : l'homme est-il toujours la fin ultime et suprême de la nature ? Avant que les tableaux des musées européens ne soient attaqués à la soupe par des activistes radicaux dans le but d'en perturber la contemplation désintéressée, l'esthétique environnementale elle-même montrait que le modèle « pittoresque » de l'expérience de la nature était devenu problématique, car il était la trace d'anthropocentrisme inhérent à l'idée d'une nature destinée à être regardé par l'homme³⁵. S'agit-il alors de juger éthiquement la condition même de la production des images de la belle nature vouée à la contemplation ? Tout comme les formes engagées d'esthétique environnementale, l'attaque des activistes radicaux contre la nature peinte n'est pas une façon de nier tout rapport à la beauté de la nature. Les deux activistes du mouvement *Last Generation* qui ont jeté de la purée sur un paysage de Monet dans un musée de Potsdam en octobre 2022 ont rappelé précisément cela : Monet aimait une nature qui est aujourd'hui en état de dégradation, donc il serait absurde de se préoccuper des dommages symboliques causés à l'*image* de la nature au lieu de se préoccuper de la destruction de la nature réelle. En effet, l'attaque contre l'image artistique a donné naissance à une nouvelle image, celle du tableau aspergé de soupe ou de purée et flanqué des deux activistes qui semblent remettre en cause l'autotélie du chef-d'œuvre dans un *happening* qui choque par sa violence symbolique. Mais parce que la cible de leur geste était précisément l'attitude du public à l'égard de la vie et de l'état du monde, les activistes ont plutôt *utilisé* le

³⁵ Voir Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London & New York, Routledge, 2000, pp. 11-12.

tableau en y ajoutant l'élément supplémentaire de leur *happening*. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils auraient profité de la notoriété du tableau pour rendre leur geste également célèbre.

Le tournant moralisateur que Carole Talon-Hugon souligne à juste titre consiste dans ce cas à remplacer l'autotélie de l'art des images par une nouvelle valeur d'usage qui lui est imposée. Ce n'est pas l'intention de l'artiste ou le contenu de l'œuvre qui rend l'art moral dans tous ces cas, mais le fait que la relation entre le regard et l'image est régie par un principe autre que celui de la contemplation désintéressée. Si la beauté dépend à nouveau des valeurs du bien, de la vérité ou de l'agréable, le regard porté sur la beauté des formes devient *intéressé* par l'existence de ce qu'il regarde. Cela ne veut pas dire que l'attaque contre le tableau a suscité un réel intérêt du public pour l'état physique de l'œuvre, mais que l'œuvre elle-même, dans le contexte du performance écologiste, a été forcée à « parler » de la réalité dont elle ne témoignait que par son apparence. Étant donné que le contenu même de l'art ne peut plus être modifié, la seule façon de le faire parler d'une cause écologiste est une intervention extérieure qui s'ajoute à l'œuvre comme une sorte de supplément. La relation entre plaire et instruire relève donc des sources différentes. L'image du tableau symboliquement vandalisé parle d'une cause qui cherche à *instruire* précisément dans la mesure où l'œuvre aspergée de soupe ne peut plus *plaire* tout simplement.

5. L'œuvre d'art et son supplément

Trois autres exemples semblent mieux étayer ce constat. En octobre 2022, lors d'une exposition consacrée à Picasso à Melbourne, deux activistes ont collé leurs mains sur la vitre protégeant le célèbre *Massacre en Corée* afin d'alerter sur le fait que le déséquilibre climatique conduit précisément à la famine et à la guerre que le tableau de Picasso lui-même dépeint. Il ne s'agit plus de contester le primat de la préservation de l'art sur la préservation de la vie, mais d'emprunter à l'œuvre d'art un message tel que la dénonciation de la violence, qui devient en même temps le contenu d'un discours non artistique sur la réalité contemporaine.

Alors qu'il semblait être perçu comme l'ennemi symbolique de la cause environnementale, l'art est devenu son allié ambigu. Mais cette ambiguïté réside dans le fait que, de plus en plus souvent, l'art ne semble pouvoir efficacement parler de causes extérieures qu'en présence d'un tel supplément extra-artistique. D'où l'étrange stratégie d'un musée qui, en réponse aux attaques des militants écologistes contre les tableaux, a rendu la logique de ces gestes immanente à un monde de l'art rallié à la cause écologiste par des moyens plus modérés. En 2023, le musée Leopold de

Vienne a accroché de travers une série de tableaux incluant des paysages de Schiele, de Klimt et de Courbet dans le cadre d'un projet intitulé « Quelques degrés de plus ». Les degrés d'inclinaison des toiles étaient censés correspondre de manière symbolique aux degrés du réchauffement climatique afin de suggérer le danger menaçant la beauté naturelle qui avait inspiré les paysages associés à l'émergence du modernisme esthétique. Cette stratégie est une version modérée d'une action plus radicale : en juillet 2022, deux activistes ont couvert un paysage rural idyllique de John Constable à la National Gallery de Londres d'une image représentant le même paysage détruit par l'action de l'homme contemporain. Cet « acte d'image » n'est, donc, plus une substitution entre l'attaque contre l'œuvre et l'attaque contre l'attitude des spectateurs, mais une substitution entre les moyens et les fins : la belle nature n'est plus le moyen en vue d'une œuvre qui serait une fin en soi ; c'est l'œuvre qui devient un moyen par rapport à la nature qu'il faut sauver. L'autotélie des images est attaquée de deux manières : d'une part, en s'attaquant à l'attitude contemplative qui lui est associée et qui admire la forme de la nature sans s'intéresser à son existence ; d'autre part, en transformant la belle image, en tant que finalité de l'art, en moyen d'une cause environnementale.

Le fait que le tableau soit considéré indifféremment comme une œuvre d'art et comme une image à la fois n'est pas un hasard. En ce sens, l'assimilation de l'œuvre d'art à l'image n'est que l'effet d'une époque où la multiplication technique de l'image d'une œuvre conduit à l'indistinction entre les produits de l'art et les autres produits culturels médiatiques et au mélange de la fonction artistique et des autres fonctions possibles. On peut dire que c'est précisément l'ère des simulacres qui a sauvé les peintures d'une forme de vandalisme *effectif*. L'attaque à la hache de Mary Richardson, au début du XX^e siècle, contre le tableau de Velázquez a fait en sorte que la protestation soit inscrite sur la toile du tableau lui-même, où les traces de l'attaque sont restées jusqu'à la restauration de l'œuvre. En revanche, les traces des attaques de 2022 sont restées inscrites dans les réseaux médiatiques qui les ont diffusées grâce à la multiplication des images, sans pour autant rester inscrites de manière réelle sur la surface des tableaux. Ce qui a été communiqué de cette manière, c'est un statut spécifique de l'œuvre d'art en tant qu'image reproduite dans les médias, où elle n'apparaît que comme partie d'une image plus large contenant des activistes environnementaux et leur message exprimé par les moyens de la communication visuelle. L'œuvre d'art apparaît comme une image de la belle nature à laquelle s'ajoute le message écologiste concernant la nature en tant que modèle de l'œuvre. Le problème qui pèse sur l'œuvre est, donc, la question de savoir comment nous créons des images de notre environnement naturel. Quelle est l'*image* la plus adéquate à son objet : celle de la nature idyllique d'un paysage rural peint par

Constable ou celle de la nature menacée par les actions industrielles de l'homme contemporain ? Le geste des activistes qui ont collé une affiche de la nature menacée sur l'image de la nature illustrée par le paysage de Constable trahissait précisément l'interchangeabilité en termes de statut des deux images en tant qu'images : selon cette vision, le paysage de Constable « parle » de la nature, en tant que sa copie, d'une manière qui n'est pas, par rapport à la cause environnementale d'aujourd'hui, aussi efficace que son supplément visuel, à savoir l'affiche de l'image de la nature détruite.

Le geste des activistes, qui fait que l'image de l'œuvre d'art se multiplie dans les médias, s'inscrit dans la logique de la reproductibilité technique des images qui aboutit exactement au phénomène annoncé par Walter Benjamin, qui voyait déjà dans l'accentuation de la reproductibilité mécanisée de l'œuvre d'art la perte, bien que tardivement perçue, de « l'illusion de son autonomie » :

De même qu'aux âges préhistoriques, l'œuvre d'art, par le poids absolu de sa valeur rituelle, fut en premier lieu un instrument de magie dont on n'admit que plus tard le caractère artistique, de même de nos jours, par le poids absolu de sa valeur d'exposition, elle devient une création à fonctions entièrement nouvelles – parmi lesquelles la fonction pour nous la plus familière, la fonction artistique, se distingue en ce qu'elle sera sans doute reconnue plus tard accessoire.³⁶

Jacques Rancière reproche à juste titre à la théorie de Benjamin l'erreur de déduire l'unicité de l'œuvre d'art et de l'« aura » qui lui est associée de l'ancienne valeur rituelle des images. Ce que Rancière appelle « le régime éthique des images », illustré par le discours platonicien sur les copies légitimes et les simulacres illusoire, mais aussi par le service religieux en tant que destination des images des dieux liées à l'*ethos* d'une communauté, est un régime historique dans lequel l'Art n'est pas encore identifié comme tel parce qu'il n'est pas encore individualisé³⁷. En ce qui concerne, d'ailleurs, l'élévation de l'œuvre d'art au rang d'objet esthétique perçu dans la plénitude de sa présence sensible, voir une statue dans un musée au lieu de la voir dans un temple apparaît désormais comme une rupture qui fait de l'expérience esthétique elle-même une invention récente et nouvelle plutôt que le devenir profane de l'ancien usage rituel des œuvres d'art. Cependant, la célèbre analyse de Benjamin nous montre quelque chose de pertinent en ce qui concerne le destin de la contemplation des images.

³⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung*, Herausgegeben im Auftrag des Instituts für Sozialforschung von Max Horkheimer, Jahrgang V/1936, Paris, Félix Alcan, 1937, p. 46.

³⁷ Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La fabrique-éditions, 2000, p. 74.

D'une part, la reproduction mécanisée permet à l'art de s'émanciper des vestiges des fonctions rituelles et du vieux culte de sa distance et de son unicité. D'autre part, l'augmentation (fortement accentuée, selon Benjamin, à l'époque de la reproduction mécanisée) de la valeur d'exposition des œuvres au détriment de leur ancienne valeur culturelle montre exactement à quel point l'expérience de l'aura de l'œuvre d'art et le culte profane de l'unicité de sa beauté sont historiquement fragiles. L'« illusion » de l'autonomie « profane » de l'art et la contemplation qu'on lui associe se situeraient en effet entre l'ancienne prédominance de la fonction rituelle et les nouvelles fonctions sociales et politiques des œuvres d'art :

[D]ès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. À son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique.³⁸

En fait, l'œuvre d'art perçue dans son unicité est ce qui émerge d'un flux historique contenant comme points extrêmes les images sacrées du régime rituel et les images profanes de la production médiatique et de la culture marchande. C'est pour cela que la prééminence de la fonction la plus caractéristique de l'œuvre d'art, à savoir la fonction artistique, est paradoxalement si fragile que Benjamin lui-même, dans le fragment que j'ai cité plus haut, la voyait déjà dépassée par d'autres fonctions dans le contexte de la reproduction mécanisée des œuvres. Le geste des activistes s'inscrit aussi dans la logique de la disparition de l'aura de l'œuvre, mais pas dans le sens d'un manque de respect envers l'art que l'indignité de l'attaque pourrait suggérer par son opposition à toute valeur de « culte ». Le *performance* des activistes s'appuie sur la reproduction technologique de l'image sans pour autant se présenter comme un art. Le fait que la disparition d'un événement physique aussi éphémère soit compensée par son enregistrement photographique et filmique permet la diffusion du message indépendamment de la présence physique des spectateurs. Or, tout comme la violence transgressive, l'utilisation du document photographique comme supplément est également familière à l'art lui-même, comme le montrent les œuvres d'art éphémères ou éloignées dans l'espace, telles que celles du mouvement *land art*, dont l'existence n'est souvent attestée que par la photographie.

Il n'est pas surprenant que ce soit précisément l'élément artistique concret qui passe au second plan : selon un constat simple, la photographie d'une œuvre d'art originale et unique ne produira pas une nouvelle œuvre d'art originale et unique sur la surface de la photographie. Mais l'unicité de l'œuvre, bien qu'affaiblie du point de vue de son importance, subsiste à travers ce processus même. La reproduction

³⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *op. cit.*, p. 45.

technique est destinée, dans ces cas, à fournir à l'œuvre d'art un certain supplément tout en dévoilant une carence originelle. Ce que le document photographique d'une œuvre du *land art* contient d'artistique, c'est l'objet lui-même en tant que contenu réel de l'image, dont il compense les limites temporelles et spatiales en construisant une forme de présence distanciée qui substitue la présence de l'objet artistique original à son image documentaire tout en évoquant cette unicité éloignée.

La mise en scène des attaques contre les tableaux n'a pas d'autre fonction *artistique* que celle déjà contenue dans les tableaux transformés en cibles. L'image médiatique qui transforme le tableau en moyen de communication visuelle d'un message environnemental ou social quelconque est en même temps un supplément qui prétend combler le « défaut » de l'œuvre elle-même, à savoir le fait qu'elle ne peut pas parler par elle-même de la crise de la nature dont la beauté l'inspire pourtant. De même que l'original n'est présent dans la reproduction que sous une forme distanciée, comme différent de lui-même, l'autonomie de l'œuvre d'art est présente dans l'image de la protestation sous la forme politisée qui la convertit en son contraire en prenant l'autotélie de l'art pour moyen de communication politique.

L'œuvre d'art disparaît derrière l'image dans la mesure où la saturation visuelle de la production des images conduit à l'hyper-développement de sa valeur d'exposition au détriment de cette aura que Walter Benjamin identifiait comme écho de la valeur culturelle de l'œuvre. Mais cela ne signifie pas, dans ce cas, que la présence de l'œuvre d'art en tant qu'original devient non essentielle. Cela signifie plutôt que l'œuvre est considérée comme dépourvue de la capacité d'interpeller le spectateur par un message qui lui est propre en l'absence de ce supplément – destiné à être reproduit en tant qu'image – qui parle en son nom en imposant ses fonctions spécifiques. Faire ce constat n'est pas prôner un retour à une forme d'art rituel et encore moins à la valeur de culte que la propagande totalitaire pourrait attribuer à certaines formes d'art : en ce sens, le régime rituel ou éthique des images, comme l'a indiqué également Rancière, est un régime dans lequel l'art lui-même n'est pas encore individualisé. Ce qui s'avère fragile, ce n'est pas la fonction rituelle de l'art, qui peut toujours se camoufler dans une nouvelle fonction politique ou sociale, mais précisément son autonomie destinée à protéger la puissance intrinsèque de l'œuvre d'art de l'interférence de tout message transcendant par rapport à son mode d'être esthétique. Mais cette interférence se produit précisément parce que, contrairement à l'analogie éthique-esthétique kantienne, le public du tournant moralisateur et du nouvel art engagé ne peut plus voir dans l'esthétique de l'art une véritable promesse éthique en l'absence des messages moraux explicites.

L'œuvre d'art elle-même redevient une *image* de la nature, jugée en tant que copie secondaire selon la prééminence de son modèle. Cela signifie que l'augmentation quantitative des images entraîne un changement qualitatif inversé qui relève précisément de l'inconsistance des images et de leur pouvoir ambigu à la fois. C'est pour cette raison que les activistes se demandent : pourquoi le monde se préoccupe-t-il davantage de l'image de la nature que de la nature réelle ?

Conclusions

Du geste d'asperger un tableau dans une galerie à la stratégie du musée lui-même de véhiculer un message écologiste à travers la position des tableaux sur les murs, toutes ces stratégies frappent, dans des proportions variables, le public parce qu'elles semblent toucher, d'une manière ou d'une autre, à l'autonomie même des œuvres d'art autrefois destinées à une pure et calme contemplation. Alors que l'ancien lien entre plaire et instruire nous montre, bien sûr, que l'association de l'art aux critères du jugement moral n'est point un phénomène nouveau, la manière d'utiliser l'art, dans tous ces cas, comme instrument d'un message social ou moral bouleverse précisément la relation entre plaire et instruire, entre le beau et l'utile. Le problème moral des images n'est pas, dans ces cas, la capacité d'instruire par le plaisir, même si la rhétorique des activistes peut rappeler la beauté de la nature comme argument quasi-esthétique pour sa protection. D'une part, l'art pour l'art ne se réalise qu'au prix de la séparation entre plaire et instruire. De l'autre, ce que les cas évoqués ci-dessus démontrent, ce n'est pas une façon de relier à nouveau la capacité d'instruire à la capacité de plaire. Le but d'instruire ne semble plus relever intrinsèquement de l'art, ni utiliser ses moyens plaisants : il repose soit sur un violent déplaisir, à savoir l'image vandalisée, soit, au moins, sur la modification subliminale de la satisfaction esthétique, comme dans le cas des tableaux accrochés de travers.

La même question se pose à nouveau : la nature qui plaît dans les beaux paysages des peintres peut-elle instruire seulement par son image ? La réponse est ambiguë, car elle renvoie à ce supplément comme à une sorte de *parergon* que le message écologiste ou moralisateur ajoute à l'œuvre dans un but équivoque. Cette ambiguïté réside dans la nature même de ce *parergon* qui n'est ni complètement extérieur ni complètement intérieur à l'œuvre³⁹. D'une part, le geste des activistes en tant que « *parergon* » détruit la satisfaction esthétique face à une image temporairement vandalisée. D'autre part, le contexte même créé par le musée qui

³⁹ Voir Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 14.

a déplacé de plusieurs degrés la position du tableau par rapport à l'axe du spectateur, tout comme le geste de vandalisme qui rappelle également la beauté de la nature menacée, ajoute à l'image une force moralisatrice dont elle est intrinsèquement dépourvue.

Il est vrai que toutes ces actions reposent sur l'efficacité des images artistiques et sur le sentiment public de forte appréciation qu'elles suscitent. Mais, en même temps, ces actions voient dans les images un manque ou une insuffisance précisément parce qu'elles n'y voient plus la plénitude de leur présence sensible qui porte en elle la promesse éthique de l'humanité. Ce phénomène peut s'expliquer de deux manières. D'abord, parce qu'il cherche à remplacer le plaisir par le déplaisir, selon une stratégie qui n'est pas étrangère à l'art récent non plus, au sens où les transgressions artistiques se sont longtemps manifestées sous la forme d'une esthétique négative du choc et de la violence. Mais la stratégie qui consiste à chercher des « suppléments » aux œuvres d'art dans des gestes ou dans des manières insolites de les présenter est une manière de « vaporiser » l'art à l'heure où les *effets* sont devenus plus importants que l'*essence* de l'art⁴⁰. Puis, les effets mêmes sont conçus d'une manière différente par rapport à leur genèse. Un nouvel engagement moral de l'art pourrait signifier que l'on ne conçoit les effets éthiques des images que comme le résultat des sujets explicitement moraux. Ceci conduit à oublier que l'analogie éthico-esthétique signifie avant tout une correspondance dans la *forme* de la réflexion des deux expériences possibles, plutôt que dans leur *contenu* concret. La beauté n'est qu'un symbole de la moralité en ce qu'elle signifie l'autonomie d'un jugement issu d'un sujet libre, capable de se donner à lui-même la loi morale, quel que soit son contenu circonstanciel. Si le monde contemporain cherche à remplacer de plus en plus toute forme symbolique par des formes de vie effectives, alors le régime éthique concerne désormais des manières concrètes d'agir moralement, et non une condition éthique en soi. L'art ne peut donc plus être un symbole de la condition éthique, mais une aide effective à son application. Mais en ce qui concerne l'art, la substitution d'un lien formel entre l'esthétique et l'éthique par un lien visant leur contenu commun peut conduire à l'asservissement de l'art à toutes les morales provisoires possibles.

⁴⁰ Cf. Yves Michaud, « L'art, c'est bien fini ». *Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Paris, Gallimard, 2021.

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung, Herausgegeben im Auftrag des Instituts für Sozialforschung von Max Horkheimer*, Jahrgang V/1936, Paris, Félix Alcan, 1937, pp. 40-68.
- Bredenkamp, Horst, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin, Suhrkamp, 2010.
- Carlson, Allen, *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London & New York, Routledge, 2000.
- Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*, Cambridge, Massachusetts & London, Harvard University Press, 1981.
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 1, *L'objet esthétique*, Paris, P.U.F., 1953.
- Ferry, Luc, *Homo aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg, *Gesammelte Werke, Band 1, Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1990.
- Gadamer, Hans-Georg, *Gesammelte Werke, Band 8, Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.
- Hume, David, *Selected Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2015.
- Michaud, Yves, « L'art, c'est bien fini ». *Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Paris, Gallimard, 2021.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La fabrique-éditions, 2000.
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- Talon-Hugon, Carole, *L'art sous contrôle : nouvel agenda sociétal et censures militantes*, Paris, P.U.F., 2019.

