Le philosophe à l’atelier d’artiste

Que vient faire le philosophe dans un projet de création-recherche en arts ? Quelle est sa légitimité pour en parler ? Quelles conséquences pour les arts peuvent être tirées de ses réflexions ?

Pour traiter ces questions, qu’on nous permette ici plusieurs préalables qui nous mèneront peu à peu à une réponse. Nous suivrons ici la pensée de Bernard Teyssèdre, et plus particulièrement un article de 1961[[1]](#footnote-1) dont nous essaierons de montrer le caractère programmatique.

Les relations très anciennes de la philosophie à l’activité artistique peuvent être multiples selon la situation que le philosophe se donne. Il peut être un amateur éclairé, un observateur interrogatif, un enquêteur, un normalisateur, un prescripteur, voire un censeur. Il établit des définitions, des valeurs, des classements, des hiérarchies quand bien même ce serait pour les dénoncer. L’artiste, de son côté, répond plus ou moins, joue le jeu, laisse parler mais continue de faire et de n’en faire qu’à sa tête… Car le philosophe de l’art procède somme toute en philosophe : il part de la notion, du concept, pour en venir à l’œuvre. Celle-ci, que ce soit *Antigone* de Sophocle ou *Les Souliers* de van Gogh, est l’illustration d’une doctrine préétablie, d’un système dont elle est une confirmation par l’exemple, d’une méthode qu’elle met en œuvre. L’artiste ou l’art, qu’il s’appelle Homère (Platon) ou Hölderlin (Heidegger), Carpaccio (Serres) ou Cézanne (Merleau-Ponty), musique dorienne (Platon) ou musique de cinéma (Adorno), est posé par le philosophe comme un *alter ego* : ça pense mais dans une altérité. La tradition définit cette songerie comme *allégorie* : l’autre agora.

Est-ce dire que toute la tradition de l’esthétique pense uniment, de Baumgarten à Dewey, en passant par Hume ou Brentano, Burke ou Souriau ? Certes non, et l’intelligence du philosophe Bernard Teyssèdre fut de comprendre que le rapport de Hegel à l’art et aux artistes était singulier puis d’en tirer une conséquence pour l’enseignement et la reconnaissance des arts au sein du monde académique.

Teyssèdre fut un lecteur et un commentateur de la pensée hégélienne, particulièrement du statut de l’art dans le système du penseur berlinois. Il comprit que Hegel voulut renoncer à « une méthode *réflexive* qui interrogerait du *dehors* son objet ».[[2]](#footnote-2) Non pas renoncer à toute méthode réflexive, mais à une investigation qui resterait extérieure à son objet. Autrement dit : si la philosophie de l’art veut interroger l’art, alors elle doit le faire depuis une méthode réflexive *immanente* à l’art lui-même. Mais cela n’est possible que si l’activité artistique est en elle-même une activité réflexive. Et c’est bien ce que toutes les *Leçons sur l’Esthétique* s’attache à démontrer : « notre culture spirituelle tout entière est telle que cet artiste appartient à ce monde réflexif (*reflektierenden Welt*) avec tous ses rapports ».[[3]](#footnote-3)

Ceci amène Teyssèdre à réfléchir, dans un article aussi dense que prospectif[[4]](#footnote-4), sur les conditions « d’esthétiques possibles ou non », i.e. à mesurer la possibilité d’une réflexion sur l’art à être réductrice de son objet, car l’art est toujours fuyant, fictive car cette pensée reste prise dans son système perdant de vue son objet, oiseuse car dénuée de sens. De l’art on peut dire que c’est un *poïon*, un faire mais dont on ne sait s’il relève d’une essence, d’une unité, d’une univocité, d’une universalité. En ce sens l’esthétique dite spéculative est « gnomique » : elle produit des assertions qui ne sont que des expressions dont on ne sait ce qu’elles expriment, et sont donc dépourvues d’un coefficient de vérité. Mais, inversement, toute critique empirique de l’esthétique qui se contenterait de recenser des phénomènes culturels existants conduirait cette recension factuelle à une *histoire des variations*.

Toutefois une telle histoire n’est pas linéaire car, pour être réelle, elle doit tenir compte d’une *praxis* qui forme et transforme le système ouvert des catégories. Il en déduit que « toute théorie rationaliste de la culture doit avoir pour corollaire une théorie de l’émergence des créations culturelles ».[[5]](#footnote-5) Penser la culture a pour conséquence d’en penser les modifications, car son passé est sans cesse amendé par son avenir ; et penser une époque revient à faire retour vers le temps neutre d’une émergence non prédéterminée par l’état du passé. Cette histoire de l’art n’est pas le récit des créations passées, mais la synthèse d’émergences cumulatives, coïncidentes, coexistantes : par exemple, en peinture une réactivation du figuratif [[6]](#footnote-6) n’abolit pas l’abstraction car la vie des créations se fait en dehors de la narration historique.

L’art est en devenir, un devenir tenant ensemble ses phénomènes extrêmes. Mais cette dimension *événementielle* des arts toujours vivants, qui condamne à l’échec une esthétique de l’Absolu (par ex. Schelling), ne se réduit pas à un simple jeu de variations au sens où justement ces variations hétéronomes peuvent être conceptualisés par des invariances relatives[[7]](#footnote-7). S’il y a des déterminations historiques et culturelles à l’art qui situent toute création comme une conduite individuelle (*hexis*) comprise dans une action socialement définie (*praxis*)[[8]](#footnote-8), cela n’exclut en rien la possibilité d’une *critique*, à la fois comme conscience de l’artiste pour lui-même et comme conscience de ses contemporains au regard de ses œuvres. D’où cette condensation importante : « tandis que la création artistique est réflexion de l’ensemble *hexis-praxis*, historicité-histoire, la prise de conscience esthétique est à la fois réflexion *de* cet ensemble et réflexion *sur* les œuvres et l’idée d’art. »[[9]](#footnote-9) Tout est dit : la réflexion procède de la création même, laquelle est l’articulation d’une disposition personnelle et d’une activité située, et la réflexion de cette réflexion n’existe qu’au regard des œuvres mêmes. Ce qu’on nomme aujourd’hui *création-recherche* n’est donc pas un dérivé de la recherche-action que des artistes mal inspirés s’échineraient à singer, mais le devenir même du faire artistique dans son devenir rationnel, ce qui était d’ailleurs la revendication d’Alberti.

Pour l’artiste, cette raison n’est pas un absolu surplombant l’expérience et l’art mais le pour-soi d’une conscience de soi, lucide sur les réseaux sociaux, techniques, culturels et esthétiques auxquels elle appartient, dont elle provient et qu’elle transforme en retour.

Pour le philosophe, « une phénoménologie historique des expressions d’art »[[10]](#footnote-10) est ainsi possible comme examen d’une production artistique dans un milieu culturel donné, sans esprit de système, la création réfléchie permettant l’extension du concept d’art, grossi de ses variances historiques et contemporaines, chaque œuvre « unique » étant maillée par son contexte historique et ses comparaisons formelles permettant de dégager, par-delà la contingence du cas particulier, des généralisations approchantes.

Dès lors l’esthétique ne peut être une réflexion sur l’art « en soi », qu’aucune démonstration ne pourrait produire, mais sur l’art comme histoire et comme époque sociale ou technique, et comme devenir-réflexif. Ainsi cette esthétique historicisante, qui concilie le rationalisme d’une Idée en soi impossible quoique nécessaire, comme invariance, avec l’empirisme d’un événement prétendu pur mais de fait réitéré et en cela généralisable, cette esthétique parvient « à subsumer le *tychon* *ti* sous la *praxis* »[[11]](#footnote-11), à inclure l’apparent bonheur d’expression d’une individualité dans l’ensemble des activités socialement pertinentes.

Réinscrire tout événement créatif apparemment accidentel dans la généralisation possible d’une pratique rationalisable : voilà tout un programme intellectuel et *pédagogique* qui va motiver Teyssèdre pendant des décennies. Pour cela il aura besoin de son *alter ego*, de René Passeron, artiste réflexif qui, grâce au concept de *poïétique,* va produire en miroir cette réflexivité immanente à l’œuvre, non plus par déduction de l’analyse philosophique des œuvres, mais par induction de la création même.

Que signifie alors création-recherche ? D’abord, cela peut désigner la recherche que chaque artiste fait dans son atelier pour avancer dans sa maîtrise de son art et de son propos. Picasso à Mougins recherche de nouvelles formes, de nouveaux matériaux, de nouvelles thématiques. Pas besoin d’école pour cela. Ensuite, cela peut désigner la recherche en création, comme on parle de « recherche et développement » en *design* et en industrie, pour inciter les artistes à exprimer leurs inventions pour renouveler l’histoire des formes et des représentations. C’est le programme des écoles d’art et des académies de peinture ou de sculpture : transmettre des techniques et promouvoir des innovations. Que signifie alors « académie » ? Un lieu où l’on cultive les arts et les lettres, dit-on aujourd’hui pensant aux différentes sections de l’Institut de France. Mais la vision de Teyssèdre fut de vouloir faire entrer les arts à l’académie au sens platonicien du mot : un lieu de théorie sur les principes et les conséquences des pensées, des conduites et des œuvres. La recherche en création devait donc devenir la création à *l’université* ! Voilà qui pouvait sembler un non-sens pour les artistes des écoles d’art qui pensent technique, histoire, mais non philosophie, et une absurdité pour les philosophes pour lesquels l’art n’était pas un objet digne de leur méditation. D’où, enfin, un troisième sens de la création-recherche : désigner une méthode réflexive provenant des créateurs comme un projet de réflexion pour le philosophe *à l’atelier*. Cette création-recherche n’est pas le dernier mot de l’art, mais une science de l’art qui, comme toute science, pose des problèmes de méthode et d’épistémologie[[12]](#footnote-12) à l’artiste à l’œuvre, et symétriquement demande au philosophe une révolution copernicienne pour sortir de son centrisme et faire l’expérience du concept dans et depuis l’œuvre.

De cet article fort dense nous sommes amenés à dégager des conséquences tirées à la fois du système hégélien et de la réflexion et de l’action de Teyssèdre lui-même, de l’histoire de l’art revue à l’aune de ces deux penseurs. Les prolégomènes à toute création-recherche sont les suivants.

* Une esthétique qui voudrait être adéquate à son objet se devrait d’être en même temps une théorie rationaliste de la culture (et non une simple sociologie du fait culturel) solidaire d’une histoire des créations artistiques, une archéologie du sensible et de l’imaginaire.
* L’esthétique doit renoncer à une prétention d’universel en rendant justice à la singularité et à l’unicité d’une création, mais ne doit pas renoncer à une méthode de généralisation en dégageant des invariants dans les phénomènes culturels.
* « La dissolution de l’art » (*Auflösung der Kunst*) n’est pas sa mort (comme le disent trop souvent les mauvais manuels de philosophie) mais son « autodestruction » (*Selbstzerstörung*) comme simple immédiateté dans une subjectivité consciente d’elle-même (*selbst gewiss*).[[13]](#footnote-13) L’achèvement de son parcours réflexif atteste justement d’une rationalité immanente à toute mise-en-œuvre. La fin de ce parcours peut se retrouver chez Hölderlin, comme chez Molière ou Aristophane, et n’est donc pas une fin des temps. Aussi cette auto-dissolution ou auto-résolution peut-elle provenir aussi de Buster Keaton, de Klee ou de Xénakis.
* Si l’art est réflexif par immanence, alors c’est un contresens de le maintenir dans de simples « écoles d’art », héritières des anciennes séparations religieuses, nobiliaires et royales entre les arts libéraux, nobles d’esprit, transmis à l’université (théologie, droit, médecine), et les arts mécaniques exerçant l’habileté des métiers. L’art ne se réduit pas à la production d’un imaginaire, car il est un mode d’appréhension pratique et cognitive du monde sensible. Par conséquent les arts ont toute leur place de droit, en théorie et en pratique, à l’université. Par conséquent une faculté d’arts doit être créée qui représentera la diversité des arts, la philosophie de l’art, la théorie de la culture, l’histoire de l’art.
* Si l’art est réflexif par immanence, alors un artiste est légitime à passer un doctorat, diplôme universitaire, et non « scolaire » articulant pratique et épistémologie de la création.
* Si l’art est réflexif par immanence, alors le philosophe doit fréquenter les œuvres d’art, comme le fit Hegel appréciant des cathédrales, des galeries de peintures, des pièces de théâtre et leurs comédiens, des concerts, des collections privées ; il doit également fréquenter les ateliers et les archives d’artistes pour interroger le processus réflexif de la poïèse, comme le fit Teyssèdre.
* Si le philosophe veut dialoguer de l’intérieur avec les artistes, alors il doit symétriquement exercer une pratique artistique, fût-ce comme amateur : poésie, peinture, photographie, danse, etc. En miroir, l’artiste peut se piquer de philosophie, comme Poussin, Rameau, Hölderlin ou Joseph Kosuth.

Ces prolégomènes furent réalisés par Teyssèdre en 1971 par la fondation de l’UER des Arts plastiques, d'Esthétique et des Sciences de l'art.

Depuis, comme disait Fellini, *E la Nave Va*, « vogue la galère » !

1. B. Teyssèdre, « La réflexion sur l'art et le devenir de la raison », article paru in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*

   [T. 151 (1961)](https://www.jstor.org/stable/i40048124), pp. 293-306 (14 pages), Presses Universitaires de France, 1961. <https://www.jstor.org/stable/41089848?read-now=1&seq=7#page_scan_tab_contents> . Tous les termes grecs dans cet article sont écrits en grec. Nous avons procédé à une translittération en alphabet latin. [↑](#footnote-ref-1)
2. Bernard Teyssèdre, *L’esthétique de Hegel*, P.U.F. /Que Sais-Je, 1958, ch. Premier, [↑](#footnote-ref-2)
3. G.W.F. Hegel, *L’Esthétique*, Introduction, trad. Timmermans, Paris, Libraire Générale Française, 1997, p.61. Édition allemande consultée : *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. I, Frankfut am Main, Surhkamp, 1970, p. 25. [↑](#footnote-ref-3)
4. Article cité. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Idem*, p.298. [↑](#footnote-ref-5)
6. Sur la figuration, voir l’anthologie produite par Bernard Teyssèdre : G-*W.-F. Hegel, Esthétique de la peinture figurative*, Paris, Ed. Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1964. [↑](#footnote-ref-6)
7. Par exemple Lucien Rudrauf produisit une remarquable étude des Annonciations de la Renaissance (L'Annonciation, étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture, Paris, Grou-Radenez, 1943), montrant que les multiples variations des artistes pouvaient s’ordonner en schémas précis et peu nombreux. [↑](#footnote-ref-7)
8. Ce rapport entre *hexis* (manière d’être) et *praxis* (l’action en elle-même), est principalement hérité d’Aristote. *L’hexis* désigne une disposition d’un individu, fondée sur son caractère ou son éducation, et la *praxis*, foncièrement, est une action fondée sur une activité de l’âme selon la raison. Ce rapport entre *hexis* et *praxis* fut retravaillé par Sartre, d’un point de vue marxiste, dans *La Critique de la Raison dialectique* (Paris, Gallimard, 1960). Ici Teyssèdre concilie, nous semble-t-il ce sens antique et cette interprétation contemporaine. Notons enfin que *l’hexis* connut, sous la plume de Bourdieu, strict contemporain de Teyssèdre, une notoriété dans sa version latine *d’habitus*, inscrivant les manières individuelles dans des classes historiquement déterminées et déterminantes. [↑](#footnote-ref-8)
9. Teyssèdre, article cité, p.301. Nous voyons dans ce passage ce qui sera l’intuition même qui conduira Teyssèdre à demander la constitution d’une faculté d’arts : non pas une école d’arts, mais un lieu intellectuel où le *poïon* artistique est une *praxis* socialement pensée. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Idem*, p.303 [↑](#footnote-ref-10)
11. *Idem*, p.306. Le *tychon ti* désigne l’ordre des rencontres, le « c’est ainsi » qui peut être autrement par le hasard des choses. [↑](#footnote-ref-11)
12. Voir René Passeron, *La Naissance d’Icare. Éléments de Poïétique générale*, Paris Ae2cg Éditions, 1996. [↑](#footnote-ref-12)
13. Cf. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, t. III, Berlin, Suhrkamp, 3e éd. 1993, p. 573. [↑](#footnote-ref-13)