

# L'INTELLIGENCE DE L'ART

REGARD SUR LES PRINCIPES  
ORGANISATEURS DE  
L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

DANIELLE BOUTET

COLLECTION

ESTHÉTIQUE



Presses  
de l'Université  
du Québec

# L'INTELLIGENCE DE L'ART

REGARD SUR LES PRINCIPES  
ORGANISATEURS DE  
L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

DANIELLE BOUTET

# Introduction

## « Sauver le monde »

Récemment, une personne étreinte par l'angoisse devant l'état du monde m'a demandé: « Mais pourquoi l'art ne peut-il pas sauver le monde ? »

Question vitale, question formidable. Mais qu'est-ce qui permet de la poser ? Que voit donc cette personne dans l'art ? Quel pouvoir lui imagine-t-elle ? Plus souvent, c'est de la science et du progrès qu'on attend le sauvetage du monde. Pourquoi alors, devant leur apparente impuissance, se tournerait-on vers l'art ? Cette question sous-tend une certaine conception de la nature des problèmes actuels ; elle évoque aussi un sentiment de ce dont l'art est capable – ou devrait être capable. Lorsqu'on attend d'être sauvé par la science et le progrès, c'est qu'on attend des solutions concrètes qui viendront de l'extérieur. Mais lorsqu'on se tourne vers l'art, c'est qu'on envisage que la réponse appartient peut-être à une dimension ineffable, intérieure, de l'ordre de la beauté et de la vision. Le grand problème social en serait un de valeurs, alors, et de comportement – et toujours cette déploration d'une perte ou d'un manque de sens. Le problème serait-il donc plutôt d'ordre existentiel, voire spirituel ?

À cette personne, j'ai répondu: « L'art sauve le monde depuis les tout débuts... »

Il n'y aurait pas d'humanité, ai-je ajouté, s'il n'y avait jamais eu l'art... C'est l'art qui nous a faits – qui nous fait – *humains*: il a été et est encore notre première intelligence.

« L'art est la tâche la plus haute et l'activité essentiellement métaphysique de cette vie<sup>1</sup> », écrit Friedrich Nietzsche. De fait, à travers les cultures et les siècles, voire les millénaires, les humains ont consacré des ressources fabuleuses aux entreprises de nature artistique. La minutie entrant dans la fabrication des pinceaux chinois ; la mise au point des pigments de couleur, chacun ayant sa propre chimie, ses propres procédés d'extraction ; et que dire de l'ingéniosité des dispositifs scéniques au théâtre ? Ou la manipulation des marionnettes ? L'art de la mosaïque, du vitrail, le travail du bronze ? La danse, les costumes ? Quant aux instruments de musique, mentionnons seulement qu'à la fin des années 1800, le perfectionnement du piano avait déjà fait l'objet de plus de 1 000 brevets<sup>2</sup> ! Tant de génie, de dextérité, de finesse, de grande folie. Il y a des arts à grand déploiement technique, et il y a ceux qui nous enchantent par leur extrême simplicité, comme le fusain ou le chant naturel, qui dépouillent l'acte artistique de toutes ses complications pour le ramener à une expression pure, exigeante et sans compromis. Il y a des œuvres tout en finesse et en virtuosité, d'autres rudimentaires et grossièrement fabriquées, mais non moins expressives. Tout cela à quelles fins ? Cette question traverse tout le présent livre. Et la réponse, dans le même mouvement qui a fait que mon interlocutrice avait cessé d'espérer en la science pour se tourner vers le pouvoir salvateur de l'art, se détourne des hypothèses scientifiques et neuroscientifiques pour apercevoir de l'invisible, du mystérieux, pour saisir de l'insaisissable : je me tourne vers l'Être, vers sa réalité et vers ses exigences.

Ce que cela soulève, c'est notre définition même de ce qui nous fait humains. Que sommes-nous, au fond ? Ne sommes-nous que des machines biologiques entièrement explicables par des processus biochimiques ? Ou sommes-nous plus que cela, autre chose que cela ? La philosophe étatsunienne Susanne Langer écrivait ceci dans les années 1940<sup>3</sup> :

L'amour de la magie, le haut degré de développement du rituel, le sérieux de l'art et l'activité caractéristique des rêves sont des facteurs nettement trop importants pour qu'on les écarte dans la construction d'une théorie de l'esprit. À l'évidence, l'esprit fait autre chose, ou du moins quelque chose de plus, que simplement relier entre eux des éléments expérientiels. Il ne sert pas seulement ces besoins biologiques reconnus par la psychologie génétique. Pourtant c'est un organe naturel, qu'on peut présumer ne rien faire qui ne soit approprié au comportement global, cette réponse à la nature qui constitue la vie humaine. La morale de cette longue critique, en somme, est

- 
1. F. Nietzsche, L'origine de la tragédie, « Préface à Richard Wagner », *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 1, p. 23.
  2. R. Dalmonte, cité dans Nattiez, *Musiques* — 4, p. 1151.
  3. Toutes les citations en anglais dans les notes ont été traduites par mes soins.

de reconsidérer l'inventaire des besoins humains, ces besoins que les scientifiques ont établis sur la base de la psychologie animale et ont quelque peu hâtivement étendus comme la mesure de l'humain<sup>4</sup> [je souligne].

«Reconsidérer l'inventaire des besoins humains», suggère la philosophe. Un peu plus tard, dans les années 1960, le psychologue humaniste Abraham Maslow organisera toute une liste de besoins fondamentaux en différentes catégories : besoins physiologiques et physiques (nourriture, abri, etc.), dont la déficience met notre vie physique en danger, besoins affectifs et relationnels (intimité, convivialité, sécurité affective, statut) et finalement, sa contribution la plus signifiante à mes yeux, les besoins existentiels (on dit parfois *ontiques*), qui concernent notre vie psychique (accomplissement, plénitude et même dépassement de soi)<sup>5</sup>.

On veut souvent regarder cette typologie comme une pyramide, en hiérarchisant les besoins, mais cela est trompeur, selon moi. Car si certains besoins viennent en premier, c'est dû à leur urgence et non à leur importance. Une personne assoiffée doit en effet éteindre sa soif avant quoi que ce soit d'autre, mais une personne en manque de sens vit une souffrance psychique qui peut tout autant menacer sa santé, et même sa vie. Certaines personnes sont prêtes à risquer leur santé physique pour une quête de sens, car tous ces besoins sont vitaux et solidaires. L'utilisation du feu, qu'on peut considérer comme l'un des points de bascule qui nous ont fait advenir comme humanité, illustre bien cette solidarité des dimensions vitales : s'il a permis une meilleure alimentation en rendant les aliments mieux assimilables, le feu a aussi facilité la vie sociale, tout en créant le contexte pour l'élaboration des mythes et des récits, de même que pour les activités créatrices collectives telles que la danse, le chant et la musique.

De prime abord, la culture répond en grande partie à des besoins relationnels : organisation sociale et règles du vivre-ensemble, cérémonies, loisirs, sports, jeux et spectacles assurent la vie communautaire, l'identité commune et la réalité partagée. Cela est tout autant le cas aujourd'hui que pour les premiers humains. Mais il est d'autres besoins encore, plus intimes et plus exigeants : besoins de sens, d'accomplissement et finalement de dépassement de soi, qui mobilisent notre imagination et nous entraînent au-delà de nos limites, pour

4. « The love of magic, the high development of ritual, the seriousness of art, and the characteristic activity of dreams, are rather large factors to leave out of account in constructing a theory of mind. Obviously the mind is doing something else, or at least something more, than just connecting experiential items. It is not functioning simply in the interest of those biological needs which genetic psychology recognizes. Yet it is a natural organ, and presumably does nothing that is not relevant to the total behavior, the response to nature that constitutes human life. The moral of this long critique is, therefore, *to reconsider the inventory of human needs*, which scientists have established on a basis of animal psychology, and somewhat hastily set up as the measure of a man » S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 38.

5. A. H. Maslow, *Être humain : la nature humaine et sa plénitude*.

actualiser des potentiels dont nous n'avons que l'intuition. Et il ne suffira pas de nous accomplir nous-mêmes : nous voudrions aussi contribuer à la vie collective, vivre tout cela avec d'autres, et voir se hausser le niveau de créativité et d'expérience de nos communautés. Ces besoins, d'ordre existentiel, peuvent sembler plus intangibles que les autres ; on pourrait même ne pas vouloir les voir comme de vrais besoins, aussi vitaux que la nourriture, le sommeil ou la vie sociale. C'est qu'étant liés à la *qualité* de la vie, ils s'appliquent à tous les niveaux. Par exemple, avec la nourriture, il y a les besoins de base en protéines, glucides, etc., mais on ne pourrait pas s'alimenter longtemps uniquement avec les molécules requises : on prépare les aliments, on veille à leur qualité, à leur présentation, on n'a de cesse d'ajouter des couches de raffinement, de beauté et de sens autour de cette expérience, dont le but n'est plus simplement de s'alimenter, mais de maximiser le plaisir (sensuel, esthétique, intellectuel), de favoriser les relations et de nourrir la rêverie. Il y a les repas ordinaires, plus ou moins soignés, et il y a les « grands » repas, les banquets, les délicatesses, les aliments fins. Autrement dit, il y a l'impératif de survie physique, et il y a l'expérience gourmande ou gastronomique, qui est une expérience augmentée. Je ne dis pas que la gastronomie est un *besoin* au même titre que la simple nourriture, et on peut s'en passer toute sa vie (pour cause de pauvreté économique ou écologique, si notre état de santé nous limite ou si on a fait vœu d'ascèse, par exemple), mais on ne peut pas se passer de *toute* qualité, de *toute* augmentation qualitative. Ceux qui se passent volontairement de gastronomie font d'autres choix : l'expérience esthétique et l'expérience spirituelle, pour nommer surtout celles-là, ont une infinité de véhicules et de voies possibles. Ce qui importe, ce qui est réellement vital, c'est de trouver du sens, de la beauté, de la qualité dans notre vie, d'optimiser nos expériences et d'enrichir nos diverses relations aux autres et au monde. Et c'est là que les arts sont particulièrement efficaces. On peut même dire qu'ils sont la grande technologie de nos besoins existentiels et de nos aspirations à des expériences intensifiées – à cette *heightened experience*, dont la création, dira le musicologue franco-canadien Jean-Jacques Nattiez, « constitue un des rares universaux acceptables<sup>6</sup> ». C'est à ce niveau, je crois, qu'il faut chercher l'universalité de l'art et sa pérennité à travers l'histoire humaine.

Le présent essai pose que la raison d'être de l'art, et conséquemment son action, est d'ordre ontique et existentiel : « ontique » au sens où l'œuvre d'art instaure son propre mode d'existence au cœur même du monde ordinaire, par des objets ou des événements qui en changent ou en réorientent la nature et le sens ; et « existentiel » au sens où les arts sont une activité de l'Être qui travaille à sa propre réalisation. Si je pense à ce que dit Heidegger de la poésie, qu'elle est « la fondation de l'être par la parole<sup>7</sup> », je propose alors que l'« art est la fondation de l'être

6. J.-J. Nattiez, *Musiques* — 5, p. 372.

7. M. Heidegger, *Approche de Hölderlin*, p. 47.

par l'œuvrement ». On remarquera que dans ces courtes phrases, l'être n'est pas fondé par toute parole quelconque, ni par tout œuvrement, mais spécifiquement par la parole poétique et l'œuvrement artistique. C'est-à-dire que cela advient par des actes et des gestes de *création* particuliers et à chaque fois singuliers qui font advenir des paysages, des visions et des ressentis jusque là inexistants dans le monde – autant de virtualités dont la principale vertu est d'être remplies de sens. Au-delà de ce qu'on pense ordinairement, la finalité de l'art n'est pas de créer l'œuvre d'art, mais par l'intermédiaire de cette œuvre médiatrice, de générer puis d'accompagner en nous les expériences induites par les musiques, les images, les motifs graphiques, les danses et les fictions imaginés par les artistes. « L'homme est l'œuvre de l'art<sup>8</sup> », ai-je inscrit en exergue. Cette phrase de l'artiste allemand Joseph Beuys énonce ceci en concentré : nous créer nous-mêmes, nous mener dans l'expérience d'une vie toujours plus signifiante et plus intégrée est la fonction cardinale de l'art – et cette fonction, existentielle, s'actualise par la création de formes, de fictions, d'espaces intérieurs et de ressentis nouveaux. Fins ontiques, aussi, quand nous créant ainsi nous-mêmes, nous « créons » aussi le monde, en quelque sorte, au sens où le monde est inséparable de la grande image que nous nous en faisons. Ainsi, le monde aussi est l'œuvre de l'art. Car si le monde (matériel) existe évidemment sans nous, sa qualité de « monde » est notre contribution<sup>9</sup>. De même, si les humains peuvent survivre évidemment sans art, notre humanité – ces caractéristiques qui nous définissent – est tributaire de notre œuvrement, c'est-à-dire de notre engagement dans des projets de l'imagination et de la ferveur que nous mettons à leur réalisation. Beuys a aussi dit que « tout humain est un artiste<sup>10</sup> ». Il ne voulait pas dire que tous les traits dessinés par quelqu'un sont de l'art ou toute personne qui siffle ou chantonne est musicienne. Il a plutôt voulu dire que les pouvoirs d'imagination et de matérialisation que les artistes exercent sont des pouvoirs humains, dont nous avons tous la capacité. Tous les humains matérialisent des idées, des représentations du monde et des sentiments. L'art est simplement l'exercice plus intentionnel, plus orienté, plus spécialisé, de capacités dont jouissent tous les humains<sup>11</sup>.

L'aller-retour esprit-matière et matière-esprit, caractéristique de l'art certes, mais tout autant de nombreuses autres activités humaines génératrices de culture et de sens, inscrit la conscience humaine dans le monde naturel, tangible et

8. J. Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, p. 79.

9. L'anthropologue français Philippe Descola parle de « mondiation » pour dire les actions par lesquelles nous faisons des choses qui nous entourent un « monde ». Il parle de l'« entreprise de mondiation que chacun d'entre nous mène en continu » P. Descola, *Les Formes du visible*, p. 83.

10. Sur le sens de cette phrase, voir A. Le Floch, « Tout être humain est un artiste ».

11. N'oublions pas qu'avant l'industrialisation, tous les outils, contenants, meubles, vêtements, abris, monuments, édifices, etc., étaient des ouvrages uniques, faits essentiellement à la main.

spatiotemporel. Dès lors, le monde n'est plus neutre ni inconscient ; il baigne dans une dimension de compréhension et de signifiante, comme dans une atmosphère : il devient signifiant. Il s'anthropomorphise, aussi, car c'est notre esprit qui lui sert d'esprit, qui perçoit sa cohérence, son sens.

Nous avons plusieurs mots, qui par ailleurs ne sont nullement synonymes, pour cette dimension psychique : on dira l'invisible, le monde intérieur, le sens, l'esprit, la pensée, l'âme... À l'évidence, on trouve pratique de la situer à l'intérieur de nous. Mais l'esprit baigne toutes les choses, les êtres et l'univers entier, comme une sorte de champ électromagnétique. C'est lui qui génère les coordonnées spatiotemporelles du monde, c'est lui qui vibre de signifiante affective. Sans l'établissement ininterrompu de relations entre les choses et de liens de sens, nous serions perdus et toute action serait (littéralement) *insensée*. Car c'est bien du Sens qu'il est question ici. Nous avons besoin de nous reconnaître dans le monde qui nous entoure, tout comme nous avons besoin que le monde nous apparaisse signifiant. Depuis les tout débuts, c'est l'art – au sens transhistorique et anthropologique du terme – qui accomplit ce travail à la fois matériel et existentiel de la création du sens.

En effet, il y a une compréhension possible (et nécessaire, à mon avis) de l'art qui le place à l'origine même de l'humanité, au même titre que le langage. Il ne s'appellerait évidemment pas « l'art », mais à travers le temps et les cultures, de nombreuses pratiques ont servi ces fonctions existentielles et ontiques. Il s'agit de toute une variété d'agirs et de coutumes mettant en œuvre l'imagination, le corps et les matières, pour générer du sens, un état de connexion, un sentiment d'adéquation et de participation, une expérience augmentée. Ces pratiques – religieuses, rituelles, ludiques, etc. – forment ensemble une grande catégorie d'activités actualisatrices. Nous verrons que leurs modes opératoires sont essentiellement de type artistique, comme si – et c'est une proposition que je fais – l'art en était le paradigme primordial. C'est d'ailleurs aussi la proposition de Beuys quand il dit que nous sommes tous artistes : nous, humains, œuvrons à travers la matière et le monde pour matérialiser et extérioriser les contenus de notre esprit, et ce, non seulement pour les communiquer aux autres, mais avant tout pour leur donner forme, réalité et vérité. Dans ce sens, l'art *fait exister* des contenus de l'être qui n'existeraient pas autrement. Et sa puissance à cet égard est telle qu'on doit envisager que cet effet instauratif est sa fonction même. Les contenus en question ne sont pas rationnels, ce ne sont pas les mêmes que ceux que nous pouvons exprimer de façon discursive. Ce sont des contenus concernant des ressentis (ce que l'anglais subsume sous le terme *feeling*) dont la meilleure, voire la seule, expression possible est la mise en forme d'objets physiques et matériels qui en sont les métaphores.



## L'exception moderniste

Jusqu'ici, j'ai évoqué l'art en des termes plutôt universalisants. On doit comprendre, alors, que je ne parle pas uniquement – ni même particulièrement – de l'art occidental, de type moderniste. La modernité<sup>12</sup>, en effet, a généré un système de l'art très particulier, unique parmi les cultures, dans lequel l'art n'est plus une pratique, un comportement, ni même une expérience, c'est une activité de production spécialisée. Le rôle de l'artiste – lui-même vu comme un être d'exception, idéalisé – est de produire ces objets de grande valeur à la fois signifiants et esthétiques, à l'intention de groupes de personnes considérées comme « le public ». Contrairement aux objets usuels, le travail de l'artiste moderniste est signé, et cette signature a de la valeur. L'art de la modernité est aussi associé aux notions de progrès et d'avant-garde : il est obligatoirement innovateur. L'œuvre est autonome : elle existe pour elle-même, distincte par nature des objets usuels, elle est « art » et rien d'autre. Elle se présente de préférence dans des contextes consacrés – galeries d'art, musées, salles de concert ou de spectacle. Elle est autonome aussi sur le plan conceptuel : le caractère artistique d'une œuvre est une affaire philosophique<sup>13</sup>. Ces caractéristiques sont nouvelles dans l'histoire des cultures, et si elles nous rappellent certains autres arts ailleurs, ce sont les arts des élites dans les civilisations complexes – où il y a aussi spécialisation, théorisation, *auteurship* et autonomie de l'objet d'art. Mais en Occident, ces caractéristiques se sont constituées en un véritable système, dont je parle comme de l'« exception moderniste ». Si aujourd'hui, ce système est partout, c'est parce que la modernité s'est mondialisée. Il est quand même particulier au regard des arts à travers l'histoire et les cultures.

Il faut dire, par contre, que cet art moderniste – avec sa tendance conceptuelle, sa réflexivité et ses expérimentations tous azimuts – nous a permis de comprendre quelque chose de l'art en général. Dans cet essai, je ne parle pas *a priori* de l'art occidental, mais je m'en sers pour sonder l'essence d'un comportement universel, celui de créer des images, des chants et des musiques, des gestuelles, des poésies, des personnages dont la fonction est d'insérer de l'ordre,

12. Selon les traditions intellectuelles, les mots *modernité*, *modernity*, *modernisme* et *modernism* ont des définitions et applications différentes, parfois contradictoires. Mais suivant l'exemple du philosophe canadien Charles Taylor, mon emploi du terme *moderniste*, ici, les englobe tous. Je parle donc d'un grand système culturel et social qui a commencé en Europe vers le XV<sup>e</sup> siècle et s'est répandu à travers le monde dans la foulée de la colonisation et la mondialisation. C. Taylor, *Grandeur et misère de la modernité* et *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*.

13. C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que l'art est devenu la valeur noble que l'on connaît, que la vocation de l'artiste devint une sorte d'appel spirituel particulier, et que les institutions artistiques ont prescrit le comportement esthétique approprié à travers l'Europe et les Amériques. L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, p. 9.

de l'intelligence, de l'émotion, du sens dans les activités humaines et ce faisant, de nous mettre, nous, humains, au centre d'une interaction créatrice, spirituelle (au sens large de l'esprit) avec le monde. Dans un même mouvement, j'insiste, aussi, pour ne plus poser l'œuvre comme la finalité de l'activité artistique, mais la voir plutôt comme médiatrice d'une expérience particulière: l'«expérience artistique». En effet, alors que des siècles d'histoire de l'art et de philosophie esthétique ont essentiellement analysé les œuvres et demandé ce qui faisait que quelque chose était de l'art ou non, je pense que c'est plutôt cette expérience, *ce qui est vécu dans l'art*, qui peut le mieux nous aider à le définir.

## Écrire sur l'art

L'art inspire et demande beaucoup de réflexion, d'analyses, de descriptions et de récits. Ce n'est pas un domaine comme la science, où lorsqu'un fait a été établi, il est inutile d'en discuter indéfiniment. Il n'y a pas de preuve ou de «fait», en art – il y a des vécus, de l'herméneutique, des idées, des réactions, des émotions, de la dynamique et de l'énergie. On débat non pour trouver une vérité, mais pour faire vivre et évoluer ces idées, ces intuitions, ces émotions, ces vécus qui sont le contenu essentiel du fait artistique. Le plus souvent, pourtant, les textes sur l'art sont écrits par des spécialistes de l'art ou des philosophes qui regardent l'art essentiellement sous l'angle de l'œuvre, interrogeant sa nature et son pouvoir. Or je crois qu'il faut plutôt regarder tout le phénomène artistique: regarder les artistes, professionnels comme amateurs, regarder les gens du public, les participants, tous ceux qui aiment l'art ou qui rêvent d'en faire, et s'attarder à ce qui motive les spécialistes de l'art. Aller dans les ateliers et les séminaires. S'intéresser autant à l'art très génial et élevé, qu'aux cahiers de croquis et aux idées jamais réalisées. Regarder la relation que les gens ont avec l'art, et porter attention à tous les lieux et contextes (fêtes, rituels, cérémonies, etc.) où l'on trouve de l'art. Le voir ici aujourd'hui, mais aussi à travers l'histoire et les continents. En faisant cela, l'art se met à apparaître, non plus comme un objet esthétique, mais comme une expérience à vivre. Autrement dit, l'œuvre n'est pas la finalité de l'engagement artistique, mais bien la médiatrice de cette expérience recherchée.

Pour cette raison, ce livre ne s'inspire des philosophies existantes de l'art que de façon tangentielle. J'ai surtout fondé mes réflexions sur les écrits et les dits d'artistes, surtout du XX<sup>e</sup> siècle. Au XX<sup>e</sup> siècle, en effet, les artistes ont beaucoup réfléchi sur ce qu'ils faisaient et ont beaucoup interrogé la nature et la raison d'être de l'art. Ils l'ont fait à travers des textes personnels (interviews, correspondance, journaux personnels, articles), mais aussi – et c'est encore plus intéressant – à travers des œuvres, des expériences, des manifestes qui se sont répondu de l'un à l'autre dans une immense entreprise dialogique.

Or il y a une grande différence entre les compréhensions des artistes et celles des théoriciens. Ces derniers ne diront jamais, comme la pianiste Alice Sommer Herz, que « *Music is God!*<sup>14</sup> » Non plus que, comme Paul Klee, « [l']art joue sans s'en douter avec les réalités dernières et néanmoins les atteint effectivement<sup>15</sup> ». Et je pourrais faire un très long florilège de tels propos et exclamations. Il est facile d'y voir autant d'idéalisations et de simplifications. On a rattaché ces idées au romantisme et on y a vu une naïveté philosophique. Dans un texte intitulé « La religion de l'art<sup>16</sup> », le philosophe français Jean-Marie Schaeffer a raillé ces idées grandioses, s'en prenant même à Beuys, artiste associé au mouvement d'avant-garde Fluxus et grand érudit. Or je ne crois pas qu'il s'agisse d'un manque de formation générale ou d'esprit critique de la part des artistes... J'y vois au contraire une vision, une intuition et un vécu. Pourquoi douter de ces propos, au fait ? Pourquoi douter qu'il y ait dans ces phrases une part d'intelligence et de vérité qui, certes, ne s'expriment pas selon les normes actuelles du discours académique, mais disent quelque chose de la nature profonde de l'art ? Loin d'écarter ces propos, je les ai toujours pris au sérieux et mis au centre de ma réflexion, pour chercher de quel genre de réalité ils sont l'expression.

On critique souvent une certaine tendance à généraliser « l'art » en en faisant le sujet de verbes d'action : en effet, comment peut-on dire que l'art « fait » telle chose ? De même, comment peut-on dire « les artistes » comme s'ils étaient tous les mêmes, ou pire encore (comme il m'arrive souvent de le faire) « l'artiste », quand ce terme s'applique à tant de personnes différentes, de cultures et d'époques si diverses ? J'ai beaucoup réfléchi à cette question, bien que je continue à dire « l'art » et « l'artiste » comme sujets pratiques quand c'est le verbe qui importe – c'est-à-dire non pas qu'une personne particulière a posé l'action, mais bien que l'action a été posée. Car, même si la création est souvent solitaire, intime et silencieuse, l'art est largement une entreprise collective : consciemment ou inconsciemment, les artistes puisent leurs idées et réfléchissent leur création au sein d'une culture artistique particulière qui leur sert de référence. Chaque nouvelle œuvre d'art naît entourée d'idées, d'images, de conceptions, de styles, de traditions, etc., formant ensemble une sorte d'horizon de plausibilité qui fournit les paramètres et les balises encadrant son élaboration. C'est cet ensemble qui est collectif et permet la métonymie consistant à subsumer l'ensemble des acteurs et des choses de l'art dans un seul substantif général, « l'art ».

Et il n'y a pas que des artistes, loin de là, dans cette entreprise collective. Si l'on remontait dans les siècles jusqu'avant la Renaissance, on rencontrerait, outre les artistes eux-mêmes, leurs apprentis, leurs mécènes, ainsi qu'un grand

14. C. Nupen, *Alice Sommer Herz at 106: Everything Is a Present* (film, 2010).

15. P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 42.

16. J.-M. Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité ».

nombre de lettrés et d'esthètes – des femmes comme des hommes. Plus le cercle d'un artiste est grand, plus la conversation sur l'art est animée autour de lui, plus il se sentira inspiré d'y contribuer et plus ses œuvres seront traversées par cette « nécessité de l'époque » dont parle le peintre d'origine russe Wassily Kandinsky<sup>17</sup>. C'est cette dimension collective qui me fait utiliser *l'art* comme métonymie, et *l'artiste* au singulier comme synonyme des artistes au pluriel.

Au-dessous des génies, en effet, d'autres artistes de moindre envergure reprennent et vulgarisent les conceptions des maîtres ; les écrivains sont influencés par les peintres, comme ceux-ci le sont par les littérateurs : il y a un continuel échange de pensées entre tous les cerveaux d'une génération ; les journalistes, les romanciers populaires, les illustrateurs, les dessinateurs d'images mettent à la portée de la multitude les vérités que de puissantes intelligences ont découvertes. C'est comme un ruissellement spirituel, comme un jaillissement qui se déverse en de multiples cascades, jusqu'à former la grande nappe mouvante qui représente la mentalité d'un temps<sup>18</sup>.

Lorsqu'on regarde ainsi l'histoire de l'art comme une entreprise collective, plutôt que comme le fait de quelques génies alignés dans l'histoire en ordre chronologique, on y voit tout à coup beaucoup de femmes : galeristes, mécènes, spécialistes de l'art, amies, apprenties, assistantes... Des artistes à part entière, aussi, dont on n'a pas su comment retenir les noms, comme Rosalyn Tureck, dont l'interprétation épurée des œuvres de Jean-Sébastien Bach inspira Glenn Gould. Le monde de l'art est un monde, justement : c'est une grande communauté. Et il y a bien plus de femmes dans cette communauté que ne le laisse croire le paradigme héroïque qui organise notre façon d'en raconter l'histoire. Au-delà d'une telle communauté artistique, c'est toute la société qui en est traversée et en vit la richesse.

De fait, ce n'est pas tant l'artiste, qui accomplit la fonction de l'art, c'est l'existence même de l'art au sein d'une culture : c'est l'humanité elle-même qui s'agrandit du fait qu'elle est entourée d'art. L'art participe du besoin d'augmentation de la conscience de soi, du sentiment de vivre dans un monde signifiant, de l'intensité de la présence : c'est sa grande fonction existentielle, sur laquelle va porter mon propos dans les chapitres qui viennent. Mais les artistes individuels, eux, sont qui ils sont et leur travail créateur ne les délivre pas *a priori* de leurs démons et de leur ego. Ils sont pris comme tout le monde dans leurs besoins de validation et de reconnaissance, leurs projections et, bien souvent,

17. Bien que l'artiste, dit-il, doive demeurer « ouvert sur sa propre vie intérieure » et « sourd aux enseignements et aux désirs de son temps » (p. 114), l'œuvre, elle, reste guidée par trois nécessités mystiques, dont la seconde est le langage de l'époque et le langage du peuple (p. 109). W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et de la peinture en particulier*.

18. A. Rodin, *L'art : entretiens réunis par Paul Gsell*, p. 200.

leurs dépendances. Ils ne sont pas forcément de meilleures personnes que les autres. Au contraire, les exigences de la création artistique et de la sensibilité qu'elle met en jeu peuvent exacerber les déséquilibres et mettre la psyché individuelle en danger. Les biographies d'artistes racontent bien tout cela.

Il y a autre chose. Parler d'«œuvres d'art» évoque ces objets précieux, particuliers, dont la seule fonction est d'être artistiques, tels une musique de Hanna Havrylets ou un tableau de Norval Morisseau. Mais ce modèle d'œuvre autonome est relativement minoritaire dans le grand catalogue transhistorique de la production artistique humaine. La très grande majorité de l'art du monde, au contraire, est liée à des objets usuels ou des contextes communautaires. Faire une distinction de nature entre l'art attaché à un objet utile et un «objet d'art» est artificiel. Lorsque je parle d'art dans le présent essai, j'ai autant à l'esprit les œuvres autonomes que ces objets usuels ouvragés et embellis, «augmentés», ces lieux richement décorés, ces rituels intégrant musique, danse et théâtre. Une culture qui valorise une telle intégration de dimensions artistiques dans toutes les facettes de sa vie quotidienne est une culture riche de sens et de vie – une culture existentiellement augmentée.

\*

L'histoire des arts est intimement liée à l'histoire de l'humanité et, ne serait-ce que pour cette raison, elle a le potentiel d'éclairer les grandes questions existentielles. Aujourd'hui, les théories en vogue (la science positiviste, le matérialisme et le néo-darwinisme, en particulier) ont plutôt tendance à réduire le phénomène artistique à un simple épiphénomène ou à une conséquence secondaire de facteurs évolutifs «durs», tels l'esprit de compétition ou de collaboration entre les individus et les groupes humains, la domination sexuelle, la survie de l'espèce, la stimulation des zones du plaisir dans le cerveau, etc. Mais ce réductionnisme me semble n'être qu'un effet d'époque; je ne crois pas, en effet, qu'il s'agisse d'une découverte ultime sur la nature du monde et de l'humanité. C'est vrai que nous avons découvert que nous sommes les auteurs du sens de la vie, que tout ce que nous en pensons est le produit de notre imagination. Nous sommes l'«espèce fabulatrice», pour reprendre l'expression de Nancy Huston<sup>19</sup>. Mais la conclusion qui est venue, c'est-à-dire que tout ce sens imaginé est par conséquent illusoire, trompeur et sans intérêt, n'est qu'une réaction impulsive, au fond. Car, soyons honnêtes, rien ne permet de croire que la posture réductionniste qui sous-tend les théories actuelles soit plus «vraie» que d'autres. Ce nihilisme n'est pas une vérité scientifique, il ressemble davantage à un autre récit, tout simplement.

19. N. Huston, *L'espèce fabulatrice*.

Je suis un produit de la postmodernité et je crois moi aussi que tous les contenus culturels, idéologiques, philosophiques et autres sont en grande partie des constructions de l'esprit. Mais au lieu de m'en désoler, je trouve dans cette idée une source de liberté et un grand enthousiasme pour le génie qui invente tout ça. De surcroît, et cette certitude a soutenu l'effort de cet ouvrage, ce que nous inventons au sujet du monde et de l'humain a beaucoup d'importance. Le sort du monde lui-même dépend de notre façon de poser les choses, des valeurs auxquelles nous les relions et de ce que nous comprendrons dans tout ça.

Pour moi, il y a une croisée des chemins dans les idées sur l'art : ou bien nous voyons effectivement l'art à travers le prisme scientifique, c'est-à-dire comme une activité somme toute marginale, un passe-temps des élites, voire une frivolité générée par le fonctionnement des neurones, ou bien nous lui redonnons sa place originelle parmi les activités de l'esprit, à l'égal – et même en amont – de la science et de la philosophie. Pour comprendre le monde actuel d'une façon qui nous permettra d'y vivre de façon éthique, je pense qu'il faut se pencher sur l'Être, et sur ses aspirations à l'accomplissement que, à la lumière de la science positiviste, nous avons cessé d'envisager : nous pencher sur le poétique et le spirituel, sur l'irrationnel, sur l'imaginaire... sur l'art.