

LA FORCE D'UN MALENTENDU
Essais sur l'art et la philosophie de l'art

L'art est l'art! Cette tautologie, qui court dans plus d'une définition ou d'une vision de l'art, est pourtant aussi vide que la simple identité formelle $a = a$. Une longue tradition philosophique, qui n'est toutefois pas si ancienne que cela, a largement contribué à forger le type d'idéalisation que Dewey dénonçait dans son livre *L'Art comme expérience*:

Il existe de nombreuses théories sur l'art [...]. Mais selon moi, le problème posé par les théories existantes est qu'elles se fondent sur des catégories prédéterminées ou sur une conception de l'art qui le «spiritualise» et, de fait, l'isole des objets de l'expérience concrète. L'alternative, cependant, n'est pas un processus de matérialisation des œuvres d'art dégradant et prosaïque, mais une conception qui révèle la façon dont ces œuvres idéalisent des qualités présentes dans l'expérience ordinaire. Si les œuvres d'art se trouvaient placées dans l'estime populaire, dans un contexte directement humain, elles posséderaient un attrait bien plus vaste que celui qu'elles exercent lorsque des théories basées sur des classifications font l'unanimité¹.

Le malentendu que Dewey souhaitait éradiquer n'a pas perdu de sa force. Il se déploie simplement, aujourd'hui, sous diverses formes, dont les oppositions qui structurent l'art, le monde de l'art

1. John Dewey, *L'Art comme expérience*, tr. fr. J.-P. Cometti (dir.), PUP/Farrago, 2005, p. 30.

et les représentations ou les idées qui en sont solidaires, assurent pour une large part la pérennité. La source n'en est certes pas exclusivement intellectuelle. Il plonge au plus profond des strates dont l'art et la culture sont socialement, pour ne pas dire politiquement, parties prenantes, dans un contexte essentiellement public qui possède ses institutions et ses codes, son histoire, aussi, laquelle épouse amplement les épisodes qui ont vu se constituer un art autonome. Cette histoire n'est pas simple; l'inspiration et les mouvements artistiques l'ont parfois contrebalancée. C'est toutefois à en mettre au jour quelques-uns des aspects caractéristiques que ce livre s'emploie, en se tournant non seulement vers les représentations de l'art ou de l'expérience esthétique qui en sont symptomatiques, mais vers les philosophies qui en ont recueilli ou consolidé les traits. Conçus dans cette perspective, les textes qui composent cet ensemble plaident en faveur d'une autre inspiration. La conviction qui les anime se situe résolument à contre-courant de tout ce qui soustrait l'«art» – je veux dire, ce que ce nom a fini par désigner pour nous, dans des conditions, somme toute, contingentes – aux appréciations autres que celles qui lui assurent ce statut *à part*, séparé, dont le prestige ne repose que sur ce qui s'efface ou se sublime dans son concept même. Ils en prennent le contre-pied en adoptant un point de vue qu'on pourrait qualifier d'*externe*, bien qu'il ne s'agisse en rien d'en déprécier la valeur, celle que nous attribuons aux œuvres qui en valent la peine, afin de mieux apprécier l'ombre portée que projettent sur elles les multiples aspects sous lesquels elles viennent s'inscrire dans un contexte plus large auquel elles doivent leur signification et ce que nous y reconnaissons de nous-mêmes, dans les conditions qui en autorisent la possibilité. Au fond, comme on parle d'un «reste» lorsqu'il s'agit non pas de ce qui reste d'une chose lorsqu'elle s'est quasiment effacée, mais, au contraire, de ce qui s'efface dans sa considération au moment même où nous la considérons, ce livre parle du reste que nos représentations de l'art ignorent ou laissent sur le bord de la route, comme si elles y trouvaient leur condition paradoxale, sous la forme d'un nécessaire malentendu.

1. UN NOUVEL HÉDONISME ?

Le goût peut nous charmer, non nous saisir.

Ludwig WITTGENSTEIN.

Une fraction significative de l'art du XX^e siècle aura consisté à nous priver des attraits qui s'attachaient encore aux œuvres destinées à notre sensibilité dans la période impressionniste, voire post-impressionniste. Dufy, Matisse, et même Braque, par exemple, ont connu un âge d'insouciance et de légèreté colorées qui semble maintenant derrière nous et nourrit une nostalgie qui ressemble à celle de l'enfance.

Depuis les années soixante au moins, l'artistique a massivement déserté l'esthétique ou, si l'on veut, «l'art de plaire», en abandonnant le goût au «mauvais goût», au kitsch ou à la culture, dépositaire des ressources offertes à un type de demande à laquelle l'art d'aujourd'hui ne semble plus pouvoir répondre¹. Notre époque se caractérise autant par ses «rejets²» que par ce qu'elle aime et revendique: une

1. L'abstraction, y compris l'expressionnisme abstrait, n'a pas réellement rompu avec les intérêts esthétiques, quels qu'en fussent les attendus, et en dépit des thèses que ce dernier a suscitées chez un critique aussi influent que Greenberg. Le lyrisme ou les tendances mystiques de certains artistes en témoigne à sa manière, qui trouve l'une de ses conditions dans les propriétés esthétiques des œuvres concernées. Voir Jean-Pierre Cometti, *L'Art sans qualités*, Farrago, 1999.

2. Voir Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Jacqueline Chambon, 1998.

demande de plaisir qui la porte à l'insignifiance³, bien que s'y expriment des revendications plus profondes; et, d'un autre côté, un art qui s'en détourne délibérément, au prix de paradoxes qui invitent à s'interroger sur les rapports de l'art contemporain et du sensible tels qu'ils s'expriment dans les comportements caractéristiques d'un hédonisme ambiant, à côté de thèses ou de tendances philosophiques et théoriques qui ont largement privilégié les dimensions cognitive ou interprétative des œuvres offertes à notre agrément.

L'art et le sensible

Le plaisir est la dimension majeure par laquelle l'expérience esthétique se qualifie comme expérience *sensible* et communique primitivement avec le monde. Le peintre, plus que quiconque, œuvre sur un matériau immédiatement offert à nos sens, source de très anciennes convictions qui confèrent à la peinture un statut privilégié⁴. Dans les philosophies du goût ou du beau – celles qui, comme on le voit chez Kant ou chez les philosophes sensualistes du XVIII^e siècle, ont ouvert des voies nouvelles au jugement esthétique et au *sensus communis* – le plaisir était constitutif de l'*art*, au sens où c'est en s'imposant comme belles que les œuvres se distinguaient des autres productions auxquelles les activités et le talent des hommes donnent naissance. L'intérêt pour le sublime, puis l'Absolu romantique, sans réellement disqualifier le beau, ont profondément obscurci les voies dans lesquelles l'esthétique des Lumières avait cru trouver la promesse d'un bonheur sensible qui se fût marié à la souveraineté de la raison. L'issue en a été le partage d'un monde désenchanté et d'un art de plus en plus offert à la «nécessité intérieure» dont parlait Kandinsky, un art qui s'est amplement construit des décombres du premier, jusqu'à revendiquer le statut d'un *autre* monde ou d'un *autre* langage.

3. Cf. Cornelius Castoriadis, *La Montée de l'insignifiance*, Le Seuil, 2001.

4. C'est la vieille théorie de l'*ut pictura poesis*, beaucoup plus influente qu'on ne pourrait croire, et qui a largement survécu aux péripéties qu'il lui a fallu affronter.

L'art des années soixante, le pop art, le minimalisme ou l'art conceptuel, ont rompu avec les attendus qui ancrèrent encore le modernisme et les avant-gardes dans un terreau sur lequel le romantisme avait durablement inscrit ses marques. Mais ce fut au fond pour consacrer davantage la scission qui avait commencé à s'opérer – au moins dans la pensée – entre l'art et le *sensible*, et réaliser ainsi – quoique paradoxalement *dans* l'art – la prophétie ou la fiction hégélienne du *concept* et de la *fin de l'art*.

Nous avons certes ici affaire à un processus de nature infiniment plus complexe, mais qui ne semble pas moins avoir été au cœur des conditions sur lesquelles se sont édifiées nos représentations actuelles de l'art, et jusqu'à ce qui lui donne aujourd'hui une signification si différente de ce qui s'indique dans l'idée des beaux-arts, encore utilisée pour désigner les écoles où l'on apprend à devenir artiste. C'est à ces conditions que doivent être rapportées les formes diverses d'appel au sensible et/ou au plaisir qui sont aujourd'hui le fait de philosophes ou de théoriciens inattendus.

On peut en distinguer trois, différentes et cependant complémentaires pour des raisons que j'indiquerai ultérieurement :

- a) l'hédonisme subjectiviste ;
- b) le phénoménalisme, en un sens toutefois particulier ;
- c) l'hédonisme pragmatiste.

I. *L'hédonisme subjectiviste* trouve une illustration dans une forme particulière de retour au kantisme qui s'est illustrée chez Gérard Genette, par exemple, et chez Jean-Marie Schaeffer⁵. Il est significativement et paradoxalement solidaire d'une théorie de l'art qui en accentue la nature cognitive et conceptuelle⁶.

5. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, t.I, *Immanence et transcendance*, et t.II, *La Relation esthétique*, Le Seuil, 1994 et 1997 ; Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, Gallimard, 1997.

6. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, II. *La Relation esthétique*, Le Seuil, 1997.

- II. Le *phénoménalisme* désigne un tout autre type d'approche, en l'occurrence, celui qui s'illustre chez Merleau-Ponty, et qui trouve aujourd'hui un prolongement chez plusieurs auteurs qui s'en réclament à des degrés divers. Le point central en est ce que Pierre Rodrigo, dans *L'Étoffe de l'art*, appelle la *phénoménalité* des œuvres⁷.
- III. Enfin, l'*hédonisme pragmatiste* désigne une philosophie d'un genre encore différent qui, s'inspirant d'un concept transactionnel de l'expérience qui fut initialement celui de John Dewey, trouve un prolongement et un accomplissement de l'art dans le corps, ou, du moins, dans une pratique du corps qui apparente l'art et la philosophie. Le livre de Richard Shusterman, *Performing Live*, en apporte l'illustration. De manière plus générale, le concept d'« expérience esthétique » peut y être considéré comme le pôle particulier d'une reconception de la dimension sensible⁸.

Ce qui distingue I de II et de III, c'est que I situe la part du plaisir – et par conséquent du sensible – sur le seul plan de la relation subjective aux œuvres et de leur *évaluation*, et non pas sur celui de leur *ontologie*. Pour Gérard Genette, qui s'inspire, à cet égard, de Nelson Goodman, l'ontologie de l'œuvre d'art se résout dans deux catégories de symptômes : les symptômes esthétiques, et les symptômes artistiques ; le plaisir n'y joue aucun rôle, et Genette souscrit entièrement à ce que suggérerait Goodman lorsqu'il soulignait la dimension cognitive du fonctionnement des œuvres, en considération de ce qu'elles *font*, plus que de ce qu'elles *sont*. La façon dont il met en relief la nature conceptuelle des œuvres qui ont vu le jour à partir des années soixante et/ou dans la tradition de Duchamp est parfaitement explicite à ce sujet. Pour qui partage les thèses de Genette,

7. Pierre Rodrigo, *L'Étoffe de l'art*, Desclée de Brouwer, 2001.

8. Richard Shusterman, *Performing Live*, Cornell University Press, 2000, et, en français, *Vivre la philosophie*, tr. fr. Ch. Fournier et J.-P. Cometti, Klincksieck, 2001. Voir aussi *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, tr. fr. N. Vieillescazes, L'Éclat, « Tiré à part », 2007.

les questions que posent les œuvres d'art en tant qu'œuvres d'art, considérées du point de vue de ce qui les constitue ou les fait fonctionner comme telles, ne doivent rien au plaisir sensible dont elles peuvent être la source, de sorte que l'hédonisme auquel il fait une place par ailleurs se révèle parfaitement compatible avec les thèses que défend également Arthur Danto depuis *La Transfiguration du banal*⁹ : ce ne sont pas ses propriétés physiques et perceptuelles (sensibles) qui font d'une œuvre qu'elle est de l'art. Plus que chez Hegel, pour qui l'art appartient encore au sensible, ce qui le rend inférieur à la religion et à la philosophie, l'art appartient à la pensée. Mais ce qui qualifie une œuvre comme étant de l'art ne nous dit rien sur ce qui en fait la valeur. Celle-ci, celle que nous lui reconnaissons, repose uniquement sur le plaisir qu'elle nous donne, et ce plaisir, pour Genette, est entièrement subjectif.

On ne saurait mieux distinguer l'*esthétique* et l'*artistique* : l'hédonisme subjectiviste est à ce prix, et nous verrons quelles en sont précisément les impasses. Pour l'instant, ce qui se manifeste ici explique en quoi II et III peuvent être considérés comme des *réactions* (refus) du clivage que l'hédonisme subjectiviste instaure entre ce qui relève de l'art et ce qui relève de la sensibilité, et comme :

- a) une défense du sensible qui n'est pas spécifiquement hédoniste (II);
- b) un hédonisme anti-intellectualiste (III).

Pour les philosophes qui se soucient de la *phénoménalité* des œuvres, leur dimension sensible appartient en effet à leur ontologie; les en priver reviendrait à les priver de leur statut d'œuvre¹⁰. Dans un article significatif, Raymond Court écrit : « L'œuvre d'art, dans son "exister" esthétique propre, nous est apparue se situer au-delà du pur jeu linguistique et appartenir au monde de ce que Cassirer

9. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 1989.

10. Voir Pierre Rodrigo, « L'art décapité. Interrogations phénoménologiques sur l'art contemporain », *Études phénoménologiques*, 2003, n° 37-38.

11. Raymond Court, « Le conflit des esthétiques », in *La Vérité de l'art*, Ereme, 2003, p. 32.

nomme les symboles. À la différence du signe, le symbole est toujours lié à un matériau sensible¹¹. » On reconnaîtra peut-être ici un lointain écho de la distinction romantique de l'*allégorie* et du *symbole*. L'œuvre d'art plonge dans une dimension du monde plus profonde et plus originaire que le langage, toujours second et arbitraire. C'est aussi pourquoi la question cardinale devient davantage celle de la vérité qui s'y fait jour que du *plaisir* qu'elle suscite, même si l'on comprend que le rapport originaire qui la relie au monde et qu'elle renouvelle, étant de la nature du sensible et du sens qui s'y trouve enfermé, ne peut être radicalement étranger au plaisir.

La revendication de la phénoménalité des œuvres, bien qu'elle réinscrive l'appartenance au sensible dans les œuvres, et, pour ainsi dire, dans leur chair (à la différence de I), reste en fait implicitement inféodée à une vision de l'art dont le rapport au monde est celui d'une *révélation*. C'est pourquoi le vide qui sépare l'art de la vie y est encore béant; et c'est aussi pourquoi le plaisir n'y entre que par procuration et par la petite porte. Ce qui nous plaît, chez Cézanne, si du moins l'on se montre attentif à ce que suggère Merleau-Ponty, c'est l'éclosion, propre à ses œuvres, d'une profondeur originaire du monde antérieure au langage et qui, du sensible, nous délivre le *sens*. Ce qui caractérisait l'expérience esthétique, aux yeux d'un philosophe comme Dewey, en est relativement absent, probablement en raison d'une problématique de l'originaire qui interdit notamment de voir en quoi c'est l'espace tout entier du corps que la dimension esthétique investit. Une philosophie comme celle que Richard Shusterman s'est attaché à développer au cours des dernières années, donne un sens et un prolongement probablement plus juste à l'alliance de l'art et du corps – il faudrait dire de « la chair » –, en ce qu'elle fait de celui-ci le matériau même d'un travail – travail *sur soi-même* – qui ne diffère en rien – *essentiellement* – de celui qui est impliqué dans la production des œuvres que nous admirons.

Contre mauvaise fortune bon cœur : la chair appâtée !

Il va sans dire que, de ces trois formes de réhabilitation du sensible, seules la première et la troisième peuvent être considérées comme de nature réellement hédoniste. Au fond, peut-être la phénoménologie est-elle toujours restée étrangère au plaisir, ce qui la distingue fondamentalement du nietzschéisme – délibérément laissé de côté ici, comme on pourrait s'en inquiéter. D'une certaine manière, toutefois, I, II et III, en bloc, débouchent sur des difficultés, voire des impasses communes. Il semble possible d'en discerner au moins deux, en tout cas de deux *types*:

1. un premier concerne le statut respectif de la sensibilité et du jugement;
2. un second type concerne plus particulièrement celui de l'art, par rapport, précisément, à la sensibilité et au jugement ou encore, plus généralement, à l'intellect et au sentiment.

Ainsi, on observera que dans les trois cas retenus – quoique de façon inégale, il est vrai –, la sensibilité et l'entendement sont implicitement ou explicitement distingués. L'hédonisme subjectiviste les distingue en ce que les conditions censées entrer dans une définition de l'artificité y sont tenues pour de nature essentiellement *cognitive*, le plaisir et la sensibilité ne jouant un rôle que d'un point de vue *évaluatif*, l'évaluation étant elle-même significativement abandonnée à la subjectivité. Dans les deux autres cas, le schéma tend à s'inverser. Là, c'est au contraire la conscience perceptive et sensible qui entre dans la constitution de l'artificité. En ce sens, on a affaire à deux variantes modernes de la réhabilitation du sensible qui, dans l'histoire de la philosophie, marque la naissance de l'esthétique avec Baumgarten. Le pôle sensible, en relation avec une philosophie de la chair, d'un côté, et du corps, de l'autre, y joue le rôle d'une strate ou d'une dimension de la vie plus originaire que celle du langage ou de l'intellect, à laquelle on confie la révélation ou l'accomplissement de potentialités ordinairement voilées ou contenues par les catégories ou les habitudes qui constituent le cadre commun de l'existence.

D'une certaine manière, le phénoménalisme et le pragmatisme renouent avec un sens de l'utopie qu'Herbert Marcuse avait revendiqué à la fin des années soixante. Le thème sous-jacent en est celui de l'esthétisation de l'existence, thème qui prend essentiellement son sens en fonction des types de partage et des dichotomies qui ont, la plupart du temps, imprégné la pensée sur l'art, et qui n'ont pas moins marqué la philosophie au cours de son histoire, sous différentes variantes: l'intellect et le sentiment, le langage et la parole, etc. Le romantisme en porte une large part de responsabilité, mais il n'en va pas différemment des philosophies qui se sont employées à distinguer la science de l'art ou les faits des valeurs.

Sans doute faudrait-il entrer dans ce genre de débat pour voir combien ces dichotomies sont et ont été coûteuses. Il suffit toutefois d'observer que ces conceptions, parfois très sophistiquées, rendent malaisément compte de choses très simples dont chacun est inévitablement juge à sa manière. Par exemple, de ceci que le plaisir n'est pas subordonné aux seules ressources de la sensibilité, que les conditions d'apprentissage et d'acquisition intellectuels sont sources de plaisir, et que les plaisirs qui nous sont familiers, en particulier sur le plan esthétique, sont réciproquement nourris de tout ce que nous devons à des formes de compréhension au regard desquelles l'intellect est loin de jouer un rôle indifférent.

Plus profondément, toutefois, ce qui est en jeu dans les trois perspectives mentionnées, et probablement dans les diverses formes d'hédonisme esthétique qui se peuvent imaginer, repose sur un certain nombre de préjugés indéfendables, dont le seul défaut est de ne pas avoir été analysés.

Musil considérerait à juste titre qu'un problème majeur, tant pour l'art que pour la littérature ou notre conception de la science, était celui de l'intellect et du sentiment. Il n'était pas loin de penser, avec un philosophe comme Putnam, que les dichotomies qui sous-tendent nos représentations de l'art, de la science et, au-delà, de l'éthique, de l'économie et de la politique, ont largement fait faillite, et qu'il serait peut-être temps d'en tirer les conséquences.

Ainsi, pour les questions qui nous occupent, il devrait être clair (contre I, par exemple) que le plaisir associé à l'art – et par conséquent, le type d'évaluation qu'il autorise – n'est en rien la seule affaire de la subjectivité, en ce qu'il n'est nullement dépourvu de composantes cognitives, fussent-elles d'arrière-plan, tout comme il devrait être clair que le type de description – en apparence axiologiquement neutre – que défendent Genette et Schaeffer ne peut être tenu pour étranger à toute dimension normative. Il faudra revenir sur ce point, car il engage à la fois les rapports de l'esthétique et de la critique, ainsi que le statut et les limites de la critique. Tout comme on ne peut distinguer les faits et les valeurs, tant ils sont mutuellement imbriqués les uns dans les autres, on ne peut distinguer les éléments cognitifs qui entrent dans le fonctionnement – voire dans une définition – des œuvres d'art, et les composantes évaluatives qui leur sont associées, y compris dans ce qu'elles doivent au plaisir qu'elles suscitent.

De manière plus générale (ceci contre II et III, cette fois), on ne peut – sauf arbitraire de notre part – souscrire à quelque hiérarchie de type ontologique, au nom de laquelle on dissocierait, pour inscrire ensuite un ordre en eux, un monde sensible, tenu pour originaire, et qui serait en quelque sorte la source du sens et de notre rapport primitif au monde, et un monde symbolique présumé second qui demanderait à être rapporté au premier pour qu'on puisse y lire la marque d'une authenticité dont il serait en lui-même dépourvu. Songeons à ce que suggère la phénoménologie lorsqu'elle se déploie en une philosophie de la chair. On se méprendrait à y voir l'expression d'une innovation radicale. Les philosophies de la chair, de l'ivresse, de l'éros, et ainsi de suite, sont toutes entièrement solidaires de très anciennes reliques qui, à quelques variantes près, trouvent d'abondantes illustrations dans l'histoire de la philosophie, et qui consistent à construire, à l'image d'imprenable remparts, des dispositifs de dichotomies étanches. On peut certes distinguer, pour les commodités de l'analyse, un pôle sensible et un pôle symbolique, comme on peut distinguer le sentiment et l'intellect, l'intuition et le concept,

le quantitatif et le qualitatif, le langage de la poésie et celui de la communication, et ainsi de suite. Mais les commodités et les exigences de l'analyse ne se voient attribuer que par erreur – au prix d'un sophisme caractéristique – une dimension ontologique. Dans le cas de la phénoménologie – on peut malheureusement craindre qu'il n'en aille de même pour le concept d'*expérience* auquel fait appel la soma-esthétique de Richard Shusterman –, le *voir* est beaucoup trop investi par le *concevoir* – et réciproquement – pour que nous puissions attribuer à un rapport sensible au monde, tenu pour premier et originaire, une puissance de révélation qui permettrait à l'art de nouer un rapport essentiel avec la vérité.

Sous ces différents rapports, I, II et III entretiennent des ambiguïtés et des confusions qui obscurcissent la nature et les implications du plaisir esthétique, ainsi que les rapports de l'esthétique et de l'artistique. Ces ambiguïtés viennent de loin, et elles se retrouvent souvent intactes sous la plume de critiques ou de philosophes de renom. Elles s'accompagnent, en outre, de conséquences qui ne sont pas moins intéressantes, et passablement navrantes.

Les embarras de la critique et les fausses querelles du jour

Un aspect majeur de la disjonction de l'esthétique et de l'artistique, telle qu'elle a été envisagée dans ce chapitre, réside dans les incertitudes qui – en conséquence – frappent l'exercice du jugement critique. Si la question de savoir ce qui qualifie une œuvre comme appartenant à l'art doit être tenue pour distincte de toute évaluation, et si celle-ci doit symétriquement être tenue pour intégralement subjective, alors :

1. Critique et philosophie de l'art désignent deux domaines distincts, qui statuent certes sur les mêmes catégories d'objets, mais relèvent de deux juridictions complètement différentes.
2. Le jugement critique est destiné à exprimer les goûts d'un individu, ou, tout au plus, d'un groupe d'individus, qui commu-

nient dans le partage des mêmes valeurs, sans autre légitimité que celle de recevoir l'assentiment de qui est déjà acquis à celles-ci.

Ces deux conséquences peuvent certes paraître justes dans leur principe. Qui plus est, elles trouvent un éclairage, sinon une justification, dans la situation actuelle de l'art et dans l'exercice effectif de la critique, tels qu'ils seront examinés plus loin¹². Ainsi, ce que l'on a appelé la « crise de l'art contemporain » – il faudrait dire : la crise « présumée » – repose pour une large part sur le premier présupposé : il existe aujourd'hui une profusion d'œuvres d'art dont l'hétérogénéité pose à grands frais le problème d'une définition de l'art et, plus modestement, celui de leur simple identification comme art. En même temps, si les critères qui permettent effectivement de les identifier sont tenus pour distincts des raisons pouvant faire qu'elles sont à notre goût ou que nous puissions les tenir pour réussies – ce qui suppose une évaluation –, on conçoit que cette évaluation soit jugée arbitraire ou indéterminée dans son principe, et que, par conséquent, le rang qu'elles occupent dans le « monde de l'art » puisse être contesté, tant par le public, éclairé ou pas, que par les artistes eux-mêmes.

Yves Michaud, dans un petit livre intitulé *Critères esthétiques et jugement de goût*¹³, a essayé d'expliquer, il y a plusieurs années, que le pluralisme propre à l'art d'aujourd'hui ne signifie nullement l'absence de critères, et il ne fait aucun doute que les critères en art ne s'inscrivent pas dans un système unique, pas plus qu'ils ne peuvent être tenus pour définitifs – mais c'est précisément parce que, s'il existe des critères du goût, ils ne peuvent être dissociés des voies dans lesquelles s'engagent les pratiques artistiques, dans un contexte de choix et de valeurs partagées, non pas universellement, mais au gré des formes que prennent la discussion et la confrontation. Ni l'art ni le monde de l'art ne sont la somme – elle-même improbable –

12. Voir *infra*, chap. 7, p. 101-114.

13. Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1999.

d'initiatives individuelles fonctionnant sur le mode de langages privés. C'est pourquoi il ne sert à rien – on ne résout rien – de considérer la pluralité des œuvres et des pratiques comme une pluralité de jeux de langage qui, puisqu'ils ont chacun leurs règles, ne peuvent être dépourvus de critères. Ce qu'il faut expliquer, c'est la parenté qui existe entre ces éléments pluriels, autrement dit, ce qui fait qu'ils peuvent être reconnus comme formant une même famille, et, d'autre part, en quoi ils se prêtent à un jugement qui excède les attendus spontanément admis par ceux qui en sont les artisans ou les disciples, c'est-à-dire par leurs zéloteurs.

Or, pour qu'il en soit ainsi, il ne faut pas seulement attribuer à la critique et à nos possibilités d'évaluation un fondement qui ne soit pas exclusivement subjectif; il faut aussi, plus profondément, admettre que l'évaluation est présente dans le type de reconnaissance auquel une œuvre, comme œuvre d'art, fait implicitement et explicitement appel. Il est probable, pour revenir d'un mot à la « crise de l'art contemporain », que ce qui gêne une grande partie du public, et le détourne de l'art d'aujourd'hui, tient à son impression que ce qui est présenté comme art repose exclusivement sur des modes d'identification qui ne doivent rien aux qualités qui seraient exigées si elles devaient nous plaire ou, disons tout au moins, présenter un intérêt ou un degré de réussite eux-mêmes identifiables. De là à imaginer que les conditions qui permettent de les désigner comme œuvres d'art dépendent uniquement de choix de type institutionnel ou de décisions sans appel émanant de quelques élus, dont les artistes eux-mêmes feraient éminemment partie, il n'y a qu'un pas, allègrement franchi par les théoriciens qui se sont effectivement employés à montrer que les seules définitions de l'art qui se puissent imaginer sont celles qui reposent sur des conditions institutionnelles ou sur un « nominalisme » à la Duchamp.

Il est vrai que la question qu'une œuvre d'art nous invite à poser ne peut pas être seulement celle du plaisir qu'elle nous donne, car, s'il en était ainsi, n'importe quoi, pour peu qu'il s'avère susceptible de produire le même effet, vaudrait tout aussi bien à sa place.

Comme le suggérait Wittgenstein à propos des « adjectifs esthétiques » et, par conséquent, du goût, l'exactitude, ce qui fait d'une œuvre qu'elle est réussie, est quelque chose de beaucoup plus important que ce qui s'exprime dans des jugements comme « beau », « magnifique », etc. Mais s'il en est ainsi, c'est précisément parce que l'évaluation ne se conçoit pas indépendamment des conditions qui sont impliquées dans l'œuvre elle-même, dans sa facture, sa fabrication, etc. C'est le propre du jugement esthétique, considéré comme une expression du seul goût et vecteur du seul plaisir, que de s'appliquer à des objets somme toute contingents : je peux dire d'une automobile qu'elle est belle, comme d'une aiguille à tricoter ou d'une publicité pour un déodorant. Je peux dire aussi d'un tableau qu'il est beau, mais ce que je dis alors ne peut pas avoir le même sens, car, à ce moment-là, l'objet ne peut plus être tenu pour contingent. C'est au fond ce que suggérait Kant, à sa manière, quoique en parlant du jugement esthétique, lorsqu'il l'associait à une satisfaction nécessaire et lorsqu'il y voyait, de surcroît, l'expression d'une prétention à l'universel.

Cette prétention à l'universel est une dimension majeure du jugement critique. En elle s'exprime tout ce que le plaisir sensible, réduit à la subjectivité, renferme d'improbable, comme l'indique aussi l'argument wittgensteinien du langage privé. Elle indique aussi à quelles impasses s'expose l'hédonisme esthétique lorsque, au prix des démarcations qui ignorent l'entrelacement de l'intellect et du sentiment, il nous empêche tout autant de voir la part d'évaluation impliquée dans le seul concept d'art que le type de jugement auquel il en appelle s'il s'agit d'en évaluer le prix.

Il suffit, à cet égard, de prendre la mesure de ce que notre concept de l'art contient d'évaluatif et de normatif. Dire d'un objet qu'il est de l'art ne revient nullement à l'identifier comme nous ferions pour une espèce naturelle. *Art* fait partie de ces concepts dont l'usage ne se dissocie pas de la reconnaissance d'une valeur. C'est dire que, lorsque le point de vue qui renferme cette attente est disqualifié, on s'expose à une contradiction (de type performatif), au

même titre que la réduction de l'évaluation ou du plaisir à une expérience subjective et solipsiste.

L'ignorance ou la sous-estimation de cette double exigence, celle de la reconnaissance du bien-fondé de l'évaluation dans les questions d'identification ou de définition, et celle de l'universalité du jugement critique, sont en fait étroitement solidaires. Elles trouvent un accomplissement dans un rationalisme esthétique mal compris, et, symétriquement, dans une conception de la critique qui se soustrait à ses propres exigences. Sur ce dernier point, il faudrait examiner les ressources auxquelles la critique fait appel dans ses usages effectifs. Il ne serait pas indifférent de constater que, le plus souvent, la critique associe indistinctement un point de vue descriptif, un point de vue interprétatif et un point de vue évaluatif qui tend à faire valoir comme description ce qui relève d'une évaluation, et réciproquement.

Il y a là un sophisme caractéristique qu'on peut, il est vrai, tenir pour inévitable, mais les clarifications que rend nécessaires la situation de l'art contemporain ont évidemment peu de chances d'être obtenues tant que les présupposés qui sont à l'arrière-plan de tout cela n'ont pas été eux-mêmes clarifiés.

L'art de plaire y gagnerait beaucoup, pour tout dire, si l'on se décidait réellement à en faire un art, et non pas une faculté contingente livrée au hasard ou au goût de chacun, comme une sorte de don naturel qui échoit à certains et pas à d'autres. Ce n'est pas seulement ignorer la nature du plaisir et ce qu'il contient de partagé ou de partageable. C'est ignorer la part du jugement, comme Kant l'avait bien vu à sa manière, et c'est évidemment ouvrir la porte, que ce soit dans l'art ou la critique d'art, à des critères de pertinence ou d'autorité qui sont, hélas, très souvent le propre de la critique professionnelle : ceux du nom, de l'attrait et de la mode, toutes choses certes envahissantes aujourd'hui, mais à différents degrés. Nul doute que la philosophie du plaisir dont certains se font aujourd'hui les promoteurs ne plonge encore davantage les esprits dans le brouillard, en condamnant à la perplexité ou à l'animosité tous ceux qui

ne s'y reconnaissent pas ou qui, plus simplement, s'en remettent à leurs seules ressources spontanées. Question d'*habitus*, peut-être, tant il est vrai que le plaisir ne se commande pas et qu'il suppose bien autre chose que le hasard ou la grâce.

Le plaisir est probablement la chose la plus spontanée du monde, mais, paradoxalement, ses ressources communiquent avec celles du jugement, et, par conséquent, avec des conditions apprises, transmises, et donc partagées. Il va sans dire qu'à en ignorer toute l'importance, on associe à l'appréciation de pratiques artistiques fortement intellectualisées une pauvreté de réaction sans commune mesure, et qui ne peut pas être sans conséquence, non seulement esthétique, mais sociale. L'ivresse dionysiaque, la philosophie solaire, voire le subjectivisme beaucoup plus raisonné, apparaissent à cet égard comme des positions irresponsables dont la critique autant que la philosophie devraient prudemment se garder comme autant de passions inutiles.