



Apparence(s)

Numéro 1 (2007)

Varia

Alain Cambier

Hannah Arendt : la part de l'art dans la constitution d'un monde commun d'apparence

Art's role in the composition of a common world of appearance

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Alain Cambier, « Hannah Arendt : la part de l'art dans la constitution d'un monde commun d'apparence », *Apparence(s)* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 24 mai 2007. URL : <http://apparences.revues.org/index56.html>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : IRHiS-Septentrion
<http://apparences.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :
<http://apparences.revues.org/index56.html>
Document généré automatiquement le 06 novembre 2011.
© Tous droits réservés

Alain Cambier

Hannah Arendt : la part de l'art dans la constitution d'un monde commun d'apparence

Art's role in the composition of a common world of appearance

- 1 Il est de bon ton de discréditer l'apparence et de l'accuser de nous faire vivre dans l'illusion. Ainsi, elle renverrait nécessairement à une réalité dégradée et serait volontiers considérée comme un obstacle à la recherche de la vérité. Pourtant l'apparence n'est pas seulement ce qui peut faire écran et mystifier, elle est aussi et surtout apparition, c'est-à-dire manifestation, dévoilement de la réalité effective. Il serait impossible d'accorder un quelconque crédit au réel si celui-ci n'apparaissait pas. Comment comprendre cette ambiguïté de l'apparence qui peut se présenter tout aussi bien comme faux-semblant et comme condition de notre accès à l'Être ? Dans *Condition de l'Homme moderne*, Hannah Arendt apporte une réponse à cette aporie : l'apparence est la mesure de l'Être lorsqu'elle est l'objet d'une expérience partagée avec autrui¹, c'est-à-dire lorsqu'elle peut-être authentifiée publiquement. La fiabilité de l'apparence s'avère tributaire d'une expérience partagée en commun. Le réel n'est attesté comme tel que par la convergence d'une pluralité de points de vue qui s'accordent sur ce qu'ils voient ensemble. Comme le dit Hannah Arendt : « Pour nous, l'apparence – ce qui est vu par autrui comme par nous-mêmes – constitue la réalité »², et elle précise encore : « C'est la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la réalité du monde et de nous-mêmes »³.
- 2 Cependant si Hannah Arendt réhabilite l'apparence, elle n'avalise donc pas n'importe quel type d'apparence, puisqu'elle articule la fiabilité de celle-ci à l'existence d'un public. Seul le paraître en public est ici digne d'être élevé au statut de réalité. Bien plus, ce paraître ne précéderait pas l'existence d'un public au sens où celui-ci aurait à le découvrir après coup, mais au contraire Arendt soutient qu'il est concomitant à la constitution de ce dernier. Seul le rassemblement des hommes par lequel l'expérience de chacun est confrontée à celle des autres s'avère susceptible de faire émerger un espace d'apparence partagé qui vaut réalité. Si l'Être n'est rien d'autre que ce qui paraît à tous, ce paraître public n'est donc pas un donné, mais suppose que certaines conditions d'émergence soient réunies. Or, nous voudrions montrer ici que l'art se présente comme une des conditions fondamentales de la constitution d'un tel espace d'apparence. Non seulement l'art participe à l'édification d'un monde proprement humain, mais il contribue à garantir la prétention ontologique de l'apparence ainsi que sa véracité, dans la mesure même où il se définit fondamentalement comme une activité à vocation publique.

L'art assure un éclat permanent à l'objectivité du monde

- 3 L'homme est un animal *wordly* : chacun ne peut s'épanouir qu'au milieu des autres hommes, *inter homines esse*. L'homme ne peut s'affirmer comme tel que dans un monde édifié à part de la nature. Immergé dans celle-ci, il demeure confronté aux cycles incessants qui la régissent, soumis aux impérieuses sollicitations vitales et à la tyrannie des besoins. Loin de pouvoir y expérimenter la liberté, il demeure sous le joug de la nécessité. Aux prises avec la nature, l'homme n'est encore qu'un *animal laborans*, dont la survie n'est possible qu'en sacrifiant au cycle de la production et de la consommation. Ce n'est donc que lorsqu'il élabore des artefacts, des objets artificiels que l'homme se construit un monde qui n'est plus soumis aux rythmes de la nature, mais qui porte plutôt les marques de son histoire propre. Dans son acception la plus large — c'est-à-dire comme *technè*, comme capacité d'ajuster des moyens en vue d'une fin — l'art apparaît alors comme l'activité spécifiquement humaine : celle où il se révèle comme *homo faber*. Alors que la condition de l'*animal laborans* mobilise le corps en tant que tel, à la fois comme source de besoins et force de travail pour les satisfaire, l'*homo faber* met

plutôt en œuvre la main qui entretient un rapport privilégié avec l'esprit. L'art est d'abord une activité *cheiropoïétique*. Il ne s'agit plus de peiner laborieusement pour simplement subvenir à ses besoins vitaux, mais d'œuvrer à l'édification d'un espace commun. Le monde est donc constitué d'abord de ces productions humaines, de ces objets fabriqués de main d'homme qui induisent les relations qui se tissent entre les habitants de ce monde. Comme le remarque Arendt : « Vivre ensemble dans le monde : c'est dire essentiellement qu'un monde d'objets se tient entre ceux qui l'ont en commun, comme une table est située entre ceux qui s'assoient autour d'elle ; le monde, comme entre-deux, relie et sépare en même temps les hommes »⁴. Or un tel monde se maintient dans l'apparence parce que les artefacts qui le constituent ne sont pas voués à une consommation immédiate et dévorante, mais plutôt parce qu'ils sont destinés à l'usage. Des objets de l'art comme *technè*, nous en usons, c'est-à-dire que nous nous en servons, sans pour autant que cet usage les fasse aussitôt disparaître : ils subsistent au-delà de l'usage que nous pouvons en faire. Cette durabilité donne aux objets du monde une relative indépendance par rapport aux hommes qui les ont produits et qui s'en servent : elle leur prodigue une « objectivité » qui les fait s'opposer, résister à la voracité des usagers que nous sommes. Alors que les produits de consommation courante sont voués nécessairement à disparaître une fois consommés, les objets qui s'offrent à notre usage se maintiennent dans l'apparence et subsistent même parfois après notre propre disparition. La maison que l'on construit n'est pas un produit de consommation, mais un objet d'usage qui persiste bien que nous l'habitons et qui, la plupart du temps nous survit, puisqu'elle pourra abriter également nos descendants. En ce sens, Arendt peut bien affirmer que le monde est « la patrie non-mortelle des hommes mortels ».

4 De ce point de vue, l'œuvre de l'artiste ne se présente pas en rupture par rapport à celle de l'artisan, mais semble plutôt la prolonger et la parfaire. Certes, l'œuvre artistique n'est plus soumise au critère de l'utilité qui régit le travail de l'artisan ou du technicien, même si l'œuvre de l'art peut également répondre à des exigences d'usage, comme le prouve l'architecture. L'activité de l'artiste se veut beaucoup plus désintéressée. Mais l'art contribue surtout à rendre manifeste le fait qu'un monde humain se caractérise par la permanence de certains traits sans lesquels aucun changement ne serait perceptible, ni même possible. Qu'il soit à vocation technique ou esthétique, tout art accomplit quelque chose de plus permanent que la vie. Ce n'est que parce que certaines choses maintiennent au plus haut point leur existence dans l'apparence autour de nous que l'histoire même des hommes peut révéler son devenir et sa signification. Comme le souligne Arendt : « La réalité et la solidité du monde humain reposent avant tout sur le fait que nous sommes environnés de choses plus durables que l'activité qui les a produites, plus durables même, en puissance, que la vie de leurs auteurs. La vie humaine, en tant qu'elle bâtit un monde, est engagée dans un processus constant de réification, et les choses produites, qui à elles toutes forment l'artifice humain, sont plus ou moins du-monde selon qu'elles ont plus ou moins de permanence dans le monde »⁵. Or les œuvres d'art constituent ce type spécifique d'objets culturels qui, dans la proportion même où ils ne sont destinés ni à la consommation, ni même à l'usage, sont assurés d'une permanence dont l'éclat garantit au monde la pérennité de ses repères. « En raison de leur éminente permanence, les œuvres d'art sont de tous les objets tangibles les plus intensément du-monde ; leur durabilité est presque invulnérable aux effets corrosifs des processus naturels, puisqu'elles ne sont pas soumises à l'utilisation qu'en feraient les créatures vivantes »⁶. La spécificité de l'œuvre d'art tient à ce qu'elle est à la fois ce qui se montre le plus durable et le moins utile : les deux aspects allant de pair. C'est pourquoi la permanence de son éclat peut traverser les siècles, même lorsqu'il ne reste parfois que des ruines. Comme le dit Arendt : « Tout se passe comme si la stabilité du monde se faisait transparence dans la permanence de l'art, de sorte qu'un pressentiment d'immortalité, non pas celle de l'âme ni de la vie, mais d'une chose immortelle accomplie par des mains mortelles, devient tangible et présent pour resplendir et qu'on le voit, pour chanter et qu'on l'entende, pour parler à qui voudra lire »⁷. Tout comme les ouvrages des artisans sont le résultat d'une réification des idées qu'ils ont en tête, les œuvres d'art sont le fruit d'une métamorphose puisque, même si elles relèvent de l'activité symbolique qui caractérise l'homme, elles n'en sont pas moins des objets. Si les œuvres d'art sont des

productions symboliques, elles n'en sont pas moins des objets du monde. Comme le dit Arendt, « La réification qui a lieu dans l'écriture, la peinture, le modelage ou la composition est évidemment liée à la pensée qui l'a précédée, mais ce qui fait de la pensée une réalité, ce qui fabrique des objets de pensée, c'est le même ouvrage qui, grâce à l'instrument primordial des mains humaines, construit les autres objets durables de l'artifice humain »⁸.

- 5 Entre l'objet artisanal et l'œuvre artistique, il n'existe en fin de compte qu'une différence de degré, mais non une différence de nature. L'artiste est un *worldmaker*, comme dit Nelson Goodman⁹ : il fait surgir des mondes, même s'il les façonne toujours à partir d'un monde donné. Beaucoup plus qu'un créateur qui pourrait produire *ex nihilo* selon le modèle divin, il n'est certes avant tout qu'un bricoleur : il fait du neuf avec de l'ancien. Même si l'art ne relève parfois que d'un « faire » symbolique, l'œuvre qui paraît est elle-même parée d'une durabilité plus grande que tout autre objet fait de main d'homme et assure notre monde d'une permanence plus intense.

L'art contemporain et la réhabilitation de l'apparence

- 6 Cependant, en insistant sur l'aptitude à la permanence dans le monde que posséderait au plus haut point l'œuvre d'art, en faisant de la durabilité le critère spécifique des œuvres de l'art, la conception arendtienne semble condamner d'avance l'art contemporain. La prétendue incompatibilité d'un art éphémère constitué de « *happenings* », d'« *events* » ou de « *performances* » avec les analyses de Hannah Arendt sur le rôle de l'art dans la condition humaine a été souvent soulignée pour, la plupart du temps, instruire le procès de l'art contemporain. Pourtant à y regarder de plus près, il semble bien que cette tentative pour enrôler Arendt dans le camp des conservateurs en esthétique — qui, entretenant la nostalgie d'une conception auratique de l'art, ne veulent voir dans ses formes contemporaines qu'un phénomène de décadence — ne soit qu'une manœuvre illégitime qui occulte toute la finesse des analyses dont ils se réclament abusivement.
- 7 Tout d'abord, il paraît nécessaire de rappeler que si l'on peut repérer dans l'histoire de l'art la tentation de se situer hors du monde, de se démondéiser, cette tendance caractérise surtout l'art moderne et non l'art contemporain. Inauguré par Cézanne, l'art moderne s'est évertué à faire trembler sur ses bases notre rapport au monde, en opérant une fuite en avant dans l'abstraction. Ainsi, Kandinsky a fait l'éloge de « la peinture sans objet » (*gegenstandslos*)¹⁰. Alors que le monde dans lequel évolue l'homme se caractérise par son pragmatisme, l'art non figuratif prend le contre-pied de l'usager du monde parce qu'il donne congé aux objets. Il ne s'agit plus pour lui de représenter des figures familières, mais au contraire d'exprimer l'essence spirituelle de l'art en s'extrayant de l'apparence prosaïque de notre monde. Peindre alors n'est plus dépeindre. L'art abstrait reprend, à nouveaux frais, le clivage métaphysique entre apparence et essence qui conduit traditionnellement au dénigrement de la première et à la survalorisation de la seconde. Loin de renvoyer à ce monde articulé autour de la circularité des fonctions de ses objets, l'art abstrait viserait à rendre compte du « rien d'étant », du méontique. Si l'œuvre d'art abstraite nous surprend, c'est parce qu'elle nous désétablit de tout rapport à un monde et parce que son altérité radicale suscite en nous une inquiétante étrangeté. Elle vise l'Être sauvage, indépendamment de tout projet mondain. Robert Delaunay sortit du cubisme en remarquant : « Les réminiscences d'objets, de déchets d'objets dans mes tableaux m'apparaissaient comme des éléments nuisibles. J'avais bien l'intention de fondre ces images objectives dans des rythmes colorés, mais ces images étaient d'une autre nature »¹¹. De même, Malévitch déclarait, à propos de *Carré noir sur fond blanc* : « Ce carré que j'avais exposé n'était pas un carré vide, mais la sensibilité à l'absence d'objet »¹². Quant à Bazaine, il affirme également : « C'est ce vide, cette déchirure dans le tissu trop serré du monde que nous cherchons à faire apparaître ; c'est de là que nous viendra la lumière »¹³. Comme l'avait déjà théorisé Worringer : « Poussée à l'extrême la logique de cet art en fait un art de la forme purement abstrait et absolu. Renonçant à toute objectivité il ne laisse parler que la langue chiffrée d'une symbolique purement formelle. Il exige nécessairement de celui auquel il s'adresse de limiter son existence à une écoute absolument musicale de la forme »¹⁴. Abstraire consiste ici à assigner à l'art une véritable vocation métaphysique, voire mystique : il s'agit de

se substituer à la philosophie dans la quête de l'essence de l'art et cette démarche s'effectue au prix du sacrifice des objets mondains.

- 8 Or, l'art contemporain tourne le dos à une telle approche et opère plutôt une rupture avec l'art moderne. Loin de reposer sur une désobjectivation, l'art contemporain tend à dignifier les objets les plus triviaux du monde. L'exemple des sculptures *Boîte Brillo* qu'Andy Warhol avait exposées en avril 1964, lors d'une exposition à la galerie *Stable* à Manhattan, apparaît ici emblématique, puisque nulle différence ne semble distinguer celles-ci de celles du supermarché. L'art n'apparaît plus ici sans objet, mais au contraire s'intéresse à des objets sans dignité particulière. Dans l'art contemporain, n'importe quoi peut devenir de l'art : il puise dans le monde prosaïque qui nous entoure les objets de son élection. Comme dans les *ready made* de Duchamp, l'objet quelconque est ici réhabilité au point qu'aucune indication perceptuelle ne se manifeste qui pourrait expliquer la différence entre l'objet prosaïque et l'objet d'art. L'art contemporain effectue ce que Danto a appelé une « transfiguration du banal »¹⁵. Il se veut fondamentalement « ontique » : il ne s'agit plus de soutenir que l'art surgit d'un rien d'étant, qu'il serait foncièrement inobjectif, qu'il impliquerait la sortie hors du monde : il mobilise, au contraire, les objets du monde les plus triviaux, voire les plus *lumpen*, et les transfigure en les faisant entrer dans le monde de l'art. Une installation du type de celles de Joseph Beuys est constituée par l'organisation d'objets tirés de la vie prosaïque et formant un espace architectural. La dimension artistique est ici tributaire directement d'un dispositif d'objets mondains.
- 9 L'intégration de tels objets au monde de l'art ne relève pas simplement d'un jugement subjectif, ni d'une détermination purement institutionnelle de l'identité de l'œuvre d'art. La transfiguration de l'objet mondain en œuvre d'art ne reste pas suspendue arbitrairement à une décision institutionnelle, comme le prétendait Dickie¹⁶. Cette transfiguration s'articule sur les propriétés physico-phénoménales des objets eux-mêmes. Elle est tributaire de certaines propriétés spécifiques des objets du monde humain jusque-là insoupçonnées et que l'artiste révèle au grand jour. Or, les analyses de Hannah Arendt sur le statut des artefacts visent précisément à arrimer dans l'ontique les propriétés artistiques. Même si la durabilité des objets ordinaires n'est qu'un pâle reflet de la permanence attribuée aux œuvres d'art traditionnelles, cette qualité est cependant inhérente à la forme structurale de tout objet en tant qu'objet et détermine l'effet esthétique qu'elle produit. Comme le dit Arendt : « Certes, un objet d'usage ordinaire n'est pas ni ne doit être, conçu pour être beau ; mais tout ce qui a une forme, tout ce qui est visible est forcément beau ou laid, ou entre les deux. Tout ce qui est doit paraître, et rien ne peut paraître sans une forme propre ; aussi n'y a-t-il en fait aucun objet qui ne transcende de quelque façon son utilisation fonctionnelle et sa transcendance, beauté ou laideur, est identique à son apparence en public, au fait d'être vu. De même, dans sa pure existence dans le monde, chaque objet transcende aussi la sphère de l'instrumentalité pure dès qu'il est achevé. La norme selon laquelle on juge de l'excellence d'un objet n'est jamais l'utilité uniquement... En d'autres termes, on juge même les objets d'usage non seulement d'après les besoins subjectifs des hommes, mais aussi selon les normes objectives du monde où ils trouveront leur place pour durer, pour être vus »¹⁷. Ainsi le monde de l'*homo faber* engage déjà des normes esthétiques et l'art contemporain ne fait, en quelque sorte, que mettre au jour cet aspect latent – mais constant – de notre univers mondain. Au-delà de lui-même, l'art signifie que tout objet peut être jugé sur sa forme, plutôt que sur sa fonction, au sens où la forme d'une chose est sa manière propre d'apparaître, n'est rien d'autre que le visage – fût-il symbolique – qu'elle donne à voir. Lorsque Christo a emballé le Pont Neuf à Paris, puis le *Reichstag* à Berlin, il nous a paradoxalement permis de mieux enfin les voir, il en fait surgir le paraître dans son éclat, en attirant à nouveaux frais notre regard sur ces objets du monde si familiers qu'à force de passer dessus ou devant chacun avait oublié de les voir. Tout comme une œuvre d'art peut assumer une fonction utilitaire, inversement un objet utilitaire peut manifester une dimension artistique. C'est pourquoi Nelson Goodman voulait substituer à la question traditionnelle « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? », la question plus pertinente : « Quand y a-t-il de l'art ? », c'est-à-dire la question de savoir quand un objet fonctionne comme œuvre d'art. Il précise : « un objet peut être une œuvre d'art en certains moments et non en d'autres »¹⁸. Ainsi, de même qu'un tableau

peut cesser de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en sert pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter, de même un pare-chocs d'automobile peut se retrouver dans une galerie d'art. Ici, il exemplifie certaines de ses propriétés – par exemple, celles de forme et de texture – qui n'étaient pas immédiatement vues lorsqu'il servait à amortir les coups reçus lors de nos tentatives maladroites de créneau pour stationner notre véhicule.

- 10 En un mot, l'art contemporain remédie à cette maladie très spéciale et pourtant très commune chez ceux qui sont absorbés par les préoccupations des tâches quotidiennes et qui consiste selon Wittgenstein à rester « aveugle à l'aspect ». Il nous initie à la pratique du « *seeing as* » telle qu'on la retrouve exposée dans ses *Recherches philosophiques*¹⁹, avec l'exemple du lapin-canard de Jastrow. L'art contemporain affranchit l'apparaître des objets mondains de leurs contraintes habituelles.

L'art comme manifestation de liberté

- 11 Loin de conduire à une condamnation de l'art contemporain, il appert que Hannah Arendt nous donne plutôt des outils conceptuels pour en penser l'originalité. Certes ses analyses conduisent à établir à une distinction fondamentale, mais classique, entre arts de fabrication et arts d'exécution. Les premiers comme la peinture, la sculpture ou l'architecture instaurent une œuvre qui ne requiert pas la présence effective d'un artiste et qui peut être exposée sans lui, alors que les seconds comme la musique, le théâtre ou la danse impliquent la présence d'artistes interprétant une œuvre et se manifestant directement devant un public. Or, si les arts de fabrication demeurent proches de la production technique dans la mesure où le processus de production s'efface derrière l'œuvre une fois accomplie, les œuvres des arts d'exécution s'en démarquent parce qu'elles n'existent réellement que dans le moment même où des artistes se produisent sur scène. Au lieu de produire quelque chose qui demeure, comme dans les arts de fabrication, indépendamment de l'artiste, les arts d'exécution supposent un « se produire » des artistes eux-mêmes. Ici, la finalité n'est pas extérieure à l'effort de l'artiste, mais lui est immanente : elle dévoile les ressources de l'agent et ne tend pas à la réalisation d'une œuvre chosifiée en dehors de cet agent. L'architecture, par exemple, est une activité en grande partie technique qui tend à la réalisation d'une œuvre en dehors de l'agent : par exemple, dans la mise en œuvre de la construction d'une maison, la fin se trouve alors actualisée dans la maison. L'action de construire ne se manifeste que dans les choses construites : elle ne s'accomplit que dans son effet. En revanche, dans un art d'exécution, l'exécution n'a d'autre fin qu'elle-même. L'acte est alors tout entier dans l'agent et ne se concrétise pas dans un objet qui persisterait après l'exécution. Celle-ci présente un caractère nécessairement intransitif : il ne s'agit pas de faire voir quelque chose, mais de se mettre en scène soi-même et de faire montre de ses ressources et de ses qualités. Or, Arendt insiste sur la parenté entre les arts d'exécution et l'action politique, dans la mesure où tous deux requièrent la présence d'un public : « Les artistes qui se produisent – les danseurs, les acteurs de théâtre, les musiciens et leurs semblables ont besoin d'une audience pour montrer leur virtuosité, exactement comme les hommes qui agissent ont besoin de la présence d'autres hommes devant lesquels ils puissent apparaître ; les deux ont besoin d'un espace publiquement organisé pour leur « œuvre », et les deux dépendent de la présence d'autrui pour l'exécution elle-même »²⁰.
- 12 L'art et la praxis politique relèvent de la même exigence de virtuosité, qui désigne ici tout autant la *virtu* au sens de Machiavel que ce brio que nous découvrons dans les arts d'exécution, où l'accomplissement consiste dans l'exécution même, et non dans un produit fini devant lequel l'activité devrait s'effacer, comme dans le cas de l'artefact produit par la technique ou l'art de fabrication. Il ne s'agit plus ici d'un processus de réification, mais d'action. Et celle-ci ne trouve son sens que par l'existence d'un « espace d'apparence » dans lequel sa valeur se manifeste. Les œuvres de l'art partagent avec les œuvres politiques constituées de paroles et d'actes, la qualité d'avoir besoin de quelque espace public. Elles ne parviennent à la plénitude de leur être propre – qui consiste à se manifester – que dans un monde que nous partageons en commun, c'est-à-dire dans un espace public. Pour Arendt, l'enjeu spécifique de la sphère politique est la liberté : celle-ci consiste à agir en s'exposant au milieu des autres. Parce que la liberté s'éprouve au milieu des autres, elle est donc tributaire d'un espace d'apparence,

c'est-à-dire d'un espace public qui seul peut permettre de la garantir. Or, en liant étroitement le sort de la *praxis* politique et celui des arts d'exécution, Arendt n'effectue pas simplement un rapprochement à des fins pédagogiques pour mieux nous faire saisir la spécificité de la politique, mais indirectement elle révèle que l'art lui-même participe à une expérience de la liberté, dans la mesure même où il s'expose à un public. Nous pouvons pointer ici une sorte d'impensé dans les analyses d'Arendt : en voulant montrer combien la sphère politique est aussi le domaine où s'éprouve publiquement la liberté, où chacun sort de sa sphère privée pour s'exposer au milieu des autres par la parole et par l'action, elle recourt au modèle des arts d'exécution, mais elle reconnaît donc implicitement que ceux-ci également se présentent comme une expérience de liberté. S'aventurer sur une scène, prendre le risque de se manifester au milieu des autres requiert le courage de s'exposer. Chaque œuvre exécutée correspond à un commencement nouveau, à une initiative nouvelle qui obtiendra l'assentiment ou le dissentiment d'un public.

- 13 Mais si Arendt reconnaît cette affinité particulière entre la politique et les arts d'exécution, elle indique également le point de rupture s'établissant, en fin de compte, entre l'art au sens strict et l'artisanat ou la technique : ce point de rupture est aussi la pierre de touche de la liberté. Car, s'il est bien vrai que l'artiste est un faiseur de monde – un *worldmaker* –, la différence entre lui et l'*homo faber* ne consiste pas seulement dans le fait que son faire peut rester un pur « faire symbolique », mais aussi et surtout que ce faire n'apparaît pas soumis à des fins établies d'avance. Alors que l'*homo faber* manifeste son habileté dans le choix de moyens pour réaliser une fin fixée préalablement – la plupart du temps par d'autres — et que la valeur de son ouvrage sera mesurée à sa conformité avec la fin poursuivie, l'artiste présente cette caractéristique de pouvoir choisir lui-même les fins. Sa liberté ne porte pas simplement sur le choix des moyens, mais surgit dans la mesure même où il met au jour la contingence des fins, au point de récuser même toute assignation d'une fin pour son œuvre. Tout artiste se distingue de l'*homo faber* dans ce jeu qu'il introduit sur la finalité de son œuvre et que Kant avait su souligner en affirmant que l'expérience esthétique implique l'absence de « représentation d'une fin »²¹. Or, ici encore l'art contemporain — plus que tout autre — explore cette voie et témoigne que les arts de création eux-mêmes peuvent participer à la manifestation de la liberté. Alors que selon Arendt, « l'élément de liberté incontestablement présent dans les arts de création reste caché ; ce n'est pas le libre processus créateur qui finalement fait son apparition et importe au monde, mais l'œuvre d'art elle-même, le produit final du processus »²², l'art contemporain opère la déconstruction de ce schéma traditionnel : dans les arts de création, il subvertit la recherche d'un *opus operatum*, pour dévoiler le *modus operandi* et mettre au jour l'œuvre *in statu nascendi*. Dans l'art contemporain, l'artiste met l'accent sur le commencement de l'œuvre plutôt que sur l'accomplissement de sa fin, et par là même expose l'œuvre en train de s'effectuer : non plus le récit d'une aventure, mais l'aventure du récit, non plus le parachèvement d'un chef-d'œuvre, mais le jeu des possibles qui tarade son éclosion. Le processus de création révèle alors cette spécificité qui peut paraître la plus scandaleuse : il est sans fin – *non finito* –, tout comme peut l'être également l'action humaine²³.
- 14 Le prétendu désœuvrement de l'artiste contemporain est le prix à payer pour la mise en évidence de ce qui sous-tend toute pratique artistique : l'expérimentation de la liberté. Ainsi, l'élément caché de liberté que recèle toute entreprise artistique est-il ici mis au grand jour, exposé et soumis à l'assentiment ou au dissentiment d'un public.

La part de l'art dans la dimension publique de l'apparence

- 15 Qu'il puisse être l'occasion d'éprouver la liberté ne doit cependant pas ici ramener à une conception édulcorée de l'art qui en ferait un moyen d'expression privilégié de la subjectivité. En effet, il est à la fois tentant et facile de retomber dans une problématique de la liberté dans l'art comme extériorisation d'une intimité cachée, refoulée dans les tréfonds d'une vie privée condamnée la plupart du temps à demeurer indicible. Si l'art présente une vocation publique, il ne s'agit pas de réduire celle-ci au déballage d'une intériorité qui aurait été trop longtemps gardée secrète. Au contraire, l'œuvre d'art participe à la constitution d'un monde commun parce qu'elle ne nous enferme pas dans une expérience prisonnière des affres d'une subjectivité

qui se voudrait fondamentalement ineffable. Elle présente cette caractéristique de faire intervenir des formes symboliques qui, comme telles, sont nécessairement communicables en puissance ou donnent lieu à une expérience qui peut être mise en commun. Si l'œuvre exprime quelque chose, il s'agit avant tout de ces formes symboliques qui, en tant que médiations, invalident cette conception réductrice qui veut que l'art ne soit que le produit de l'intrusion massive de pans entiers d'une vie soi-disant purement subjective. Si l'art peut être interprété comme une expression, il ne se réduit pas à un « s'exprimer » égo-centré. Une œuvre d'art ne nous invite pas à pénétrer dans l'intimité d'un artiste pour éprouver à notre tour ses états d'âme subjectifs, par une sorte de transmission immédiate et fusionnelle ou par une quelconque empathie. En pénétrant dans le monde des formes qu'elle met en jeu, un saut qualitatif se produit qui transcende le mythe d'une intériorité forcément obscure et nébuleuse. Lorsque Matisse, par exemple, peint *La Raie verte*, en l'occurrence sa femme, il exprime plus un style que les sentiments personnels qu'il éprouvait envers son épouse. Ce qui importe alors est l'usage que Matisse fait de la couleur lorsqu'il peint ce tableau en 1905 : non pas un usage purement idiosyncrasique lui permettant de s'exprimer, mais un usage symbolique lié à d'autres choix que ceux des impressionnistes, un « acte » qui tourne la page d'une longue histoire touchant à sa fin. Hannah Arendt insiste aussi sur la nécessaire transformation que doivent subir les affects pour pouvoir accéder au monde. À propos des sentiments, des désirs ou des besoins, qui sont censés habiter notre intimité, elle remarque que « ces propriétés humaines sont aussi étrangères au monde que l'homme crée pour se faire une patrie sur terre que les propriétés correspondantes des autres espèces animales, et si elles devaient former un environnement fait de main d'homme pour l'animal humain ce serait un non-monde, produit d'une émanation plutôt que d'une création »²⁴. C'est grâce à la pensée se faisant faculté communicative que le sentiment est rendu digne d'entrer dans le monde, transformé en objet, réifié. Comme le dit Arendt, « La réification est plus qu'une transformation ; c'est une transfiguration, une véritable métamorphose »²⁵. Même si un poème, par exemple, est peut-être l'œuvre d'art qui peut rester la plus proche de l'intimité d'un sujet, il présente un rythme qui lui donne un minimum d'objectivité et procède d'une mise en œuvre qui instaure sa propre grammaire. Les plus grands affects que l'art peut mettre en scène sont encore le fruit d'une « fabrique » qu'indique bien le verbe latin *ingere* et qui fait d'eux, en fin de compte, de feintes passions.

16 Une œuvre d'art possède nécessairement une vocation mondaine : « L'activité d'œuvre, pour laquelle l'isolement est une condition nécessaire, est sans doute incapable de fonder un domaine public autonome où puissent apparaître les hommes en tant qu'hommes, mais elle a des rapports multiples avec cet espace d'apparences... (elle) peut donc être apolitique, mais elle n'est certainement pas antipolitique »²⁶. Une œuvre d'art relève toujours nécessairement du monde de l'art lui-même. C'est pourquoi, l'art peut certes exprimer une sensibilité, mais sans pour autant se réduire à exprimer celle singulière de l'artiste avec laquelle il faudrait fusionner. Pour le dire avec Nelson Goodman, l'art exemplifie des prédicats, des concepts, des formes symboliques et fait de la sensibilité elle-même une expérience cognitive²⁷. L'exemplification repose sur une relation inverse de celle de la dénotation : *l'Arbre aux corbeaux* de Caspar David Friedrich, par exemple, est un objet qui exemplifie un prédicat, en l'occurrence la tristesse ou la sérénité. En un mot, l'art exprime dans la mesure où il exemplifie et, pour cette raison, il peut même exemplifier des prédicats qui ne dénotent rien (c'est-à-dire dont l'extension est nulle comme le prédicat « être une licorne », voire comme dans l'art abstrait en tant qu'art méontique) : il déploie ici un paraître purement symbolique qui ne renvoie à aucun référent. Même lorsque l'art brut, exemplifie la naïveté ou la folie, il exprime non pas l'intimité immédiate de l'auteur de l'œuvre mais le fait que cette expression présente un intérêt esthétique comme pratique symbolique, dans un contexte déterminé de l'histoire de l'art. Ainsi, en nous initiant à des formes symboliques, l'art met au jour la dimension potentiellement cognitive de la sensibilité elle-même : avec lui, les émotions ne sont plus de prétendues pures expériences privées. Il démontre que la sensibilité chez l'homme n'est jamais strictement immédiate et sauvage, mais toujours portée par un langage symbolique, voire des *habitus* culturels. Bien plus, l'approfondissement et le renouvellement de l'expérience sensible

de chacun demeure tributaire de l'expérience des œuvres de l'art et de la littérature. Car la puissance de l'œuvre ne consiste pas en ce qu'un artiste exprime, à travers elle, une intimité censée receler une incertaine richesse secrète, mais en ce qu'elle montre que la sensibilité elle-même relève d'un partage de culture. C'est pourquoi, non seulement Hannah Arendt ne dénie pas à l'art même « abstrait » son statut d'être-au-monde en tant qu'œuvre, mais elle disqualifie toute tentation d'en faire une interprétation subjectiviste : « Cette essentielle appartenance-au-monde de l'artiste ne change évidemment pas lorsque « l'art non-objectif » remplace la représentation des objets : prendre ce « non-objectivisme » pour un subjectivisme dans lequel l'artiste se croirait appelé à « s'exprimer », à exprimer ses sentiments subjectifs, voilà ce qui est typique du charlatan. Peintre, sculpteur, poète ou musicien, l'artiste produit des objets de ce monde, et sa réification n'a rien de commun avec la pratique très discutée et en tout cas inartistique de l'expression »²⁸.

- 17 Ainsi, parce qu'il déploie des formes symboliques, le paraître de l'œuvre d'art devient constitutif d'un public. Son défi consiste à solliciter par sa seule puissance de monstration la convergence des regards d'hommes existant ensemble au pluriel. En ce sens, l'œuvre d'art promeut le jugement d'un sens commun potentiel. En visant à rallier par ses formes la faculté de juger d'une pluralité d'hommes, elle révèle à ceux-ci l'existence potentielle d'un sens commun. Par sa vocation publique, l'art initie à une « mentalité élargie »²⁹ en instaurant les conditions d'un sens commun qui est le sens par lequel chacun sera lui-même capable de sortir de son vécu étroit pour adopter les points de vue potentiels d'autrui sur les choses qu'il perçoit. Le paraître de l'œuvre est le vecteur de cette convergence possible des regards qui attestera de sa réalité artistique. L'œuvre d'art ne reflète donc absolument pas la pseudo-richesse intérieure d'un être monadique, mais son mode d'apparition relève plutôt de la mentalité élargie qu'elle porte en germe, en tant qu'œuvre culturelle. Une œuvre d'art n'exprime pas une intimité cachée, mais exprime des formes symboliques dont le sens ne peut apparaître que dans la relation qui s'instaure entre création et réception. Le paraître de l'œuvre d'art n'est donc pas statique, mais se déploie comme un événement qui n'en finit pas, puisqu'il progresse avec ceux qui en font l'expérience.

Conclusion

- 18 Ainsi les œuvres d'art contribuent éminemment à la constitution d'un espace commun d'apparence parce qu'elles demeurent fondamentalement des choses impropres à la consommation, revendiquant leur inutilité, et qu'elles sont faites, pour tout dire, uniquement pour apparaître. Mais nous avons surtout voulu souligner que cet apparaître n'est pas le domaine de l'illusion et du semblant. L'apparaître de l'art témoigne de l'esprit objectif qui anime une civilisation et manifeste avec éclat l'objectivité du monde humain.
- 19 L'apparence que déploie l'œuvre d'art se caractérise donc à la fois par sa consistance ontologique et par son degré de véricité. Ainsi, elle opère une dilatation de l'apparence des objets, c'est-à-dire un véritable dépli de leur être qui s'articule sur les formes symboliques qu'elle met en œuvre. Non seulement l'œuvre d'art relève d'une activité qui appartient à part entière au monde humain, mais elle ouvre à celui-ci des horizons nouveaux qui débordent la réalité idiote des choses lorsque celles-ci sont réduites à leur stricte littéralité. L'art indique que l'espace dans lequel se déploie la condition humaine est bien plus large que les bornes strictement physiques dans lesquelles elle semble confinée : elle témoigne que cet espace ne se réduit pas à sa dimension physique, mais se constitue en espace de sens. Déjà, la fonctionnalité des choses créées par l'homme les ouvre à un univers de signes, mais parce qu'elle est en prise avec l'activité symbolique qui caractérise la culture humaine, l'œuvre d'art articule – comme l'avait vu Cassirer — le réel sur un infini de possibles. « Pourquoi y a-t-il plus sur la toile infime que dans l'immense nature ? » se demandait Dagognet³⁰ : l'art est ce qui fait apparaître l'excédent de sens qui constitue tout monde humain, par rapport à la pauvreté de la réalité naturelle. L'apparence que délie l'art dispose donc d'une plus grande densité ontologique que n'importe quel être vivant qui s'offre dans la nature et qui est condamné à une disparition inéluctable, sans laisser de trace. La vocation publique de l'art lui assure la persistance de son éclat.

20 En outre, parce que son être demeure suspendu à des publics successifs, une œuvre d'art n'en finit pas de manifester sa puissance : son apparence est vouée à se déployer sans cesse et ne peut apparaître fixée une fois pour toutes. Elle demeure un objet insaturé, marqué par son incomplétude. Ainsi, les formes symboliques d'une œuvre d'art se révèlent sources de nouvelles interprétations au fur et à mesure que de nouveaux publics en assurent la réception. En ce sens, les œuvres d'art détiennent plutôt un pouvoir constituant vis-à-vis de publics potentiels, plutôt que de se réduire à un objet de sens institutionnalisé une fois pour toutes par un pouvoir culturel constitué et sclérosé. Elles témoignent alors que l'espace d'apparence dans lequel les hommes se retrouvent n'est jamais clos. Aussi, le paraître de l'œuvre d'art initie non seulement à la réalité de la condition de l'homme qui n'est autre que le monde du sens, mais aussi au type de vérité qui lui est accessible. Or, celui-ci n'est autre que la vraisemblance. Loin de nous perdre dans le règne des faux-semblants et des simulacres, le monde de l'apparence qu'inaugure l'œuvre d'art est celui d'une vérité spécifiquement humaine : celle du vrai semblant. Certes, cela signifie que la vérité, pour l'homme, ne peut être absolue et définitive. Mais elle n'implique pas nécessairement un manque, un déficit par rapport à la conception classique du vrai. La vraisemblance de l'apparence ne se réduit pas à ersatz de vérité. Elle témoigne de la féconde productivité herméneutique du rapport création-réception. Elle signifie plutôt que la vérité d'une œuvre d'art relève non seulement d'un sens commun, c'est-à-dire d'un public, mais qu'elle grandit proportionnellement à la loi de la pluralité humaine. L'apparence n'offre toute sa densité ontologique qu'à une pluralité de perspectives. Rien de ce qui paraît ne se manifeste à un spectateur unique et hégémonique susceptible de totaliser tous ses aspects. Plus qu'ailleurs, l'art interdit toute position de surplomb et de maîtrise. S'il y a une durabilité de l'œuvre d'art, elle est en fin de compte celle de l'événement de son apparaître et seule la loi de la pluralité peut, dans une communauté humaine, garantir son amplitude.

Notes

1 Cf. Aristote : « Les choses qui paraissent à tous, nous disons qu'elles sont vraies en réalité » Aristote, *Éthique à Nicomaque*, X, 2, 1172b 37.

2 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduction Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 60.

3 H. Arendt, *op. cit.*, p. 61.

4 *Ibid.*, p. 63.

5 *Ibid.*, p. 108.

6 *Ibid.*, p. 188.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 189.

9 Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, éd. Jacqueline Chambon, 1992.

10 Kandinsky, « Betrachtung über die Abstrakte Kunst. Réflexions sur l'art abstrait », Cahier d'art, 1, 1931, dans *Essays über Kunst und Künstler*, éd. Max Bill, Benteli Verlag, Bern, 1955, p. 17.

11 Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, p. 82-83 (Documents réunis et publiés par Pierre Francastel, Paris, SEVPE, 1957, p. 221).

12 Malévitch, *Die gegenstandlose Welt*, publié à Moscou, cité par Michel Seuphor, dans *L'Art abstrait*, Maeght éd., Paris 1949, p. 50.

13 Jean Bazaine, *Exercice de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 45.

14 Wilhelm Worringer, « Problematik der Gegenwarts Kunst », dans *Fragen und Gegenfragen*, München, Piper, 1956, p. 145.

15 Cf. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Le Seuil, 1989.

16 Cf. George Dickie, « Définir l'art », traduit par Hary-Schaeffer, dans *Esthétique et Poétique*, textes réunis par G. Genette, Paris, Le Seuil (Points-Essais 249), 1992, p. 9-32. Cf. également G. Dickie, *The Art Circle*, New-York, Haven Publishing Corporation, 1984.

17 H. Arendt, *op. cit.*, p. 194.

18 N. Goodman, *op. cit.*, p. 90.

19 Wittgenstein, *Investigations Philosophiques*, 2^e partie, chapitre XI, éd. Tel-Gallimard, p. 325-361.

20 H. Arendt, « Qu'est-ce que la liberté ? » dans *La Crise de la culture*, Paris, Idées-Gallimard, p. 200.

21 Cf. *Critique de la faculté de juger*, § 17.

22 H. Arendt, « Qu'est-ce que la liberté ? » dans *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 199.

23 « Cette infinitude ne caractérise pas seulement l'action politique au sens étroit du mot, comme si l'infinitude des relations humaines réciproques n'était que le résultat de la multitude infinie des agents affectés, et que l'on puisse y échapper en se résignant à agir à l'intérieur d'un cadre de circonstances limité et intelligible ; l'acte le plus modeste dans les circonstances les plus bornées porte en germe la même infinitude, parce qu'un seul fait, parfois un seul mot, suffit à changer toutes les combinaisons de circonstances » dans *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.* p. 214.

24 H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 188.

25 *Ibid.*, p. 189.

26 *Ibid.*, p. 238-239.

27 Nelson Goodman, *Langages de l'art*, II, 3, Paris, Hachette, p. 86-89.

28 H. Arendt, *op. cit.*, p. 364, note.

29 « *eine erweiterte Denkungsart* » Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 40.

30 Cf. *Écriture et Iconographie*, chapitre II, Paris, Vrin, 1973.

Pour citer cet article

Référence électronique

Alain Cambier, « Hannah Arendt : la part de l'art dans la constitution d'un monde commun d'apparence », *Apparence(s)* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 24 mai 2007. URL : <http://apparences.revues.org/index56.html>

À propos de l'auteur

Alain Cambier

Lycée Faidherbe, Lille. alain.cambier@club-internet.fr. Alain Cambier est docteur en philosophie et professeur de chaire supérieure en Khâgne moderne au lycée Faidherbe de Lille. Il est aussi chargé de cours à l'IEP de Lille et à l'Université des Sciences et Technologies de Lille. Son objet de recherche est l'articulation entre la phénoménologie et la philosophie analytique, avec ses implications dans les domaines de l'art et du politique. Il a publié *Qu'est-ce que l'État ?* en 2004 et *Qu'est-ce qu'une ville ?* en 2005 aux éditions Vrin, collection *Chemins philosophiques*. Il a dirigé et introduit un ouvrage collectif *Les Dons de l'image* en 2003 chez l'Harmattan, collection *Les Rendez-vous d'Archimède*. Il a participé à l'ouvrage collectif *Art et Savoir*, publié en 2004 chez L'Harmattan dans la même collection, sous forme de deux contributions : *La démondéisation de l'art et ses limites : De l'art moderne à l'art contemporain* et *Art et pouvoir : La souveraineté de l'artiste en question*. Il a publié des articles dans plusieurs autres ouvrages collectifs ou des revues comme *Urbanisme*, et donné de nombreuses conférences pour plusieurs organismes. Il est également membre du comité scientifique du Service Culture de l'Université des Sciences et Technologies de Lille et auteur de la rubrique trimestrielle « *Repenser la politique* » dans *Les Nouvelles d'Archimède*.

Droits d'auteur

© Tous droits réservés

Résumé / Abstract

Que l'art puisse participer à l'édification d'un monde humain est une idée qu'Hannah Arendt a repensée dans *Condition de l'homme moderne*. S'il est vrai que l'apparence comme manifestation est la seule voie d'accès à l'Être, l'art nous y initie puisqu'il a vocation à déployer entre l'artiste et son public un espace commun d'apparence. L'éclat des œuvres d'art contribue à garantir l'objectivité de notre monde parce qu'elles sont destinées traditionnellement à se maintenir durablement dans l'espace public. Mais certains ont cru s'autoriser d'Hannah Arendt pour condamner l'art contemporain au motif qu'il se fourvoierait dans l'éphémère.

C'est oublier que l'art ne se réduit pas à une *poiésis* artisanale : loin de se présenter comme l'accomplissement d'une fin, il se manifeste davantage comme commencement. En mettant en évidence la capacité proprement humaine de commencer quelque chose, l'art contemporain relève d'une expérience de liberté, au même titre que la *praxis* politique ou éthique. Il nous révèle aussi que si l'œuvre d'art est chose du monde, elle ne vaut pourtant que dans la mesure où elle ouvre le public à un champ de possibles insoupçonnés qui renouvelle sa perception du monde.

Mots clés : philosophie, apparence, art

That Art can participate in the formation of a human world is an idea rethought by Hannah Arendt in « *The Human Condition* ». If it's true that appearance in itself is the only way of access to being, art initiates us since it is known for opening a common ground of appearance between the artist and the public. The splendour of works of art contributes to the worldly reality since they are traditionally destined to last in a public place. Some have used Hannah Arendt's authority to condemn contemporary art giving as a pretext it loses itself in momentariness. That means forgetting that art cannot be reduced to « handmade »: far from presenting itself as an achievement of a certain aim it is on the contrary a manifestation of a beginning. In showing the human capability of beginning something, contemporary art comes from the experience of freedom in the same way as political or ethical action. It also reveals if a work of art is a worldly thing its worth can only be measured by its opening to the public a field of unexpected possibilities that will renew the public's perception of the world.

Keywords : philosophy, appearance