

# Le juste milieu, le trop et le pas assez

## Recherches sur le sens moral en art contemporain

Gaston Saint-Pierre

Volume 4, numéro 1, automne 1993

Théories esthétiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800936ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800936ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Pierre, G. (1993). Le juste milieu, le trop et le pas assez : recherches sur le sens moral en art contemporain. *Horizons philosophiques*, 4(1), 109–116.  
<https://doi.org/10.7202/800936ar>

## **Le juste milieu, le trop et le pas assez**

**(Recherches sur le sens moral  
en art contemporain)**

Il revient à Kant d'être le premier à avoir proposé sérieusement l'idée d'un jugement spécifique au domaine de l'esthétique, distinct en ce sens d'un principe de raison (objectivité), sans être pour autant assujéti à une simple perception subjective ou émotive. Le Beau chez Kant se veut ainsi différent du jugement moral (le Bien) et des réactions liées à la satisfaction des sensations physiologiques (le bon, l'agréable). La définition du Beau peut donc se lire comme suit : «La beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans représentation d'une fin<sup>1</sup>».

Par contre, Kant admettait la nécessité, dans les derniers chapitres de la *Critique de la faculté de juger*, d'une finalité morale à cette expérience esthétique, supposant là que l'appréciation du Beau implique nécessairement la reconnaissance du Bien<sup>2</sup>. Les Idées esthétiques appartiennent au substrat supra-sensible de l'être, et ce sont elles qui agissent ici en tant que finalité morale bien qu'elles ne déterminent pas au préalable le désintéret de l'expérience esthétique. L'enfer, l'éternité, la création, la mort, l'envie, l'amour et la gloire sont les exemples d'Idées esthétiques énumérés par Kant. Ces grands thèmes de l'existence peuvent introduire des valeurs morales au sens où ils donnent une signification à une forme de vie : «vous irez tous en enfer», «la vie est éphémère», «l'amour rend aveugle», etc.

Le mode de passage entre la représentation sensible et les Idées esthétiques s'effectue selon lui par l'entremise de l'analogie et plus particulièrement par l'usage d'une figure de

1. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974, (traduction de A. Philonenko), p. 76.
2. Pour ce paragraphe et le suivant, il faut se référer au chapitre 59, «De la beauté comme symbole de la moralité», p. 173-176.

style appelée l'hypotypose, qui possède la faculté de peindre «les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux<sup>3</sup>». Le statut de l'objet d'art (sa fonction) est alors de servir d'intermédiaire entre «l'attrait sensible et l'intérêt moral sans saut trop brusque», selon l'expression de Kant<sup>4</sup>. C'est donc presque une fonction heuristique qu'il accorde à l'objet d'art. L'image n'est plus trompeuse comme le croyait Platon, elle favorise plutôt la reconnaissance d'un idéal philosophique. Selon sa conception libérale de la société, l'art devient un exemple, non pas à imiter fidèlement mais à reproduire dans ce qu'il a de meilleur.

Si en théorie chez Kant, l'appréciation du Beau ne présuppose aucune règle ou norme préétablie à l'avance, il faut toutefois admettre que cela ne l'a pas empêché d'avoir en pratique une certaine conception morale de l'art. On peut retrouver, à différents endroits dans sa critique, des jugements sur l'art qui généralement s'opposent à une esthétique de l'excès. En fait, tout ce qui est de l'ordre du «trop» : trop baroque, trop attrayant ou trop ornemental<sup>5</sup>. Selon la modalité de passage entre l'esthétique et l'éthique, un principe d'harmonie préexiste ainsi entre le contenu et la forme du tableau, devenant par analogie une représentation d'un monde harmonieux. La justesse dans la composition du tableau (couleur, format, motif) serait possiblement à l'image d'une société idéale. La philosophie libérale de Kant s'articule ainsi toujours sur la possibilité d'un libre accord entre les facultés (raison, entendement, imaginaire) se traduisant en image par un principe d'harmonie

3. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10-18, 1980, p. 240.

4. Kant, *Critique...*, p. 176.

5. Pour une étude plus détaillée de cette relation entre la morale et l'esthétique chez Kant, cf. Pierre Bourdieu, «Éléments pour une critique «vulgaire» des critiques «pures»» dans *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris Minuit, 1979, p. 565-585; et «Genèse historique d'une esthétique pure», *Les cahiers du Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, no 27, printemps 1989, p. 95-106.

formelle qui, bien sûr, a fortement influencé les artistes et les théoriciens de la peinture abstraite américaine durant les années cinquante. D'ailleurs, Kant entretient quelques suspicions à l'égard de la figuration des formes humaines ou animales, en raison de l'attrait qu'elles exercent au détriment de la beauté formelle<sup>6</sup>. La beauté du corps représenté risquait alors de se confondre avec la beauté du tableau.

L'autonomisation progressive de l'expression artistique en art moderne supposait au contraire une exclusion de toute similitude entre les valeurs esthétiques et morales. La spécificité du langage plastique, ne se justifiant que par des principes de composition formelle, n'a pourtant pas été à l'abri d'une certaine récupération par des valeurs morales ou par des intérêts politiques. Une peinture libérée de toute contrainte est devenue rapidement un exemple concret qui entérinait la politique libérale des États Unis<sup>7</sup>.

La récente controverse entourant l'acquisition par le Musée des beaux-arts du Canada du tableau **No 16** de Mark Rothko donne encore un autre exemple d'interprétation morale de l'art avec une oeuvre qui se voulait pourtant abstraite. Le rectangle évidé et flottant librement dans l'espace du tableau est associé tout de suite par le public amateur à un manque de contenu et à une futilité du propos, alors que pour les spécialistes, il correspond plutôt à un sentiment existentiel du néant, à l'expression d'une absence. Les deux jugements associent toutefois la forme plastique de l'oeuvre à une valeur morale. Même si une représentation abstraite semble ne répondre qu'à des critères formels, différentes équivalences morales peuvent donc être appliquées.

6. «Mais la beauté de l'homme (et dans cette espèce, celle de l'homme proprement dit, de la femme ou de l'enfant), la beauté d'un cheval, d'un édifice (...) suppose un concept d'une fin, qui détermine ce que la chose doit être et par conséquent un concept de sa perfection; il s'agit donc de beauté adhérente». Kant, *Critique...*, p. 71.

7. Serge Guilbault, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1988, 342 p.

L'intérêt ici n'est pas tant de reconnaître l'existence de jugements moraux en art mais plutôt de pouvoir saisir la manière dont les valeurs plastiques de l'oeuvre peuvent se traduire en valeur morale. Un des grands soucis philosophiques de Wittgenstein a été de relever ces cas de dédoublement de langage en y voyant surtout une source de confusion, dont la plus répandue serait encore celle qui consiste à ne pas distinguer les sensations privées du langage des sensations. Dans ce sens-là, l'émotion représentée dans un tableau n'est jamais immanente, elle provient plutôt d'un langage doté de règles qui peuvent être comprises ou ignorées. Dans les *Leçons sur l'esthétique*, Wittgenstein tente justement de comprendre l'utilisation du mot «juste» dans le langage courant et dans les modes d'appréciation de l'objet d'art<sup>8</sup>. Il est plus facile selon lui de comprendre ce que veut dire un couturier lorsqu'il affirme que la longueur de la coupe d'une robe est juste ou taillée correctement que lorsqu'un amateur de musique conclut qu'une symphonie de Beethoven sonne juste.

Bien que ces deux types de jugements fassent appel au même mot, leur modèle de référence demeure différent, leur application s'inscrit dans des circonstances très distinctes. Wittgenstein suppose alors l'existence de règles en art qui, bien que trop complexes pour être explicitées, seraient toutefois communes et partagées par un ensemble d'individus à une époque donnée. L'explication ou la justification de l'appréciation esthétique renvoient maintenant à un fait anthropologique. D'ailleurs, Kant renvoie aussi à cette notion d'une culture commune en supposant que chaque ethnie possède différemment une «idée-normale» de la beauté<sup>9</sup>. L'harmonie des formes, des sonorités demeure ainsi un principe suffisamment intégré à toute la civilisation occidentale, pour que chacun puisse détecter aussitôt, en observant une oeuvre d'art, la moindre dissonance ou le moindre écart à la règle.

8. Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1971, p. 18-39.

9. Kant, *Critique...*, p. 75.

Cependant, le respect des règles a toujours été associé à un conformisme moral. Les esthétiques de la rupture (dadaïsme, surréalisme, automatisme) ont pris alors un sens politique : une désorganisation du principe d'harmonie formelle représentait possiblement un refus de la symbolique de l'ordre social; l'émancipation des formes, la transgression des interdits signifiaient donc une libre expression et par association d'idées et d'images, revendiquaient aussi une liberté politique. Chez Adorno, le concept de la forme doit conserver son autonomie envers l'obligation à respecter le contenu sémantique de la réalité sociale (cf. le conformisme du réalisme socialiste)<sup>10</sup>. L'innovation de la forme permet alors d'inventer de nouveaux horizons sémantiques. L'autonomie de l'expression formelle assure ainsi une forme de résistance et d'opposition devant la facilité ou les attraits qu'exerce l'image d'une culture de masse.

L'idéal ou l'autonomie de la forme sur le contenu tel que l'avaient pensé les artistes et les théoriciens de la modernité, n'apparaît pas avec autant d'évidence en ce qui concerne l'art contemporain, du moins depuis que l'on a commencé à ironiser sur l'idéal de la libre expression, de la pureté ou de la neutralité (spécificité) de l'abstraction formelle. Il n'y pas ainsi que la symbolique des figures géométriques qui est remise en question, mais aussi l'idée même de la création artistique et de l'invention de formes nouvelles, lorsqu'on pense aux **ready-made** de Marcel Duchamp, aux peintures-sculptures de Jasper John puis, ensuite, aux artefacts post-industriels d'un Jeff Koons ou d'un Hains Steinback. Les «faux tableaux» de Sherrie Levine ou les photographies de tableaux de peintres américains accrochés dans les salons de collectionneurs de Louise Lawler contribuent aussi dans une autre mesure à créer cette attitude ironique tellement spécifique à l'art contemporain.

La plus grande difficulté qui survient à ce moment est de pouvoir reconnaître la valeur de l'oeuvre strictement en termes

10. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 189-196.

de plasticité ou d'apparence visuelle, dans le contexte où l'art contemporain ne semble être régi par aucune règle de composition. Pourtant, nous sommes toujours en présence d'une image artistique, qui vaut pour elle-même et qui ne se réduit pas au rôle d'illustrer une thématique ou une idéologie au détriment de la valeur esthétique. En art contemporain, les valeurs morales (l'amour, la liberté, l'espoir) sont généralement critiquées au lieu d'être défendues ou protégées, comme le faisait la philosophie libérale. En conséquence, l'art contemporain subit très souvent des procès d'intention et sa valeur d'authenticité est constamment remise en question pour son apparente absence de moralité.

Devant la prolifération d'oeuvres à caractère humoristique, ces dernières années, une échelle de valeurs est apparue pour définir le sens moral de l'art, en discernant généralement ce qui est de l'ordre du pastiche, de l'ironie ou du cynisme. Selon cette échelle, le pastiche imite trop souvent le modèle de référence sans y ajouter un sens nouveau. Le cynisme, au contraire, ne comporte aucun respect envers son modèle de prédilection, ce qui révèle une forme d'agressivité gratuite. L'échelle de valeurs ordonne ainsi un sens de la finalité morale ou des degrés d'authenticité : le pastiche ne développe aucun sens critique et le cynisme n'apporte aucune nouvelle valeur sociale. L'ironie demeure toutefois la forme d'humour la plus valorisée : elle ne présente aucune méchanceté gratuite envers son objet et elle sous-entend souvent un idéal de société, une volonté d'amélioration de la condition humaine. L'ironie suppose un engagement social qui demeure toutefois lucide et critique devant les idéaux sociaux que les pouvoirs politiques défendent avec toute la candeur qu'ils peuvent. En ce sens, la démarche cynique de Jeff Koons semble plus suspecte que d'autres. Par contre, les projets artistiques qui reprennent sans aucun scepticisme l'idéal d'une conciliation entre la culture et la nature manquent autant de crédibilité. Le cynisme et le pastiche sont jugés négativement pour la trop grande facilité de leur démarche et l'idéalisme en art manque de lucidité.

Une autre forme de distinction morale intervient fréquemment en art contemporain, depuis qu'une polémique s'est instaurée sur la valeur politique de l'intervention artistique. Généralement, le jugement est établi en fonction d'un équilibre entre l'expression formelle et le contenu politique. La forme de l'expression ne doit pas, par exemple, être assujettie par le contenu exprimé, le support visuel ne peut servir simplement à illustrer le discours politique, sinon l'artiste sera accusé de faire de la propagande. Il risque d'être jugé encore plus sévèrement lorsqu'on ne lui reconnaîtra pas ses compétences artistiques. En contrepartie, une présentation visuelle trop mièvre ou trop racoleuse d'un contenu politique entraîne aussi une désapprobation morale. L'artiste exploite ou manipule à ce moment l'opinion publique.

Dans cet exercice du jugement, seul le mode de présentation ou l'aspect formel de l'oeuvre crée donc encore toute la différence. Mais ce n'est plus l'invention de formes nouvelles qui importe le plus. Le cas des photographies de Jeff Wall ne démontre habituellement aucune nouveauté quant à la disposition de la forme et du format de l'oeuvre bien que l'artiste obtienne habituellement un large consensus sur la valeur de son oeuvre. La particularité de sa démarche tient davantage au fait qu'il subtilise habilement au genre du tableau d'histoire des images plus contemporaines en utilisant les mêmes compositions formelles et le même ton dramatique. Il donne un sens social ou sociologique à un événement quotidien du monde contemporain, en passant ainsi du particulier au général, du vécu d'un individu à un discours sur l'aliénation sociale «sans saut trop brusque» comme dirait Kant. L'ironie du procédé revient ici à s'approprier une légitimation déjà acquise par le tableau d'histoire.

Les modalités d'appropriation déterminent la valeur morale de l'art contemporain. Elle ne réfère plus à des règles de composition (d'un juste rapport entre la forme et le contenu), mais à différents degrés de justification et de gratuité dans l'intervention de l'artiste. Le recours à des images violentes

dans le but de dénoncer l'usage de la violence demande toujours une certaine justification, afin d'éviter toute forme de provocation inutile. L'artiste doit demeurer intègre et honnête envers sa propre démarche, pour ne pas être accusé de faire des profits financiers avec une cause sociale ou les problèmes d'une communauté ou d'un peuple exploités, qui ne recevront en retour aucun dividende ni amélioration de leur sort à la suite de son intervention. On remet aussi en question depuis quelques temps la légitimité morale de l'interventionnisme de l'artiste occidental (malgré toute la bonne foi de sa démarche) qui s'approprie l'imaginaire et la cause des autochtones.

Les enjeux moraux ont définitivement changé depuis Kant. Toutefois, une finalité morale prédétermine toujours le sens artistique. Les connotations morales du mot «juste» (justice, justification, justesse) sont encore associées au mode d'intervention de l'artiste. La seule difficulté provient du fait que les valeurs morales et esthétiques sont souvent dissociées ou exclues l'une de l'autre. Très fréquemment, on cherche à désavouer l'art contemporain par des préjugés moraux, sans tenir compte de la valeur artistique. Et très souvent on valorise la démarche artistique sans évaluer la portée morale de l'oeuvre.

Gaston St-Pierre  
*Critique d'art*