

# Entretien avec Michel Guérin

**Pascal Krajewski – Michel Guérin, bonjour. Vous êtes philosophe, écrivain, essayiste, auteur d'une trentaine d'ouvrages. Vous avez longtemps enseigné l'esthétique et les sciences de l'art à l'université, et vous venez de publier chez Actes Sud en 2018 un livre très conséquent intitulé *Le temps de l'art : Anthropologie de la création des modernes*. Si je ne m'abuse, c'est un recueil d'articles écrits à diverses occasions depuis quinze ans que vous avez ici réunis. Nul n'étant tenu de faire un livre, pouvez-vous nous dire pourquoi avez-vous tenu à réaliser celui-là ?**

Michel Guérin – Goethe affirmait qu'il n'avait jamais écrit que des « *Gegenheitsgedichte* », des poèmes (au sens le plus large) dictés par la circonstance. L'inverse apparente de cette position est celle de Bergson, que vous semblez implicitement alléguer, soit qu'on n'est jamais tenu de faire un livre. Au risque de paraître me réfugier dans un « en même temps » sophistique, je répondrai que je reconnais à chaque posture sa part de vérité. Une œuvre doit être un événement que le temps engendre : être en somme aussi œuvre du temps (surtout, en l'espèce, quand elle prend par surcroît à bras le corps la question même du temps). Chaque œuvre-chose en son temps : il y a une vie des créations et elle ne prend son sens nulle part

ailleurs que dans les rythmes et les intensités affectifs et spirituels de la vie humaine de façon générale, sauf à n'être qu'un passe-temps décoratif. Les deux maximes ne sont pas conflictuelles jusqu'au bout, car elles s'accordent sur l'idée de la « nécessité intérieure » (chère à Kandinsky). Il se trouve, ajouterai-je, que pendant une quinzaine années, recevant plus ou moins « commande » des articles que vous mentionnez, j'acquerrais le sentiment de plus en plus net de tourner autour d'une unique problématique. J'ai décliné nombre de suggestions d'articles : pour quelle raison ? Parce qu'ils m'auraient distrait, éloigné de mon centre. À un certain moment, il m'a paru presque naturel que ces travaux successifs « précipitent » en une silhouette de simultanéité, autrement dit soit traités comme membres d'un même corps. Au lecteur de juger s'il trouve organique ou artificielle la répartition des masses en livres et chapitres, par quoi j'ai bel et bien voulu *faire un livre*. Mais l'unité est le résultat d'une totalité entièrement refondue.

## **PK – Pouvez-vous nous présenter le projet de ce livre ?**

MG – Je ne me sens pas à l'aise avec le mot « projet » précisément pour les raisons précédemment expliquées ; il est trop volontariste et extralucide d'avance ! Alors que la

maturation lente et l'effet « boule de neige » vont de pair avec une certaine « inscience » qui fait tout l'humus du questionnement dans sa difficile mise en coupes analytiques. Peu à peu, une vague silhouette prend forme, s'impose et étend même son empire sur des territoires qu'on aurait cru distants et étrangers. Dans le cas du *Temps de l'art*, c'est d'abord le titre qui est venu et n'a plus varié, il s'est seulement agrandi. J'ai passé plus d'un an à récrire : couper, développer, modifier des accents, introduire des inflexions nouvelles etc. J'ai bénéficié, chez Actes Sud, de l'engagement exceptionnel d'un lecteur (philosophe), Swann Cuyalaa, que je ne remercierai jamais assez du service qu'il m'a rendu, du temps qu'il a passé à réfléchir avec moi dans le but de porter le texte à un degré d'accomplissement qui, quoique forcément imparfait, puisse tout de même nous satisfaire l'un et l'autre. Un pareil travail d'éditeur est rare aujourd'hui et mérite d'être salué.

Quant au fond, j'ai acquis assez vite la conviction qu'il s'agissait de comprendre l'art moderne depuis le temps long, celui justement des Temps modernes qu'on fait commencer à la Renaissance : tenter de le comprendre à la fois par ses œuvres effectives et par l'Idée qu'il construisait de lui-même – de la création, donc, en tant qu'elle implique des conditions, un milieu historique etc. Il y avait donc l'art et son Idée régulatrice et voilà bien un trait moderne que cette dyade : l'art moderne est d'emblée flanqué d'une conscience – inquiète, orgueilleuse, avide de définition, souvent péremptoire. Bref, il apparaissait que la thématique emprunterait à plusieurs

disciplines, du coup inséparables : l'histoire (pas seulement de l'art), l'esthétique, la philosophie ; qu'elle naviguerait, encore une fois, entre l'effectivité des arts et des œuvres et une certaine *discursivité multiple* agréant des considérations socio-historiques, des représentations datées, voire des spéculations mêlées à la pratique de l'art ; et enfin une perspective philosophique d'ensemble problématisant le sens de ces nouages et qui ne pouvait être que l'apport personnel de l'auteur après qu'il a mis la trame en mouvement et, comme dirait Paul Veyne, choisi *l'intrigue* apte à donner orient à ce mouvement.

**PK – Si je comprends bien, il s'agit de retracer l'histoire de l'art depuis la Renaissance jusqu'à nos jours pour dessiner ses méandres et ses métamorphoses. Pourquoi commencer à la Renaissance en omettant Lascaux, Phidias ou simplement Giotto ?**

MG – Il ne s'agit pas vraiment de « retracer l'histoire de l'art » disons depuis la Renaissance. La perspective historique continuiste n'est pas la mienne. Au contraire, j'ai un parti pris de discontinuité, qui se traduit par la définition de l'époque comme *différence*. Aussi, ai-je tenté, plutôt que de tisser une toile sans trous, d'élire des moments qui, sur l'horizon assez vaste des Temps modernes, laissent percer des mutations et des altérations ou bien (selon moi en tout cas) rendent de plus en plus patente l'ambiguïté de la négativité, selon qu'elle reste dans la « construction » ou au contraire ne résiste pas à la fascination de la « destruction », donc du nihilisme...

Lascaux et Phidias n'entrent pas dans le périmètre de mon propos et Giotto y est à la marge. Pourquoi réduire ainsi la focale ? Parce que l'intuition et l'hypothèse centrale, c'est que le propre et la singularité d'un art moderne – au sens large et qui doit être à chaque fois spécifié par le contexte – c'est d'être intrinsèquement tributaire du temps : dans sa définition, son souci ultime, sa sensibilité même. Symétriquement : l'art des époques modernes est un détecteur de temps (je serais tenté de dire : d'essence de temps).

**PK – Et cela n'était pas le cas avant ? Ces deux facettes n'étaient-elles pas à l'œuvre auparavant ? Quelles étaient alors les « propres et singularités » des arts antérieurs ?**

MG – Il y a une notion moderne d'époque, liée à une conscience historique et critique de soi. Tout le monde s'accorde pour considérer que la coupure s'effectue vers la fin du Moyen Âge avec le monde du Surnaturel, où la crainte de Dieu et le sacré tiennent l'individu en état de subordination et, par rapport à ce monde, lui inculque l'humilité plutôt que cette hardiesse spéculative autant que pratique qui préside aux entreprises modernes, comme l'a si bien montré Jacob Burckhardt. L'art restait auparavant enveloppé dans les draps du sacré et l'artiste ne se posait pas comme tel, il ignorait l'orgueil de la création qu'on se mettra à éprouver dès qu'on se croira, non plus débiteur de la gloire de Dieu, mais auteur d'une vision singulière du monde.

**PK – D'accord. J'aimerais que nous décortiquions ensemble le sous-titre retenu : anthropologie de la création des modernes. Qu'appellez-vous les « modernes » ? En quoi consisterait une « anthropologie de la création » ?**

MG – Un peu plus haut, j'ai évoqué une *discursivité multiple*. C'est elle précisément que désigne le mot *anthropologie*, d'une part pour souligner l'importance des soubassements matériels et historiques, d'autre part pour affirmer le caractère global ou total (complexe aussi) de l'« objet » d'étude. On ne peut pas séparer les représentations de ce que j'appellerais des effectuations, qui pourtant s'en éloignent presque toujours. Pour le dire simplement : on veut faire une chose, c'est une autre qu'on fait, soit qu'on s'en rende compte, soit qu'on persévère dans la croyance (voire l'illusion) qu'on a réalisé exactement son idée initiale. Reste un rapport, par soi intéressant, entre ce que disent (par exemple) les traités, plus tard les manifestes, et ce qu'attestent les œuvres regardées pour elles-mêmes. À chaque époque, il y va d'une certaine idée de l'homme et de la création artistique et, si contingentée qu'elle soit, elle dénote une ambition tenue de remodeler ses fins d'âge en âge (c'est cette obligation de muter en permanence qui tourne l'anthropologie en archéologie, toutes les fois qu'il lui faut vérifier ses arrières et valider ses liens de parenté). Il y a une ambition de l'art – inhérente à l'art moderne et qui lui vient d'un rapport au divin restant toujours à élucider – qui le convoque vers son avenir tout en gardant mémoire du passé, parfois pieusement,

d'autres fois rageusement. En d'autres termes, le temps sculpte littéralement l'art moderne de l'intérieur, le mobilise et le motive (nourrit ses thèmes) ; réciproquement, il n'y a pas comme l'art (tant effectif que « théorisé » ou parfois les deux comme chez Proust) pour révéler une époque... Je me suis demandé et ce que le temps fait de l'art et ce que l'art dit du temps, chacun étant révélateur de l'autre. Cela répond, je crois, à votre question sur ce que j'appelle « les Modernes ». Un artiste est moderne qui se pose comme tel, cultive sa différence, protège son « auctorialité » et a pour souci essentiel l'autonomie (quand ce n'est l'autotélie) de son activité, désintéressée et *sui generis* (irréductible à toute autre activité socialement répertoriée). De Michel-Ange à Picasso et de Vinci à Duchamp, la conséquence est bonne ! Ce n'est évidemment pas pareil, mais c'est la même lignée !

**PK – Peut-on dire alors que cette « aventure moderne » consiste en la lente découverte de l'art par lui-même, en son devenir-autoréflexif, conscient de lui-même, ce qui le conduit à toujours plus de théorie et finit par le vider de ses racines mythiques, de sa source archaïque qu'étaient les dieux, Dieu, la Nature, etc en bref toute forme qu'une certaine transcendance de l'homme pouvait revêtir à différentes époques historiques ?**

MG – Il faut être attentif, quand on aborde la question du devenir de l'art, au fait qu'il existe un danger qui menace la pensée : la téléologie. Personne ne rivalisera avec Hegel sur ce terrain et, bien entendu, j'ai souvent croisé l'auteur du

*Cours d'Esthétique*. Lorsqu'il affirme, dès l'Introduction, que l'art « est une chose du passé », on comprend que la mise à nu (pour éviter *mort*) de l'art conçu comme manifestation sensible de l'Idée scelle simultanément un destin. Peu à peu, avec le monde moderne, laïc et profane, l'art se vit comme en sursis, surrogatoire, il saute le pas pour prospecter ce qui a toujours été une de ses existences satellitaires : il prend le relais de soi en devenant sa propre science, vertigineusement réflexive. Un peu comme on fuirait la Terre pour gagner la Lune. Je me garde d'être hégélien, tout en admirant la lucidité d'analyses qui, vers 1820, peuvent paraître incroyablement prédictives ! Je me suis senti plus proche d'André Malraux et de Walter Benjamin, à la mémoire desquels le livre est dédié. Je n'ai pas cherché à gommer leurs différences (parfois extrêmes) ni à « compléter » l'un par l'autre. Je me suis plu, en revanche, avec le recul, à les citer ensemble comme témoins hors pairs. L'un m'a appris à lire l'histoire de l'art comme « dé-divinisation », l'autre m'a rendu sensible à la « perte de l'aura » en tant qu'elle permet d'ouvrir (notamment grâce à la photographie) à ce que Milan Kundera appelle « le mystère de la prose ». Il me semble qu'ils ont cherché l'un et l'autre – en conscience des effets ensemble ravageurs et prometteurs du temps – le sens que pouvait avoir quelque chose comme une « perte positive ». En effet, si les étapes de l'art moderne (art de l'Irréel, selon Malraux, c'est-à-dire d'un imaginaire obéissant à son propre démon créateur) traduisent bien une (dé)divinisation, ce n'est pas en déniaient le divin, mais en exploitant et traduisant sa substance semi-perdue et

refoulée par le train du monde comme il va. Le divin, pour Malraux, c'est le dieu *moins lui-même*, la formule d'une transcendance de l'art, toujours soucieux de demander au cosmos le secret de l'homme. De même, la perte de l'aura est, pour Benjamin, la condition (comme telle positive) autorisant de nouveaux développements créateurs à l'ère des appareils et de la reproductibilité technique ; sans parler du gain que représente pour l'esthétique la démythification d'un spiritualisme mièvre proche parfois du crétinisme. Reste tout de même un sentiment de la perte...

**PK – Dans ce cas, quels sont les principaux jalons de cette histoire de l'art moderne ?**

MG – À suivre Malraux, le dernier cosmos indexé sur des dieux, toutefois déjà bien éclectique, est la Florence du Quattrocento. Le Christ y voisine avec Hercule et Apollon, mais le divin (le spirituel) n'a pas encore coupé les ponts avec le dieu incarné ; nous sommes au début du processus. Selon l'auteur de *l'Irréel*, il incombe à la couleur de Venise d'opérer franchement la coupure, vouant l'art sans dieux à être désormais un « art d'argonautes », autrement dit à chercher son sens aux confins du monde, en reportant toujours plus loin la quête, pour ne pas dire l'errance.

Le second jalon, pour reprendre votre mot, serait la constitution d'une formule à la fois pragmatique (et dogmatique) et philosophique de l'art classique comme imitation de la Nature. L'« art poétique » qui se met en place en Occident et entend régler les Beaux-arts en même temps

que les Belles Lettres réunit trois stipulations essentielles : à l'imitation de la « belle Nature », s'ajoutent en effet l'*ut pictura poesis*, la gémellité des arts et des lettres, et la hiérarchie des genres avec au sommet la peinture d'histoire et la tragédie. Se mettre, de surcroît, à l'école des Anciens, est hautement recommandé car ceux-ci sont supposés avoir été plus proches de la Nature que les hommes du présent. La Nature est source de vérité et si les classiques s'en réclament, tels Molière, Racine ou Poussin, c'est parce qu'elle seule fournit un modèle *universel* (et non pas des références instables et variables selon les lieux et les temps). Le mouvement romantique européen ne conteste pas radicalement cette inspiration par la Nature, même si, dans la méthode, il considère que d'autres voies sont permises pour s'en approcher : dans cet esprit, il a tendance à substituer l'imagination à l'imitation (mais celle-ci a-t-elle jamais été une « copie » ?) et à faire confiance au sentiment, autant et plus qu'à la raison. C'est l'époque du « génie », nous y reviendrons sans doute... Le romantisme préfigure par bien des aspects la modernité dite « baudelairienne » et sa postérité symboliste puis avant-gardiste. La différence, c'est qu'il demeure animé par des croyances fortes et est loin de rompre avec la rhétorique. À quelques petites années d'intervalle, vous avez *l'Entrée des Croisés à Constantinople* de Delacroix, puis *Le citron* ou *L'Asperge* de Manet. Il ne s'agit plus de rendre la vérité de la Nature (en l'espèce de l'Action), mais de proposer ce que j'ai appelé des « énoncés picturaux » à propos du

monde réel et appelés eux-mêmes à y prendre place. L'art moderne, à partir du milieu du XIXe siècle, s'émancipe toujours plus par rapport aux règles de la grande tradition (du *high art*), il ne se sent pas forcément commis à révéler des vérités dernières ; avec les avant-gardes, il trouve dans l'Histoire la croyance forte qui remplacera un temps la Nature défaillante et il se met en tête de rapprocher extrêmement l'art de la vie. Pour condenser : plus on remonte jusqu'à nous depuis le cosmos médicéen, et plus s'affaiblit la croyance métaphysique ; et plus, par conséquent, l'Idée de création entre dans le flou et dans l'inquiétude définitive de soi ; elle devient nerveuse...

**PK – Dans ce livre, vous élisez des époques privilégiées, autant de condensés de temps où advient une transformation de l'art qui va venir se cristalliser sous une forme inédite. Pourriez-vous revenir sur cette idée d'« époque » et sa pertinence pour votre discours ?**

MG – Le concept d'époque est en effet au centre de mon entreprise. Il y a longtemps que je m'y intéresse, en m'efforçant de dégager une notion *moderne* de l'époque. J'ai, à cet égard, trouvé dans Blumenberg, confirmation de mon intuition, soit que la conscience aiguë de l'épochalité est la signature des époques modernes. Longtemps les hommes (les élites culturelles en très petit nombre) se sont représenté leur présence dans le temps et l'espace en dehors de toute échelle et sans paramètre de comparaison, si ce n'est, pour les périodes classiques, l'Antiquité (cet absolu relatif de l'humanisme

occidental) et, pour presque toutes les périodes, la référence exclusive à l'Écriture (ou à un corpus mythique fondateur). L'Histoire ne fut longtemps qu'histoire sainte. Rappelons que l'Histoire universelle de Bossuet débute avec « Adam ou la création, premier âge du monde ». Comme déjà, celle de Tite-Live (*ab urbe condita*) commençait avec l'allaitement par la louve de Rémus et Romulus...

Une époque est une monade temporelle, qui « événementialise » le temps, au rebours de ce que son cours peut avoir (abstraitement) d'uniforme et de répétitif. C'est un temps concret, particularisé ou personnalisé, pour lequel la qualité *vécue* l'emporte nettement sur la quantité ; une époque ainsi répertoriée peut être relativement longue ou, à l'inverse, s'écourter (souvent en relation à tel événement faisant césure). La conscience qu'on acquiert de vivre une époque neuve ne se déclenche pas forcément au premier coup ; souvent, il faut une nouvelle semonce qui vaut annonce : on a alors le sentiment qu'on appartient bien à un « mobile » spatio-temporel qui n'a pas son pareil. On se sent *différent* – et donc unique et intéressant, ce qui fouette le goût de vivre pleinement *son* temps. L'époque comme différence ne laisse pas indifférent : elle oblige et elle commande une *sensibilité dédiée*, qu'elle soit tournée vers l'agir (l'époque épique de la Révolution et des guerres napoléoniennes) ou condamnée à pâtir (à regretter le passé – *Le Monde d'hier* de Stefan Zweig – ou en vitupérant le présent). L'époque est *style* dans l'acception littérale (contondante !) de

ce terme : elle fait rupture. C'est une (dé)coupe de temps. Elle a une allure unique. Aux extrêmes, elle suscite l'enthousiasme ou bien la mélancolie.

À quoi s'identifie-t-elle (quand elle se réfléchit) et à quoi se reconnaît-elle, si l'on a un point de vue plus extérieur ? Essentiellement à trois séries de facteurs concomitants et inséparables : des rythmes (et des intensités), des images, des appareils. Du viscéral, des types de représentation, des modes de production (de communication et de diffusion). Tout cela demanderait des analyses beaucoup plus fines, qui n'entrent ni dans les limites de nos échanges actuels, ni même du *Temps de l'art*. Je me promets d'y consacrer prochainement une étude. Pour faire court : prenez les premiers temps de la photographie ; le monde devient un album photo, les images se multiplient, modifiant nos sentiments ; elles l'emportent bientôt sur tout autre témoignage, elles font preuve, elles changent d'un même mouvement la nature de l'image et celle de l'écrit ainsi que leur relation, elles font le regardeur complice à la sauvette de secrets intimes, presque un voyeur – en lieu et place du contemplateur flânant dans les musées de peinture...

Dans le *Temps de l'art*, je crois avoir brièvement identifié les trois composantes désignées ci-dessus : rythme, image, machine (ou appareil). Mais ce sur quoi j'ai insisté, c'est sur la conversion du temps en espace. L'époque *fait image*. Elle se présente comme un « ordre visuel » (au sens où Pierre Francastel, dans *La Figure et le lieu*, thématise l'ordre visuel du

Quattrocento, le premier, sans doute, dans la succession des époques modernes), comportant ses « objets de civilisation » à elle, ses lieux, ses rythmes, ses modes affectifs d'adhésion ou de répulsion. En grec, le mot *épokhè* signifie « suspension ». Une époque est une sorte d'« arrêt sur image », comme on dit au cinéma. Et d'ailleurs, s'il y a un mode d'expression qui est hypersensible à l'époque, c'est bien le cinéma. Quand un bon film sort, c'est comme le feu sur la peau, un prurit d'intelligence sensible hyperactuel. Le revers de la médaille : cela date très vite. Seuls quelques très grands chefs d'œuvre savent résister à cette obsolescence rapide – encore une fois envers de la réactivité étonnante à l'instance du présent. Une époque est en cela aussi un faisceau de modes, d'habitus plus ou moins intimement épousés. L'impression du temps suspendu n'est bien sûr qu'une impression, mais elle est, comme dit Baudelaire, « l'estampille que le temps imprime à nos sensations ». André Breton fera de son côté du poète un orpailleur très singulier, cherchant justement dans le flux des jours et des ans à capturer quelques précieux grammes de l'« or du temps »...

**PK – Est-ce à dire qu'à chaque époque où se précipitent des images, une certaine attitude se diffuse dans la société et paraît dans les œuvres d'art ? Quelle est alors la place et le rôle de l'Ambition (que vous érigez au rang de Figure) comme attitude surplombante de toute la période moderne ?**

MG – Heureux en tout cas ceux qui ont su *comment* se diriger sur le

moment et au bon moment! Car rien d'objectif ne l'indique. La seule boussole est d'abord éthique, y compris pour le domaine de l'esthétique. Cela ne signifie évidemment pas que l'art crée en se conformant à la morale, mais que des choix esthétiques emportent une éthique (en restant strictement esthétiques). Vers 1860, c'était l'indépendance (les « Indépendants » en 1874) contre l'officialité. Toute l'histoire de l'art moderne récent est clivée entre « réussir » (la médaille, l'académie, l'intégration à la grande bourgeoisie) et « faire époque », à quelque prix que ce soit. On sait ce que « la gloire de Van Gogh » coûta au peintre. L'ambition est alors de refuser la célébrité fêtée en choisissant la gloire improbable. En se déterminant en conscience selon des critères esthétiques qui, ne souffrant nul compromis, font obligation éthique de leur application. Ainsi de Manet, Monet, Van Gogh, Cézanne, Gauguin... Or, on n'est jamais sûr. Il faut parier, dirait Pascal. Il n'y a pas d'ambition sans risque de succomber au leurre ou de mourir inconnu (à mi-pente, il y a l'artiste *maudit* dont la mort – la postérité – rédime la vie de chien). A vrai dire, chaque époque ouvre une fenêtre de *véracité* (une vérité temporelle et personnelle, d'une valeur sans prix), mais c'est aussi en introduisant dans le jeu une part de chimères, qu'il s'agisse de s'illusionner sur la nature de l'art ou bien sur sa propre aptitude à l'illustrer. L'époque est claire et obscure et les plus lucides sont ceux qui le savent.

La Figure de l'Ambition dérive à mon sens de la « dynamique de l'Occident » (Norbert Elias) et d'une Idée

du temps producteur, fécond ; elle s'apparente au *Streben* faustien, à l'aspiration vers plus de vie et plus de savoir ; elle est liée, enfin, à l'élaboration plus ou moins aporétique de l'idée de création, partagée assez vite, comme je tente de le montrer au début de mon livre, entre la spontanéité demiurgique (le *fiat lux*) qui, d'un simple décret fait passer de la non-existence à l'existence, à la construction délibérée, réfléchie. Le créateur est-il un demiurge (génial) ou un compositeur avisé, calculant ses moyens et ses fins ? Le portrait-robot du « créateur » oscille souvent entre ces deux pôles.

La création, en tout cas, en tant qu'elle enveloppe sa croyance magnifiante, contient l'ambition. Dans le grand art post-renaissant l'ambition est, je dirais, *comprise* dans l'exécution même de l'art en y ajoutant les satisfactions de vanité qu'apporte la réussite reconnue et placée au bon endroit. C'est que l'art et sa croyance (ou si vous voulez la création et son Idée) sont encore un ménage uni. Au fur et à mesure qu'ils entrent l'un et l'autre dans une phase *problématique*, l'ambition se détache et se pose à part : sans cesser d'agir, elle nourrit une interrogation – pour ne pas dire une inquiétude chronique – sur le sens de cet agir.

### **PK – Pourquoi accorder une telle place à Baudelaire, autant le poète que le critique d'art ?**

MG – Baudelaire est un phare. Il solde le romantisme, en substituant la sensation au sentiment (ampoulé, mis en formule), le chant à la déclamation, l'époque archi-présente au siècle

hugolien. Il est l'inventeur du substantif *modernité* et ses considérations (notamment à propos de Guys) sur « la vie moderne » font date. Il est (avec et après Stendhal, toutefois, qu'il cite souvent) le premier à poser avec la dernière clarté que dans le « beau moderne » (notion que Stendhal introduit dès 1817 dans son *Histoire de la peinture en Italie*), l'ingrédient principal est « la qualité essentielle de présent ». Si nous lisons Vigny, nous allons le chercher dans la littérature (nous faisons la démarche de l'en retirer pour un temps), alors que nous lisons tel poème des *Fleurs du mal* comme s'il avait été écrit hier soir. J'ajoute que Baudelaire, comme l'a bien vu Walter Benjamin (qui lui a consacré plusieurs études), s'est refusé la voie facile du mythe, le mensonge de l'embellissement, il a cherché à « sauver » d'une certaine façon le monde déchu, marqué par la prostitution et la marchandisation, en le révélant tel que. Tel que, mais dans un cri d'alarme. Il a tiré toutes les conséquences de la « perte d'auréole du poète », selon le titre d'un des poèmes en prose. Peu d'artistes ont, comme lui, emblématisé de son existence et de son nom, une sensibilité neuve, qui est un point de non-retour parce qu'elle porte une appréhension intime du monde réel liée à une conscience, non moins intime, du temps.

**PK – Après avoir installé votre cadre théorique, historique et artistique dans la première moitié de l'ouvrage, vous dédiez ensuite chacun de vos chapitres à l'étude des « mouvements internes » de notions esthétiques,**

**pistant comment leur sens se colore ou se déforme pour continuer de dire l'époque. Pourriez-vous nous donner un exemple de cette méthode philosophique en retraçant les circonvolutions de l'un de ces concepts historiques ? Il y en a beaucoup : le génie, la nouveauté, l'ironie, etc.**

MG – J'ai déjà, je crois, touché au passage quelques jalons. Mais puisque vous m'en offrez la possibilité, j'aimerais m'attarder, à titre paradigmatique, sur la notion de « génie ». Elle a trois thuriféraires au XVIIIe siècle : Diderot, Goethe et Kant. Avec ce dernier, le génie se trouve reconnu à travers trois traits essentiels : la spontanéité (il crée sans règles), la puissance de l'imagination, l'originalité (lui qui n'imité personne suscite chez les autres le désir, et même le besoin, de l'imiter). Pour Diderot le génie est (une) nature (« é-norme »), pour Goethe une aptitude médiumnique : un démonisme. Dans tous les cas : spontanéité, origine, nature, mise en images. C'est là une sémantique de la naissance. Faut-il rappeler que *genius* est de la même famille qui *gigno*, *ingenium*, *generosus*, *genesis*, mais aussi *nascor*, naître, *natura*, *natio*, *nativus* ? Un génie, je le répète, est par soi une nature. Pour aller vite, il me semble que l'ancêtre de cette génialité préromantique et romantique n'est autre que le *furor animi* des Florentins, en particulier autour de Marsile Ficin et de son Académie platonisante. Quant à sa descendance, c'est évidemment l'*originalité* dont se réclament les modernistes : c'est la version artificielle, dissidente, du génie – sa dénaturation historiciste !

**PK – Cette dénaturation semble être une marque commune à toutes ces transformations de l’art. Vous soutenez je crois que l’entrée dans les modernismes accomplit une consécration du Nihilisme, d’une façon désenchantée de faire et vivre l’art, dont nous ne serions toujours pas sortis. Le Nihilisme vous paraît-il toujours le signe de notre époque actuelle ? Voyez-vous une évolution dans sa façon de dire notre époque ? Quelle place y donnez-vous dans votre histoire de l’art ?**

MG – Le nihilisme flanque le cours de l’histoire et de la métaphysique occidentales. Il signifie que « les plus hautes valeurs se dévalorisent » (Nietzsche). C’est donc un contre-coup. Au temps de la sur-valorisation, succède celui de la déévaluation. Au crédit ouvert sans limite fait suite le discrédit. Aux croyances infatuées, gonflées de sève, se substituent la défiance et le scepticisme. J’ai, dans *Le Temps de l’art*, analysé – sur ce terrain spécifique – ce jeu alternatif de ce que j’appelle les croyances fortes et les croyances faibles. Le déclin de la métaphysique fait ainsi *refluer* en tout domaine, un non-dit, un non-vu, une face nue du réel qui fait que nous tombons, c’est le cas de le dire, *de haut*. Bien sûr, il y a toujours des hommes, aujourd’hui, qui font marcher la croyance à plein régime, le moteur s’emballe et nous sommes consternés de voir au XXI<sup>e</sup> siècle, des flambées de violence et de fanatisme apparemment imputables à un retour du religieux. Mais le *main stream* demeure l’extension indéfinie du profane et ces résurgences ; et ce retour du refoulé,

ce refus (pour certains) du monde laïc synonyme de perdition et d’enfer, l’attestent plus qu’ils ne le contestent. Mais il y a croyance et croyance. Croire en l’Art (avec un grand A), c’est tout autre chose que de « marcher » dans la réception d’une œuvre en se prêtant au jeu : cela, comme on dit, ne porte pas à conséquence.

Il est donc vrai que l’idée de création est, au commencement du processus qui voit l’homme se l’approprier alors qu’elle était censée être l’apanage exclusif de Dieu, au mieux de sa forme et très éloignée du doute. En en appelant à l’Histoire et surtout à « la vie », comme l’a montré Peter Bürger – utopie semble-t-il à portée de main et qui veut dire tout ce que l’on veut – les avant-gardes ont contradictoirement lutté contre l’institution de l’art, inséparable de son autonomisation – ceci au nom du rapprochement extrême, d’une sorte de fusion de l’art et de la vie. Nous vivons aujourd’hui dans le cimetière des utopies. Est-ce à dire que nous serions désespérés, dégoûtés de tout ? C’est bien plus compliqué. À fréquenter des artistes, on ne sent aucune démobilisation, seulement une suspicion portant sur les circuits et les financements de l’art médiatisé ; sur les critères de reconnaissance et de légitimation. C’est donc bien que l’art est capable, une fois de plus, de faire faux bond à son historisation forcée pour retrouver une mémoire, ou plutôt un immémorial, qui ouvre à l’artiste les vannes d’un possible frais et dispos, contre toutes les fatigues d’une rationalisation outrancière du cours des choses. De cela j’ai fait thème dans *Origine*

de la peinture, il y a quelques années. Mais il importe, pour tenter de voir un peu clair, de prendre la question par les deux bouts, celui de l'histoire et celui de la mémoire. Celui de l'origine et celui de la fin ou des fins. Je ne suis pas de ceux qui se contentent de l'art « réalité sociale » ou socio-sémiotique, baignant dans une immanence grise ; à l'autre extrémité, je ne crois pas à quelque restauration d'un « grand art ». Pris à mon propre piège, coincé dans l'angle aigu de cette fourche, je crois au moins juste la question : « un art athée est-il possible ? ». Quant à vous donner la réponse, il faudra sans doute encore attendre...

**PK – Ce nihilisme n'était-il pas déjà pressenti par la « négativité » qui porte la vision historique de l'art chez Hegel ? Vous dites préférez Malraux au philosophe allemand, mais les deux ont somme toute une vision de l'histoire de l'art assez proche : l'art n'en finit pas de s'exténuer. Or il me semble que cela pose un problème philosophique majeur : un nihilisme qui perdure deux cents ans est-il encore valide, sérieux, opérant ?**

MG – J'ai un peu répondu déjà à ces questions. Quelques mots encore : on ne peut reprocher à Hegel le système qui autorise sa pensée à se déployer dans une rigueur implacable. Chercher à le réfuter n'a aucun sens. À sa manière, le grand penseur a subodoré et dégagé des tendances qui allaient s'affirmer de plus en plus nettement, en particulier la tendance à la réflexivité, à l'abstraction, au concept – cela, bien sûr, au détriment de la sensibilité/sensorialité. La

question générale que pose l'art, à compter du moment où il devient le chargé d'affaire de sa propre cause, est celle de la conscience, par nature inquiète, de ceci qu'une conscience de soi s'institue *eo ipso* en conscience du temps. La négativité et le nihilisme cohabitent dans cette conscience moderne, comme, pour exprimer les choses de façon plus concrète, l'enthousiasme et la mélancolie qui sont, André Chastel l'a montré, les deux pôles du *furor animi*. Un psychanalyste parlerait du couple Eros et Thanatos. Le désir vise potentiellement l'infini, mais il ne connaît que des « objets » finis, partant nécessairement décevants. Je crois que, pour peser cela au trébuchet, il ne faut pas « spectaculariser » le nihilisme, le voir peu ou prou à travers les bombes artisanales jetées sous la voiture du tsar. Nietzsche distingue le « nihilisme de la force » (qui libère de l'espace pour la création) et le « nihilisme de la faiblesse » ou pessimisme passif. Nous ne cessons à tout moment de valoriser et de dévaluer, d'élire des « choses sans prix » tout en « revenant », comme on dit, de certains engouements. La croyance a plus d'un tour dans son sac, elle s'adapte aux climats, baisse ou hausse son thermostat en fonction des situations. Ce qui me paraît être le véritable danger, c'est l'excès d'homéostasie, l'arasement de toutes les valeurs.

**PK – Permettez-moi à présent de vous interroger sur ce que vous avez passé sous silence. Par exemple, vous accordez une place prépondérante à Nietzsche et à Baudelaire ; mais il me semble que ces deux-là appellent**

**une figure tout aussi éminente et valable pour votre étude : Wagner. De même, Beethoven n'aurait-il pas été le meilleur interlocuteur pour penser le Romantisme lui dont la vie même et l'œuvre semblent calquer sur les remous de son temps ? Pouvez-vous ici vous essayer, au pied levé, à quelques « sorties de route » pour faire résonner la musique dans votre édifice théorique ?**

MG – Je vais inévitablement vous décevoir en répondant que ce n'est pas mon sujet. D'abord, je rappelle que le sens du *Temps de l'art* se trouve dans le parti pris d'une cohérence très sélective et non dans un projet encyclopédique. Je n'en ai ni les moyens ni le goût. Il est vrai que, Nietzsche faisant exception avec sa *Naissance de la tragédie*, l'esthétique philosophique, qu'elle soit le fait d'écrivains (exemples Valéry ou Malraux) ou de théoriciens (Walter Benjamin) a fini par constituer en évidence l'unité du massif arts visuels-écriture. C'est peut-être là ce qui reste de *l'ut pictura poesis* ? Je veux bien qu'il s'agisse surtout d'une persuasion atavique et générique, et il faudrait sans doute regarder les raisons qui font qu'elle se prolonge. Cela demanderait des analyses qui excèdent largement notre cadre. Je note que lorsque la musique et la philosophie se sont entre-pénétrées, c'était aussi en des noces exclusives d'autres formes d'expression.

Pourquoi, quand on parle de l'Art (tout court), entend-on presque toujours la peinture, la plupart du temps vue et commentée par le Verbe : poétique, littéraire, théorique ? Voilà une question qui mériterait d'être élaborée

et je devine que ce ne serait pas une mince affaire... En attendant, il est vrai que l'Art et la Musique font rarement lien spontané et vivent des destins plutôt séparés. À titre d'anecdote, Delacroix ne jurait que par Rossini et avait une sainte horreur de Berlioz (dans le *Journal* les mots dont il use pour évoquer le « vacarme » de son contemporain sont terribles). Reste que, rétrospectivement, l'historien ou le penseur peuvent apercevoir bien des traits communs entre les deux Français : dissidents glorieux, marginaux immenses, orgueil de prince. C'est l'Allemagne qui fait Berlioz (par Liszt) et le lègue à Wagner.

**PK – Autre observation : vous édifiez une certaine théorie de l'art à partir d'une lecture de l'histoire de l'art très occidentale. N'y aurait-il pas des leçons à tirer d'une approche géographiquement plus variée ? La métamorphose de l'art occidental n'est pas seulement interne ou socio-induite, elle est aussi vivifiée par des apports exotiques (Picasso seul suffirait à le démontrer) dont vous ne dites rien. N'y a-t-il pas là, en ignorant cette perspective, une façon de rater la cible ?**

MG – À cela, réponse de même esprit que pour la musique ! Oui, bien sûr, regarder ailleurs est toujours bon. Si j'avais voulu me livrer à un vaste panorama des civilisations dans un esprit comparatiste, en admettant que mes compétences m'en fournissent les moyens (condition non remplie), je me serais dirigé vers ce genre d'entreprise. Cela ne veut pas dire que je nie l'extranéité et dénie, par exemple, l'apport au cubisme et

aux avant-gardes de l'« art nègre », du japonisme, de la découverte des formes de l'Amérique du Sud etc. Mais on ne peut tout dire ni tout savoir et la condition pour faire un livre, même d'histoire, c'est d'abandonner d'abord la chimère d'un *de omni re scibili*. Comme disait Marc Bloch : un livre d'histoire est la réponse à un problème d'histoire. Paul Veyne, un peu plus tard et dans la même veine, parle du choix de l'intrigue à partir de laquelle une discoursivité cohérente, inclusive par certains aspects, exclusive par d'autres, cherche à faire la preuve de sa validité intrinsèque. On n'y peut faire entrer par addition tel ou tel « fait » qui, pourtant est réel ou vrai, mais a sa place ailleurs.

**PK – Et *quid* du discours théorique ? Ce long mouvement évolutif de l'art est aussi celui d'un enflamment du discours théorique et philosophique sur l'art, notamment par l'entrée en lice des sciences humaines au début du XXe siècle. Pourriez-vous nous broser à grands traits une sorte d'histoire du discours théorique qui *a priori* devrait reproduire et accompagner le mouvement que vous avez décelé pour l'histoire de l'art ?**

MG – Je ne suis pas capable de broser à grands traits une histoire du discours théorique, un résumé demanderait des pages et des pages... Je ne crois pas juste, au passage, de dire que le XXe siècle a vu lesdites sciences humaines accaparer le discours sur l'art ; des écrivains et des poètes de premier rang ont écrit *de* l'art (plutôt que *sur*) : de Paul Valéry et Marcel Proust à Louis Aragon (admirable

*Henri Matisse, roman*), André Breton, Yves Bonnefoy – et d'autres, moins connus mais fort nombreux. Pour ma part, je ne me présente pas comme un esthéticien (même si j'ai enseigné cette discipline qui a pour nom habituel l'esthétique) ; j'essaie de penser en toute liberté et loin de toutes les chapelles en puisant mes questions dans mon parcours d'écrivain philosophe. Je m'appuie évidemment sur l'histoire, mais mon propos n'est pas d'histoire. Je me nourris aussi bien de Stendhal et de Goethe que de Kant et de Walter Benjamin. Ce qui m'intéresse, ce n'est rien de strictement historique : c'est la création, telle que le temps l'a conduit jusqu'à la porte du moderne tardif que je suis avec d'autres.

**PK – Revenons à présent à l'œuvre que vous forgez depuis plusieurs décennies. En 2003, vous aviez publié *Nihilisme et modernité : Essai sur la sensibilité des époques modernes, de Diderot à Duchamp*. J'ai été frappé de constater comme le projet de ce livre ancien ressemblait à celui du *Temps de l'art*. Quelle différence faites-vous entre vos deux textes ? Et de même, la figure de l'ambition semble vous hanter depuis des décennies. Y-a-t-il un lien étroit entre *Le Temps de l'art* et votre *Politique de Stendhal* (PUF, 1982)**

MG – Il y a tous les liens que vous pouvez imaginer entre ces livres, auxquels il faudrait ajouter *La Grande dispute – Essai sur l'ambition, Stendhal et le XIXe siècle*, ouvrage paru en 2006. Chaque livre a son unité et son approche particulière, mais ils convergent tous (notamment par le

truchement de Stendhal) dans le souci de questionner la Figure de l'Ambition, qui me paraît emblématique de ce que Norbert Elias a appelé *La dynamique de l'Occident*. J'ajoute que la prévalence du thème de la *sensibilité* dans ces ouvrages préfigure celle du *temps* dans l'ouvrage actuel. C'est fondamentalement le même questionnement qui relie la conscience de soi comme auteur d'œuvre et comme enregistreur de temps. C'est la configuration fiévreuse des modernités.

**PK – En avant-page du *Temps de l'art*, votre bibliographie est répartie en deux massifs, La figurologie et Les figurologiques. Dans quel camp *Le temps de l'art* prend-il place ? Pouvez-vous nous expliquer ces deux termes ?**

MG – La figurologie est la construction théorique d'une philosophie de la Figure comme instrument de pensée. L'intuition de la Figure me vient à la fois du poète Rainer Maria Rilke et d'auteurs chrétiens anciens comme Tertullien, sans oublier Pascal et sa théorie des figuratifs dans les *Pensées*. Chercher à définir la Figure en quelques mots est une gageure : ce n'est ni un concept, ni un symbole, ni une métaphore. Loin du bornage habituel de la représentation, c'est un mixte dynamique et complexe de sensé et de sensible, une unité éclatée autour d'un noyau, un geste sémantique qui garde l'impact du réel et du temps. Je me permets de renvoyer au texte qui est disponible sur mon site et qui d'ailleurs a paru à Lisbonne à l'initiative de mon ami José Quaresma ; il est intitulé : « La philosophie comme figurologie » (2012)<sup>1</sup>. Quant

aux figurologiques, on pourrait dire que ce sont des exemplifications paradigmatiques : relayée par l'écriture, la Figure permet de saisir intuitivement et singulièrement des motifs ou des gestes littéraires, artistiques ou historiques. L'Âge, l'Ambition, l'École sont des Figures.

Où classer *Le Temps de l'art* ? Pour la première fois en quarante ans, cela me fait problème, car l'élaboration philosophique est importante dans ce livre ; c'est encore à trancher.

**PK – Pourquoi avoir choisi de faire de la philosophie en étudiant l'art ? Quel lien y-a-t-il entre les deux ?**

MG – Énorme, excessive question ! Comment vous répondre ? Je m'en tirerais (pour cette fois) en formulant ainsi les choses : si l'art et les œuvres sont indivisiblement engendrement de sens et de forme, comment ces deux ingrédients, ici condensés, pourraient-ils être étrangers au philosophe qui, où qu'ils se trouvent, en fait sa pâture ?

**PK – Quels sont les trois livres de Michel Guérin qu'il faut avoir lus dans sa vie ?**

MG – Pourquoi seulement trois ? ! Je répondrai selon mon goût : *Qu'est-ce qu'une œuvre ? Philosophie du geste*, *Les Quatre Mousquetaires*.

**PK – Finalement pour en revenir au thème de ce numéro, j'aimerais dé-laisser votre dernier opus et votre œuvre pour vous interroger sur l'art et le temps. Par exemple, en apprenant le titre de votre ouvrage, j'ai instantanément pensé au livre de Patocka, *Art et temps* (POL, 1990). Fut-ce une**

**référence pour vous ? D'une façon plus large, quelle place la philosophie de l'art allemande et sa pensée de l'histoire (Hegel, Marx, Heidegger) tient-elle dans votre propre pensée de l'art ?**

MG – Oui, je connais ce livre de Patocka et je l'ai lu il y a bien longtemps, je ne pouvais pas omettre de le citer. Est-ce qu'il a été important pour moi ? Honnêtement, non.

De manière générale, la philosophie allemande occupe une place importante dans ma formation personnelle – surtout Kant, et ensuite Heidegger mais dans une moindre mesure. Je me suis d'abord intéressé à l'œuvre, suscité que j'avais été par la lecture de *Condition de l'homme moderne* de Hannah Arendt. Ma conviction était (et reste) que toutes les œuvres ne sont pas d'art, ou alors en donnant au substantif une extension considérable. Je suis venu à m'occuper des questions artistiques ou esthétiques en grande partie sous l'influence de la littérature, de la fréquentation d'écrivains aussi divers que Stendhal, Goethe, Péguy, Balzac, Claude Simon, Jean Giono. Ce qui a fait le reste, c'est la nécessité de remplir correctement mon office dès que j'ai été nommé sur une chaire d'esthétique et sciences de l'art à l'Université d'Aix-Marseille et que j'ai obtenu une chaire à l'Institut universitaire de France, que j'ai baptisée, en accord avec l'IUF, « Théorie de l'art et de la culture ».

**PK – Croyez-vous au « progrès de l'art » ? Et quel sens donneriez-vous à cette expression ?**

MG – Aucun sens. Baudelaire parle en 1846 du romantisme comme

« du dernier progrès *dans l'art* », il veut dire seulement que c'est là où on est arrivé, il n'y a pas de connotation d'amélioration ni de perfectionnement. L'art des Paléolithiques est-il inférieur au nôtre ? On n'ose poser même la question tant elle frise le ridicule. Le paradoxe alors – et c'est cela qui est intéressant – c'est que l'art est éminemment *du temps*, temporel dans la moindre de ses fibres, alors qu'il est réfractaire au progrès.

Certes, il ne fait pas de sur-place, il revêt des Figures nouvelles d'époque en époque sans que quiconque puisse y déceler un progrès, autrement dit un mieux. Comme vous l'imaginez, c'est plutôt l'inverse qui serait du côté de la vraisemblance, nombre de nos contemporains considérant que la décadence ne cesse sa descente vertigineuse depuis que l'art... n'est plus ce qu'il était ! En vérité, ce qui compte c'est que l'art soit, au sens plein, *de son temps*, qu'il en exprime dans sa forme les tribulations, les émotions et les rythmes, les points de solidité et l'incertitude. Le pire, pour un art, c'est d'être lisse, déjà pomponné pour le gala de Fin du temps !

**PK – En ces temps désenchantés, disons athées, quel art est encore possible ? Tout à l'heure, vous avez rappelé cette question que pose votre livre, en différant d'y répondre : il est temps de s'y risquer ! Sauvez-vous des œuvres contemporaines et modernes ? D'ailleurs sauvez-vous Duchamp en tant qu'il explicite, comme pas un, son époque ou en tant qu'il produit bel et bien des œuvres d'art ?**

MG – C'est là une question aux

proportions gigantesques. Vous ne m'avez pas vu, d'abord, « condamner » les œuvres modernes et contemporaines. Qu'il y ait, pour parler vulgairement, à boire et à manger et que le principe de l'auberge espagnole prévale, c'est entendu, mais je me convaincs que cela a existé en tout temps, en tout cas dès qu'il fut autorisé et habituel de montrer, d'exposer. L'exposabilité expose à tous les risques ! Je ne désespère pas de la création artistique, même si un certain cynisme postmoderne ne constitue pas le climat rêvé. Je partage à cet égard nombre des analyses et des jugements de Fredric Jameson, dans *Le Postmodernisme et la logique culturelle du capitalisme tardif*. Bien des aspects, des entours de l'art aujourd'hui, à l'ère de l'hypercommunication, me sont antipathiques. Irai-je pour autant en tirer la conclusion que tout est fini et qu'il faut se résigner à la mort de l'art. Je ne le crois pas du tout. Ce qui est venu à exister dans une certaine configuration peut fort bien être modifié et découvrir en son sein les ferments de son remplacement. En attendant, les créateurs continuent d'essayer des voies, de tester des matières, des formes, des lieux, voire des publics et on ne peut que s'en réjouir. J'ai confiance dans ce que j'ai appelé l'Inédit : un nouveau qu'aucun antérieur ne laisse prévoir... Ce que j'espère seulement, du fond de mon athéisme impénitent (qui ne rejette pas, néanmoins, toute transcendance), c'est que les artistes conservent en eux une foi (je ne trouve pas d'autre mot), c'est-à-dire une ambition entretenue à la chaleur d'une affectivité intérieure,

qu'ils ne se résolvent pas à jouer le jeu facile du pastiche, de l'éclectisme et d'un ludisme généralisé, tout s'égalisant dans la dérision et/ou l'argent. Il faut qu'un « art athée » soit possible – et même réel ! Mais cela ne peut se faire que si la densité sémantique et problématique des œuvres, leur capacité de susciter des émotions fondamentales, alors même qu'elles ont perdu toute accroche tangible dans le religieux, se trouvent préservées.

Alors Duchamp ? Je n'aime plus en parler, parce que je lui en veux de sa descendance. J'en suis à me demander s'il a été propice ou néfaste, c'est dire. Quand je suis d'humeur chargine, je lui reproche d'avoir joué avec l'art, de s'en être joué et d'avoir recruté trop aisément des gogos autour de quelques platitudes aussitôt passées énigmes ; à d'autres moments, je me persuade qu'il fallait bien quelqu'un pour laver la place à grande eau, démolir les montagnes de sérieux accumulé, thématiser l'infrance si précieux, rappeler que les dimensions des choses et des êtres sont susceptibles d'augmenter, jusqu'à 4, 5...

**PK – Michel Guérin, merci pour ces éclairages précieux. J'espère qu'ils auront donné envie de creuser ces questions par la lecture de votre ouvrage.**



#### Notes

<sup>1</sup> Disponible en ligne : <http://www.guerin-figurologie.fr/2013/06/la-philosophie-comme-figurologie.html>.