

# SPECTATEUR ET LIEN COMMUN : INVENTION ET TRANSFORMATIONS

*ESPECTADOR E ELO COMUM: INVENÇÃO E TRANSFORMAÇÕES*

*SPECTATOR AND COMMON LINK: INVENTION AND TRANSFORMATIONS*

*ESPECTADOR Y ESLABÓN COMÚN: INVENCIÓN Y TRANSFORMACIONES*

**Agnès Lontrade**

Doutora em Artes e Ciências da Arte pela Université Paris. Docente da Faculdade de Artes e Ciência da Arte da Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne – Paris – França.

**Résumé:** L'invention du spectateur et du sujet esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle a eu à la fois pour condition et pour conséquence l'ancrage du sentiment dans la communauté universelle. La naissance de l'espace public, en partie fruit de la circulation et de la confrontation des jugements dans la sphère de l'exposition et des discours s'y rattachant, est à la source de théories contemporaines de la critique d'art fondant, dans la lignée des travaux de Jürgen Habermas, l'évaluation esthétique sur l'intercompréhension et l'intersubjectivité des réceptions. Cet article s'attache à réfléchir les présupposés et les implications politiques de la critique d'art et de l'expérience esthétique ; réflexion qui

nécessité de discuter les concepts, aujourd'hui ambivalents, de spectateur, de sens commun, de communication et de publicité.

**Mots-clés:** Formation Esthétique. Fruition. Plaisir. Esthétique.

**Abstract:** The invention of the spectator and the esthetic theme in the XVIII century was, at the same time, a condition and a consequence of the rooting of sentiment in the universal community. The birth of the public space, partly as a result of the circulation and confrontation of judgments in the sphere of exposure and the discourses related to them, is the source of contemporary theories of the criticism of founding art, in accordance with the work of Jürgen Habermas, the esthetic evaluation of the inter-understanding and intersubjectivity of receptions. This article reflects on the premises and political implications of art criticism and the esthetic experience; a reflection that needs to discuss the concepts, today ambivalent, of the spectator, common sense, communication, and publicity.

**Keywords:** Esthetic Formation. Fruition. Pleasure. Esthetics.

**Resumen:** La invención del espectador y del tema estética en el siglo XVIII era al mismo tiempo condición y consecuencia del anclaje del sentimiento en la comunidad universal. El nacimiento del espacio público, en parte fruto de la circulación y de la confrontación de los juicios en la esfera de la exposición y de los discursos con ellos relacionados, es la fuente de teorías contemporáneas

de la crítica de arte fundante, en conformidad con el trabajo de Jürgen Habermas, de la valoración estética sobre la intercomprensión y la intersubjetividad de las recepciones. Este artículo tiene como objetivo reflexionar acerca de los presupuestos y las implicaciones políticas de la crítica de arte y de la experiencia estética; reflexión que precisa discutir los conceptos hoy ambivalentes del espectador, del sentido común, de la comunicación y de la publicidad.

**Palabras clave:** Formación Estética. Fruición. Placer. Estética.

**Resumo:** A invenção do espectador e do tema estética no século XVIII, era ao mesmo tempo uma condição e consequência de ancoragem do sentimento na comunidade universal. O nascimento do espaço público, em parte fruto da circulação e da confrontação dos julgamentos na esfera da exposição e dos discursos com eles relacionados, é a fonte de teorias contemporâneas da crítica de arte fundante, em conformidade com o trabalho de Jürgen Habermas, a avaliação estética sobre a intercompreensão e a intersubjetividade das recepções. Este artigo tem como objetivo refletir os pressupostos e as implicações políticas da crítica de arte e da experiência estética; reflexão que precisa discutir os conceitos, hoje ambivalentes, do espectador, do senso comum, da comunicação e da publicidade.

**Palavras-chave:** Formação Estética. Fruição. Prazer. Estética.

Le « lien commun » de l'art est aujourd'hui étonnement proche du « lieu commun ». En dehors du toujours possible *lapsus lectionis*, le glissement du lien commun vers le lieu commun est symptomatique des injonctions récurrentes en faveur d'un art politique censé participer de la communauté, s'engager, réveiller les consciences critiques, ou en faveur d'un art social, censé créer du lien, du relationnel, de la solidarité, des idées ou des expériences communes. Si le lieu commun comme spatialité peut se poser, c'est surtout le sens péjoratif qui apparaît de prime abord tant il est vrai que l'idée du « politique » et du « social » dans l'art est une sorte de vulgate ou de poncif, tout autant que celle du plaisir et du divertissement. Pour l'esthétique relationnelle par exemple, la « chance » que représenterait la fin des utopies politiques dans l'art coïnciderait avec l'émergence de nouvelles formes d'actions conçues comme « interstice social », celles qui stimulent – et simulent – dans le musée le lien social ou celles qui s'inscrivent hors du musée pour faire du social. La fin des avant-gardes aurait libéré le relationnel dans l'art, lequel serait amené à créer : « a/ des moments de socialité, b/ des objets producteurs de socialité. » Ce qui est ici valorisé est la dilution permanente de l'art dans la vie, le projet politique de *Fluxus* en moins : « Ainsi, les meetings, les rendez-vous, les manifestations, les différents types de collaborations entre personnes, les jeux, les fêtes, les lieux de convivialité, bref l'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relations, représentent aujourd'hui des objets esthétiques, susceptibles d'être étudiés en tant que tel [...] ». Si le « lien commun » de l'art, tel qu'il est ici présenté, est dénué de véritable contenu politique, il manifeste néanmoins un désir d'investissement du domaine social, tout autant que d'une volonté pédagogique vis-à-vis du spectateur. Il s'agit en effet de le rendre actif, de le faire participer tant à l'œuvre qu'à une transformation de la réalité sociale.

Ceci est une option possible et légitime. Mais ce qui peut gêner est l'impératif d'une part, d'une éducation du spectateur par l'expérience de l'œuvre, d'autre part, d'une participation active du spectateur à l'œuvre et au lien social ; les deux impératifs présupposant que sans volonté explicite de la part de l'œuvre et de l'artiste, le spectateur ne serait pas socialement actif mais simple récepteur passif, contemplateur inanimé et égocentré. Cet article souhaite valoriser une autre option ou une autre conception du spectateur, non pas par essence passif et potentiellement apte à être stimulé et réveillé, mais bien actif, sujet attentif, apprenant, conduisant et remettant en question son regard, conscient et critique, sans qu'il soit pour autant nécessairement un expert ou un examinateur

aguerri. Ce spectateur-sujet renvoie à un modèle classique ; celui du spectateur des Lumières construit tant par la philosophie et l'esthétique que par tout un contexte socio-politique.

Ce qui nous attache également dans le siècle des Lumières est le couple inséparable qu'ont formé le spectateur et l'Idée d'un sens commun esthétique. Le spectateur n'existe en effet au XVIII<sup>e</sup> siècle que dans la mesure où ses différentes formes sont unifiées au travers d'une Idée : celle de la communauté. Pour le dire autrement, la subjectivité esthétique s'est fondée sur une intersubjectivité idéale, quoique non dénuée de formes empiriques, concrètes et sociales. On reconnaîtra bien sûr ici les thèses de Kant concernant l'expérience esthétique qui permettent de penser autrement le « lien commun » et son « lieu commun ». Le *sensus communis* qu'est la faculté de juger esthétique est ambivalent. Il relèverait premièrement d'un sens vulgaire (*gemein*), populaire, commun à chacun, sans distinction spéciale. Il faut ici comprendre que tout un chacun possède une faculté d'appréciation esthétique. Il relèverait deuxièmement et selon la seconde entrée sémantique du *Gemeinsinn*, d'un sens de la communauté (*Gemeinschaft*), d'une faculté de vivre en commun, d'échanger, de partager, et de créer, ce faisant, un espace de sociabilité. L'objet esthétique serait donc ce qui nous est commun. Il n'existerait pas d'œuvres d'art sans cette capacité à lier nos réceptions et nos sentiments, à composer du commun. C'est ici la théorie de l'intersubjectivité qui prime. Cette thèse en présuppose bien sûr une autre qui est celle de l'exposition nécessaire du geste artistique, son adresse essentielle au spectateur, et par extension, au public.

Il ne s'agit pourtant pas de faire preuve de « nostalgie » et de ne pas voir les limites de cette figure du spectateur classique dans notre monde contemporain. Tout d'abord l'art n'est évidemment plus celui du XVIII<sup>e</sup> siècle et le spectateur est effectivement amené à entrer dans des situations, des processus, des démarches, qui bousculent le mode traditionnel de la contemplation. Le spectateur est ensuite pluriel, fragmenté, constitué en « archipel » comme le dit Christian Ruby, non pas plus que par le passé, mais davantage imprégné du relativisme (individuel, culturel, social) des goûts et des réceptions contre lequel le siècle des Lumières s'était précisément dressé par l'Idée du goût comme sens commun. Il en va de même aujourd'hui du « public » ; nous parlons en effet plus volontiers des « gens » ou des « publics », divisés en types, en genres, en classes, etc. Le spectateur est enfin, non plus seulement celui de l'art, de la nature et de l'histoire

(Christian Ruby), mais aussi celui des imageries de consommation, visuelles et médiatiques<sup>1</sup>. Tout cet ensemble donne évidemment à penser une mutation profonde du spectateur. Au travers des thèses de Jacques Rancière, Christian Ruby et Jürgen Habermas, il s'agira pourtant de montrer deux choses : d'une part, ce qui du XVIII<sup>e</sup> a contribué à forger le spectateur et à l'inscrire dans une communauté, d'autre part, en quoi certaines théories contemporaines du lien commun de l'art et du spectateur déplacent, transforment ou réactivent cette source philosophique première.

De nombreux écrits, de nombreux artistes, de nombreuses institutions muséales et culturelles, somment aujourd'hui le spectateur à être acteur, le poussent à s'investir dans le jeu proposé par l'artiste ou par l'exposition : interactivité du spectateur et de l'œuvre, performances exigeant un spectateur-créateur, brouillant l'*esthétique* et la *poïétique*, appelant le récepteur à remettre en question sa réception pour entrer dans un processus critique de l'œuvre et du réel. Cette posture artistique perpétuerait, selon Jacques Rancière, le présupposé d'une inégalité entre maître et ignorant, entre celui qui sait et celui qui ne sait pas (et ne sait même pas qu'il ne sait pas). Le spectateur serait supposé ne pas savoir et se réveiller miraculeusement grâce à l'examen critique des situations (Brecht) ou grâce à une expérience vitale et créative de totalité émotionnelle, intellectuelle et pratique (Artaud). En réalité, ces théories refusent l'idée d'un spectateur-sujet, c'est-à-dire encore l'idée d'une équivalence entre regarder et agir. Le spectateur ne se départit en effet jamais d'une forme d'action alors qu'on postule ici que le spectateur est au mieux passif, au pire aliéné et pris au piège de sa propre ignorance. Repenser le rôle actif qui est intrinsèquement le sien éviterait ainsi de nier purement et simplement son existence : « L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. » C'est dans cette définition du spectateur que se situent le lien social et le lien commun de l'art, lien qui n'enjoint pas le spectateur à s'éduquer, à devenir autre et qui, respectant le jeu propre de la sphère esthétique, peut

construire des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le Je et le Nous. Pour parler encore avec Jacques Rancière, il n'existe pas de « continuum sensible », ni de correspondance déterminée entre art et politique mais plutôt une « efficacité de la discontinuité entre les formes sensibles de la production artistique et les formes sensibles à travers lesquelles celles-ci se trouvent appropriées par les spectateurs ». Quant au spectateur, il convient d'en respecter la place et la position, d'en maintenir son ancrage dans la sphère de l'*aisthêsis* entendue comme un mode d'être sensible de la singularité de l'art.

Ce mode d'être sensible fut inventé pour la première fois au XVIII<sup>e</sup> siècle au travers d'une mise en valeur des sentiments individuels et des réceptions cherchant à rompre de façon militante avec des critères normatifs de l'œuvre et de la critique encore en vigueur au XVIII<sup>e</sup> siècle. Émerge une autre notion, celle de la contemplation esthétique dépossédée du statut religieux et métaphysique qui fut le sien jusqu'alors dans la philosophie et la théologie. Se déploie alors, comme le montre Christian Ruby, un art laïc du spectateur sans perspective divine, au contact de la nature (Rousseau, Kant), de l'art, de l'histoire, du monde, des mœurs et des comportements sociaux. En témoigne la parution de périodiques, tels *Le Spectateur français* (Marivaux) et le *Spectator* (Richard Steele et Joseph Addison en Angleterre). La naissance du spectateur est le fruit d'une conversion de la réception esthétique au subjectivisme du plaisir lequel se conçoit comme une vacance psychique, une indétermination de l'expérience, entre sensation et détermination conceptuelle, passivité et activité. Ce que Friedrich von Schiller nommera un jeu esthétique, troisième instinct, propre d'un homme humainement complet, est déjà apprécié par Kant au travers d'un jeu des facultés, *Spiel* de l'imagination et de l'entendement. Cette indétermination et ce réfléchissement de l'expérience esthétique deviennent le modèle d'une nouvelle communauté (esthétique) et d'une nouvelle organisation sociale (l'État esthétique de Schiller).

C'est dans l'optique de cette communauté que Jacques Rancière perçoit une dimension politique du loisir (*Skholè*), de l'oisiveté, de la stratégie d'écart et de suspension de l'expérience esthétique. L'égalité entre action et passivité est atteinte et l'inégalité entre celui qui sait et l'ignorant est abolie dans la contemplation. Dans *Le Spectateur émancipé*, Rancière donne un exemple frappant des vertus égalitaires de l'esthétique, ou de ce qui dans le geste esthétique est révolutionnaire et émancipateur. Durant la révolution de 1848, un journal révolutionnaire *Le*

*Tocsin des travailleurs* publie un texte décrivant la vie d'un ouvrier : « Se croyant chez lui, tant qu'il n'a pas achevé la pièce qu'il parquète, il en aime l'ordonnance ; si la fenêtre s'ouvre sur un jardin ou domine un horizon pittoresque, un instant il arrête ses bras et plane en idée vers la spacieuse perspective pour en jouir mieux que les possesseurs des habitations voisines. » Ce qui s'opère dans le travail de l'ouvrier est une vacance, un temps libre, une suspension, un écart. Et « la possibilité d'une voix collective pour les ouvriers passe par cette rupture esthétique, par cette dissociation des manières ouvrières. Car la question n'a jamais été pour les dominés de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination ». C'est dans cet interstice esthétique qui rompt l'enchaînement des actions, que réside l'égalité des corps et des esprits, c'est dans cet accès à la jouissance esthétique que réside une forme d'émancipation. De là, la valorisation de l'inutile et de la contemplation solitaire : parce que le Je esthétique est seul capable d'accéder à une collectivité égalitaire, une sorte de Nous esthétique, calqué sur la forme de l'universalité kantienne. Cette équivalence ludique et esthétique entre l'actif et le passif pourrait, en ce sens, être conçue comme le modèle d'une révolution sociale dont la première étape, rappelle Jacques Rancière, est la grève générale, cette « équivalence exemplaire de l'action stratégique et de l'inaction radicale ». C'est aussi de cette façon que peuvent s'appréhender des œuvres contemporaines, par ailleurs très différentes du point de vue de leur poïétique : notamment *Campement urbain*<sup>2</sup>, certains films de Pedro Costa, mais aussi ce que Jacques Rancière nomme *l'image pensive*, image qui vient contrarier la logique de l'action et qui implique une « zone d'indétermination » entre activité et passivité. En somme, « un art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique ».

Il y aurait une autre façon de considérer le spectateur et d'entrevoir le lien commun que l'esthétique est en mesure de tisser, fort différente bien que néanmoins engagée dans la même définition de l'esthétique comme mode sensible d'identification de l'art. Il s'agit ici de la pratique de la critique d'art envisagée une fois encore dans le contexte théorique qui fut celui de sa naissance. La critique d'art n'aurait en effet jamais vu le jour sans deux idées concomitantes : la première, l'idée que l'art s'adresse tant à la sensibilité (passivité) qu'à l'intellection (activité), les deux facultés formant un mode d'appréciation harmonieux et subjectif, celui du spectateur, la deuxième, l'idée paradoxale



selon laquelle, en dépit de l'ancrage du sentiment esthétique dans la sphère du subjectif, le jugement de goût relève d'un sens commun. Les théories majeures du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse de celles de Hume, de Diderot, de Shaftesbury et de Kant, n'ont jamais considéré que le subjectivisme impliquait à titre d'évidence le relativisme. Si le sentiment est subjectif, il n'est en aucun cas relatif mais soumis aux règles du consensus (Hume) et de l'universel (Kant).

Ceci permettra à Hannah Arendt de comprendre la faculté de juger esthétique comme une faculté politique par excellence et de voir dans la troisième critique de Kant les prémisses d'une quatrième critique qui aurait été consacrée à la politique. La discussion des goûts a pour mérite de se conformer aux règles du débat public, exigeant la dépossession des intérêts individuels et des partialités au profit d'un débat où le meilleur argument l'emportera. C'est ainsi que Kant a pu écrire dans une *Lettre à Marcus Herz* du 7 juin 1771 : « Vous savez que je n'aborde jamais des objections raisonnables avec la seule intention de les réfuter, mais que, en y réfléchissant, je les mêle à mes jugements et leur offre l'occasion de mettre à bas toutes mes convictions les plus chères. Je nourris l'espoir qu'en considérant ainsi, avec impartialité, mes jugements du point de vue des autres je parviendrai à un troisième aperçu qui améliorera ma perspective antérieure<sup>3</sup>. » Le subjectif, parce qu'il est en son essence social, dans son énonciation et sa discussion, doit nécessairement prendre en compte le monde et autrui pour se constituer en toute validité. Cette nécessité est élémentaire parce qu'elle concerne le vivre-ensemble et la société elle-même construite en grande partie sur l'accord des goûts. La gymnastique – tant pragmatique que transcendantale selon Jean-François Lyotard – qu'est la communicabilité universelle du jugement esthétique est au fondement même de la liberté du juger, de même que l'expression publique est au fondement de la liberté de penser, selon les règles énoncées par Kant de la *publicité*: « L'usage public de notre raison doit toujours être libre, et lui seul peut répandre les lumières parmi les hommes [...]. Or j'entends par usage public de notre raison celui que l'on en fait comme savant devant l'ensemble du public *qui lit* [...] ».

Cette figure du spectateur a pris au XVIII<sup>e</sup> siècle une envergure politique que l'on peut juger problématique, d'autant que le modèle de l'acteur est largement privilégié de nos jours. Ce que défend en effet Arendt et ce que récuse par exemple Christian Ruby dans *L'Archipel des spectateurs*, est que par l'intermédiaire de Kant et du modèle esthétique, une place prioritaire soit accordée au spectateur extérieur à

l'action politique, spectateur qui ne serait en rien poussé à prendre part à l'action : « La fonction du juge impartial » impliquerait de retomber « dans une conception théâtrale du monde, dans un primat du spectateur sans acteur, en un mot aussi sur une dualité spectateur-acteur qui défie la politique même et l'histoire ». Cette philosophie perpétuerait la dissociation du spectateur (intelligent, éclairé) et de l'acteur (aveugle, sans possibilité de donner un sens à son action) au lieu de les associer d'un point de vue dialectique, dissociation que récuse également Jacques Rancière puisque l'acteur politique est aussi spectateur et inversement. Au centre du problème, une phrase célèbre de Kant dans *Le Conflit des facultés* à propos de la Révolution française : « Que la révolution d'un peuple spirituel que nous avons vu s'effectuer de nos jours réussisse ou échoue ; qu'elle amoncelle la misère et les crimes affreux au point qu'un homme sage, s'il pouvait espérer, l'entreprenant une seconde fois, l'achever heureusement, se résoudrait cependant à ne jamais tenter l'expérience à ce prix, – cette révolution, dis-je, trouve néanmoins dans les esprits de tous les spectateurs (qui ne sont pas engagés dans ce jeu) une *sympathie* d'aspiration qui touche de près à l'enthousiasme [...] ». La question est épineuse car il est vrai que ce spectateur source de lien commun, reste étranger à toute *praxis* véritable par laquelle la politique et l'histoire se forment. Ce qui pose surtout problème ici, est l'application du sens commun esthétique à la sphère politique. Si l'on peut comprendre la dimension politique de l'esthétique prônée par Arendt, il est plus difficile d'adhérer à une dimension esthétique et « spectaculaire » du politique, s'il s'agit de considérer que le spectateur du monde, non investi dans la *praxis*, participe malgré tout de la politique. L'intérêt pratique à l'émancipation qui caractérise la Théorie critique ne semble pas prioritaire ici. En réalité, si le spectateur refuse d'être acteur du monde, il n'est pas question pour lui de s'abstraire de la vie politique. Le spectateur n'est pas invité à prendre conscience des conditions sociales dans lesquelles il évolue pour investir le réel comme c'est le cas pour le marxisme, mais il n'est pas, selon Arendt, pour autant dénué d'action, celle de la discussion et de la recherche de consensus<sup>4</sup>. En somme, si le spectateur n'est pas l'acteur et s'il se situe bien dans une domination élitiste (problématique), celle de l'intellectuel-philosophe étranger à l'action, le jugement ne se départit pas pour Arendt d'une forme d'action cruciale pour la *polis* et pour la dimension la plus noble de la *vita activa*.

Ces considérations d'ordre théorique peuvent sembler abstraites, mais le lien commun et social qu'induit le sentiment esthétique, s'est avéré particulièrement concret au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'Idée du sens commun n'est pas exempte de retombées empiriques (voir le § 41 de la *Critique de la faculté de juger* à ce sujet) et il est d'ailleurs difficile de départager chez Kant ce qui relève d'un présupposé théorique (une Idée transcendantale comme principe régulateur) et ce qui relève de l'observation factuelle de l'évolution de la culture et des réceptions. Tout d'abord, la démocratisation des goûts et des réceptions – tout un chacun est désormais à même d'apprécier une œuvre et de porter un jugement sur elle, première définition du sens commun esthétique – a pour conséquence l'avènement du *public* contre les gens attirés de l'art ou les « gens de métiers », ainsi que l'ouverture des Salons et du musée du Louvre (1793) au public. L'enjeu est primordial puisqu'il entérine la critique d'art naissante (La Font de Saint-Yenne, Diderot) et constitue le champ de ce que nous appelons de nos jours « culture » et « communication ». L'exposition devient ce lieu spécifique de circulation des jugements au sein d'un nouvel *espace public*, notion républicaine fondée sur le rapport réciproque du sentiment esthétique et de la communauté. Se met donc en place, au travers du musée, un espace référé au public et non plus à la Royauté et à l'Église<sup>5</sup>.

L'avènement de la sphère publique bourgeoise s'affirme par ailleurs peu à peu par l'usage public du raisonnement. Comme le montre Habermas dans *L'Espace public*<sup>6</sup>, les bases du pouvoir sont mises à mal par l'exigence du public et l'usage qu'il fait de sa raison, sans que cet usage n'exerce au départ aucun pouvoir ; il s'agit d'une forme de subversion d'autant plus forte qu'elle s'attaque en réalité au principe que défend le pouvoir établi. Il s'agit en somme de transformer la nature même de la domination au travers de l'usage que le public fait du raisonnement. Et bien avant que la sphère publique ne se soit constituée en opinion politique, l'opinion s'affirme comme apolitique au travers d'un caractère littéraire premier. C'est donc l'usage du raisonnement et de la discussion à propos des produits culturels et littéraires, devenus désormais accessibles dans les salles de lecture, dans les salons, les théâtres, les musées et les salles de concert, qui pose l'ébauche de ce que deviendra une sphère publique politiquement constituée. Cette histoire du lien commun de l'expérience esthétique, peut expliquer notre idée commune (notre lieu commun), de la culture et de l'art. Le lien de l'art serait

une idée culturelle, historiquement construite, qui demeurerait aussi forte que les idées révolutionnaires ; il en irait finalement, tant au niveau esthétique qu'au niveau politique, de notre identité républicaine.

Néanmoins, qu'est devenu ce lien commun de l'art à l'heure où les fondements politiques et philosophiques des concepts de publicité, de spectateur, d'opinion publique et même de critique d'art, semblent sapés par des intérêts privés, économiques et étatiques ? Lorsque, le dit Habermas, la sphère publique est stratégiquement, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, investie par l'État et l'économie, elle se dépolitise et fait de moins en moins appel à l'usage de la raison, y compris à propos des biens culturels qui furent pourtant une des origines de l'usage public de l'argumentation critique. La sphère publique qui assurait le rôle de médiateur entre la société et l'État, se voit désormais occupée par des institutions privées en collaboration avec l'État tandis que les discussions d'intérêts étatiques et économiques prennent la place des discussions publiques d'intérêt général. La publicité devient elle-même « réclame » dans un contexte de subversion de l'intérêt commun au profit de l'État et des puissances économiques.

Il peut paraître à ce niveau judicieux de faire intervenir des théories contemporaines de la critique d'art, d'inspiration habermassienne, redessinant un espace public – le « lieu commun » du « lien commun » – à partir du spectateur et du jugement évaluatif. Partant d'un même constat, Rainer Rochlitz, Martin Seel ou encore Jean-Pierre Cometti expliquent la situation critique de la critique d'art à la fin des années 90 par une impuissance des théories spéculatives de l'art à penser les productions artistiques dans ce qui les caractérise. Comprendre l'art ne serait plus un monopole de la philosophie mais celui de la critique au fait de pratiques – très souvent désœuvrées et processuelles – de plus en plus énigmatiques et difficiles à justifier. En réalité, il s'agit de renoncer à deux types de discours : celui des dogmatismes esthétiques qui confèrent à l'œuvre une vérité ontologique, métaphysique, existentielle ou encore sociale et politique, celui de l'esthétique empiriste et hédoniste (Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer) fondée sur les notions de plaisir et d'expérience esthétique. Si cette dernière esthétique est en plusieurs points positive et « relève d'une respectable volonté de clarification et d'un tout aussi respectable refus de certains dogmatismes indéfendables », elle prend le risque de ne pas évaluer l'œuvre selon ses caractéristiques propres et d'introduire comme complément du plaisir une description des œuvres pas trop

axée sur l'histoire de l'art, c'est-à-dire sur des faits traditionnels et descriptifs niant en définitive la possibilité d'une réelle évaluation critique et d'une réelle articulation entre fait et valeur. L'orientation intersubjective des jugements préconisée par Rochlitz part tout d'abord du présupposé qu'un accord sur les œuvres est possible. L'accord n'est pas substantiel mais s'inscrit dans une recherche de consensus d'interprétation et d'évaluation à propos des œuvres d'art. Il existerait ainsi bien une forme de rationalité argumentative à propos des expressions évaluatives. Rochlitz ne nie pas la pluralité des expériences, des interprétations et des évaluations. C'est la confrontation, par voie de discussion de ces jugements, qui permet d'enrichir nos expériences et de les remettre en cause. Cette diversité ne repose aucunement sur des principes irrationnels et dogmatiques – sans quoi la discussion mènerait à la dispute – mais sur une expérience subjective qui cherche à se comprendre par la compréhension de l'œuvre elle-même et par l'intercompréhension. L'œuvre propose une pluralité de lectures et ces lectures doivent être mises en examen par l'autoréflexion et par la confrontation aux autres. La rationalité esthétique s'exerce donc « dans les débats critiques, et on peut en reconstruire les démarches » : « Il suffit d'examiner ce que nous faisons lorsque, profanes ou experts, nous échangeons nos réactions aux œuvres d'art et nous livrons ainsi à des formes élémentaires de critique. Nous constatons nos divergences, puis tentons de justifier notre jugement par arguments, ce qui nous amène à remettre en question ce que nos jugements personnels peuvent avoir de dogmatique et ce qui a pu nous aveugler sur certaines qualités. L'esthétique est la théorie capable de rendre compte, non seulement de la structure objective des objets et des conduites que l'on peut décrire, mais aussi des processus d'échange à propos des réactions subjectives, des interprétations et des évaluations considérées plus ou moins judicieuses. » Le deuxième présupposé est celui de l'usage de cette rationalité critique par tout un chacun. L'usage public de la critique est ce qui nous est commun : nous faisons ainsi tous de la critique dès lors qu'il s'agit de participer à un débat à la sortie d'un film, d'une exposition, d'un concert, etc. Ce sont les différends eux-mêmes qui incitent à la mise en place d'une discussion qui les régulerait.

Ce modèle d'intercompréhension et d'argumentation critique trouve sa source dans la théorie de la communication habermassienne. La rationalité y est comprise comme une pratique de l'intersubjectivité permettant le processus

(toujours susceptible d'être amélioré) de dépassement des idiosyncrasies et des dogmatismes. Selon Habermas, la subjectivité et la partialité initiale peuvent être surmontées par le discours argumentatif, garant de l'unité du monde objectif et d'une communauté de convictions rationnellement motivées : « Nous nommons rationnels des sujets capables de parler et d'agir qui s'illusionnent aussi peu que possible sur les faits et les relations moyens-fins. Mais il y a manifestement d'autres types d'expressions pour lesquelles peuvent être avancées de bonnes raisons, sans que ces expressions soient liées à des prétentions à la vérité ou au succès. » C'est le cas des expressions évaluatives « ni simplement expressives au sens où elles exprimeraient un sentiment ou un besoin privé, ni normatives au sens où elles comprendraient la prétention d'un devoir obligatoire, une exigence de conformité à une attente de comportement généralisée » et qui peuvent être *fondées* par la compréhension et l'intercompréhension. La recherche de consensus ou d'accord intersubjectif en serait la finalité, Habermas concevant l'argumentation en vue du consensus comme *le logos propre au langage humain* (Karl Otto Apel) inscrit dans les structures mêmes du langage. Il serait en effet impossible de nous entendre si des prétentions à la validité n'étaient pas inscrites dans le langage : les propositions théoriques ont une prétention à la vérité, les propositions normatives à la justesse, les propositions expressives, une prétention à l'authenticité.

L'irrationalité provient du cloisonnement dans la sphère subjective. Mais même les expériences intimes (propositions expressives) peuvent être rationnelles : dans la cure psychanalytique par exemple, les expressions ont leur forme de rationalité puisque le comportement de la personne en passe de se libérer d'un certain nombre d'illusions prétend à la compréhension sur la base de l'autoréflexion et d'un travail interprétatif conduit avec le thérapeute. Ce qui intéresse par ailleurs Habermas dans la psychanalyse est ce que Freud nomme « perlaboration » : « Freud donne le nom de "perlaboration" à l'effort commun par lequel est franchi l'écart entre la communication et l'éclaircissement. La *perlaboration* désigne la part dynamique d'une réalisation cognitive qui ne conduit à la reconnaissance qu'en surmontant les résistances<sup>7</sup>. » La cure a pour but l'émancipation et l'efficacité pratique par les moyens de la parole et du dialogue analytique. La comparaison a pourtant ses limites puisque le dialogue analytique ne porte justement pas sur les expressions esthétiques. D'une part, ces dernières ne visent pas l'éclaircissement et le succès thérapeutiques – à moins de considérer que le critique d'art doive

se soumettre à l'épreuve du divan pour comprendre ses expériences esthétiques irrationnelles ! –, d'autre part, celles-ci se caractérisent justement par l'absence d'une idiosyncrasie totale en raison de la confrontation toujours possible à l'existence objective de l'œuvre d'art. C'est ce qui fait l'intérêt de la fonction esthétique pour les théories de la rationalité esthétique : ni subjectives, privées et irrationnelles comme les assertions expressives (Critique thérapeutique), ni normatives ou cognitives comme les assertions pratiques et théoriques, les expressions évaluatives auraient elles-aussi leur forme de rationalité, celle de la critique d'art, reposant sur la discussion publique des argumentations.

Les standards reconnus par la critique permettent par ailleurs pour Habermas d'énoncer des prédicats et des expressions évaluatives compréhensibles car reconnaissables dans la culture. L'intercompréhension ne peut se passer d'un monde partagé dans lequel les jeux de langage ne soient pas privés mais accordés. C'est ainsi que « la forme de la critique esthétique est une variante de l'argumentation qui thématise la convenance (*Angemessenheit*) des valeurs standards, des expressions en général de notre langage évaluatif ». Cette remarque est importante car le jugement esthétique ne peut en effet s'exercer, c'est-à-dire être compréhensible, que dans un espace commun qui est celui d'une culture déterminée. Martin Seel élargira d'ailleurs la question du lieu commun, question spatiale, à celle du présent et de la temporalité. Le jugement, inscrit dans un présent déterminé, ne peut prétendre s'accorder qu'avec des jugements situés dans ce même présent. Le jugement s'ouvre à une contemporanéité qui se situe à la base de l'intercompréhension. En ce sens, l'universalité du jugement est restreinte.

Il n'est pas dans notre intention de rapprocher la philosophie politique de Jacques Rancière de celle de Jürgen Habermas, ce qui n'a pas lieu d'être<sup>8</sup>; le moment démocratique étant pour Rancière celui de la *mésentente* et pour Habermas celui d'un *consensus* rationnellement motivé présupposant l'égalité entre les acteurs de la discussion. Rancière semble par ailleurs accorder une importance cruciale à l'esthétique, à l'affirmation sensible de la subjectivité et au langage poétique dans le *dissensus*, lequel exprime le véritable moment politique préfigurant la possibilité d'une entente. Ce moment est conçu comme le lieu d'un antagonisme entre la supposition d'un partage commun et égalitaire du monde et l'ensemble des institutions de l'État (la police)<sup>9</sup>. Habermas semble quant à lui percevoir l'esthétique comme une forme de rationalité importante

pour l'espace public, sans en faire pour autant un facteur politique majeur. En somme, seule la politique du XVIII<sup>e</sup> siècle aurait connu un moment proprement esthétique. Bien qu'Habermas ne renonce pas au projet des Lumières de rendre utilisable l'art – sans mettre fin à son autonomie – pour une transformation des conditions d'existence et préconise pour cela la réappropriation de l'expérience esthétique – soumise aujourd'hui à une trop grande expertise du jugement – dans une optique communicationnelle, force est de constater l'absence d'une réelle pensée esthétique dans sa théorie de la rationalité, notamment sur le plan du jugement esthétique. Les théories communicationnelles de la critique d'art, celles de Rochlitz ou de Seel, ont précisément pour mérite d'accorder toute son importance au moment subjectif et esthétique qui précède le processus de la rationalité. En ce sens, l'étude de la critique d'art et du jugement réfléchissant pourrait être exemplaire pour travailler la question du consensus, de l'espace public et de la démocratie.

Ces théories d'une « refondation de l'esthétique à partir d'une théorie de l'argumentation » ont néanmoins pour point commun d'avec la théorie de Rancière de mettre en valeur la possibilité d'une émancipation du sujet esthétique et du spectateur: moins par l'espace de liberté et de suspension de l'action que la jouissance esthétique peut occasionner, que par la *praxis* émancipatoire qu'engendrent la communication et le débat critique à propos de jugements réfléchissants – en accord avec les théories de l'École de Francfort où la connaissance doit éveiller pratiquement les hommes à l'émancipation et à la *praxis*. Dans les deux cas, il s'agit de considérer que le spectateur est aussi un acteur de la communauté et de la vie politique, non pas parce que l'œuvre l'y oblige, le pousse à entrer dans une relation sociale ou à devenir un acteur, un créateur de l'œuvre et du réel, mais parce que le spectateur est déjà actif dans un jeu précis, celui de la contemplation ou celui du jugement évaluatif. Dans les deux théories, il s'agit de se défaire de la position d'un spectateur neutre et vide, passif et ignorant, non investi dans l'intérêt que les hommes peuvent avoir à transformer la société. Dans les deux cas, il s'agit de valoriser la sphère de l'esthétique ainsi qu'un spectateur-sujet, assumant sa singularité et sa subjectivité, sans pour autant faire preuve de solipsisme.

Ce qui semble également réunir ces théories, est l'idée selon laquelle le « lien commun » ne devrait plus être aujourd'hui envisagé comme une donnée



abstraite ou un principe transcendantal, mais sous l'angle d'une expérience et d'une pratique concrètes, ce qu'appelle également de ses vœux Christian Ruby dans *L'Archipel des spectateurs*. L'Idée du commun qui unifiait la multiplicité des spectateurs des Lumières, n'existe plus ou n'est plus satisfaisante. C'est précisément à cette faillite d'une Idée au demeurant cruciale pour nos sociétés contemporaines, que semble répondre la théorie de la pratique de l'écart esthétique—la suspension comme absence de continuum sensible entre art et politique, entre le sujet et la communauté, ou comme absence de relation de causalité entre l'intention de l'art et son efficacité politique<sup>10</sup>. C'est aussi à cette insuffisance du lien commun aujourd'hui que les théories du *consensus*, tentent de répondre du point de vue d'une pragmatique transcendantale du langage. La critique n'est effectivement possible, comme le dit Kant, que dans un espace entre-deux qui est celui du jugement esthétique, mais aussi de la discussion et de la rencontre intersubjective<sup>11</sup> : « Si le problème de la rationalité de l'esthétique, explique Martin Seel, est préoccupant, c'est parce que la question centrale du § 56 est correctement posée, et néanmoins résolue de façon insatisfaisante. Seule une analyse de la rationalité esthétique peut l'éclaircir de manière substantielle. »

## RÉFÉRENCES

ARENDRT H. *La Crise de la culture* (1954), trad. P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972 ; *Juger. Sur la philosophie politique de Kant* (1964-1975), trad. M. Revault d'Allonnes, Paris, Seuil, 1991.

BOURRIAUD N. *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001, p. 33

BOURRIAUD N. *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001, p. 29

HABERMA J. « La modernité, un projet inachevé ? » (1980), in *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

HABERMA J. *Théorie de l'agir communicationnel* (1981), trad. J.-M. Ferry, Paris, Fayard, 1987, tome 1, p. 31

HABERMA J. *Théorie de l'agir communicationnel* (1981), trad. J.-M. Ferry, Paris, Fayard, 1987, tome 1, p. 32

HABERMA J. *Théorie de l'agir communicationnel* (1981), trad. J.-M. Ferry, Paris, Fayard, 1987, tome 1, p. 36

KANT E. « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1784), in *Kant*, trad. J.-F. Poirier et F. Proust, Paris, Flammarion, 1991, p. 45.

KANT E. Le Conflit des facultés, Deuxième section (1797), trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1997, p. 101.

LAGEIRA J. « Esthétique et critique au sein de la raison argumentative », in Rainer Rochlitz, Le Vif de la critique, tome 2, Esthétique et philosophie de l'art, Bruxelles, La lettre volée, 2010, p. 11.

LYOTARD J-F. Leçons sur l'Analytique du sublime, Paris, Galilée, 1991, p. 264.

RANCIÈRE J. Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art, Paris, Galilée, 2011, p. 17.

RANCIÈRE J. Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art, Paris, Galilée, 2011, p. 15.

RANCIÈRE J. Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art, Paris, Galilée, 2011, p. 91.

RANCIÈRE J. Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle (à propos de Joseph Jacotot), Paris, Fayard, 1987.

RANCIÈRE J. Le Spectateur émancipé, op. cit., p. 68.

RANCIÈRE J. Le Spectateur émancipé, op. cit., p. 69.

RANCIÈRE J. Le Spectateur émancipé, Paris, La fabrique, 2008, p. 19.

RANCIÈRE J. Le Spectateur émancipé, Paris, La fabrique, 2008, p. 62.

ROCHLITZ R. L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique, Paris, Gallimard, 1998, p. 21.

ROCHLITZ R. L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique, Paris, Gallimard, 1998, p. 154.

RUBY C. L'Archipel des spectateurs, Besançon, Nessy, 2012.

RUBY C. L'Archipel des spectateurs, op. cit., p. 33-36.

RUBY C. L'Archipel des spectateurs, op. cit., p. 69-75 et p. 123-125.

RUBY C. L'Archipel des spectateurs, op. cit., p. 69-75 et p. 135.

SEEL M. L'Art de diviser (1985), trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Armand Colin, 1993.

SELL M. L'Art de diviser, op. cit., p. 45.

*Artigo recebido em: 01/12/2015*

*Aprovado em: 15/02/2016*

**Endereço para correspondência:**

Agnès Lontrade, 46 rue Damrémont, 75018, Paris. *E-mail*: agnes.lontrade@univ-paris1.fr.

**NOTES**

- 1 Voir notamment Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013 ; Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2013 ; *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2010
- 2 *Campement urbain* : Projet artistique (2008) de Sylvie Blocher, François Daune, Josette Faidit, installant dans des banlieues « sensibles » un espace inutile et improductif, lieu ouvert à tous mais qui ne peut être occupé que par une personne à la fois pour la contemplation solitaire : « La possibilité d'être seul (e) apparaît comme la forme de relation sociale, la dimension de la vie sociale qui est précisément rendue impossible par les conditions de vie dans ces banlieues ». Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 70
- 3 Emmanuel Kant, Lettre à Marcus Herz, 7 juin 1771, dans *Lettres et Fragments*, trad. J. Rivelygue, in Kant, *Œuvres philosophiques*, tome I, Des premiers écrits à la Critique de la raison pure, Paris, Gallimard, 1980, p. 691-692. Cité par Hannah Arendt, Juger. Sur la philosophie politique de Kant, op. cit., p. 70.
- 4 À la thèse d'Arendt, Christian Ruby oppose celle de Jean-François Lyotard, également située du point de vue exclusif du spectateur, exposée dans *L'Enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*. Ici, la philosophie ne recherche pas le consensus des jugements, donnant sens et unité à l'histoire, mais reconnaît la multiplicité des langages qui forme l'histoire, c'est-à-dire encore l'audience et la « sympathie » accordées par les spectateurs aux grands événements. Cf. Christian Ruby, *L'Archipel des spectateurs*, op. cit., p. 135-138. L'enthousiasme sublime se situe du côté du différend et de l'imprésentable. C'est cette pensée du différend et de l'imprésentable (contre le consensus, la forme et la finitude de la beauté) que Lyotard oppose par ailleurs à Habermas et à sa conception de la modernité.
- 5 Voir à ce sujet Christian Ruby, *L'Âge du public et du spectateur*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.
- 6 On peut reprocher à Jürgen Habermas, comme le fait Philippe Chaniel, l'idéalisation de la sphère publique bourgeoise et libérale mais aussi, comme c'est le cas chez Hannah Arendt, le peu de crédit accordé aux espaces publics alternatifs notamment populaires. Par ailleurs, l'introduction du social dans l'espace public, le processus de sa démocratisation, entraîne paradoxalement le déclin de cette sphère politique. La question sociale (le travail, les mouvements sociaux et ouvriers) ne semble en rien pouvoir reconfigurer l'espace public, mais entraîne plutôt sa dissolution comme espace intermédiaire entre la société et l'État (avènement d'un État-social). Voir sur ces questions l'article de Philippe Chaniel, « Espace public, question sociale et associations », in *Journal du MAUSS* (Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales), article en ligne publié le 28 février 2008, <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article298>. Philippe Chaniel note ainsi : « Non seulement l'idéal d'une discussion rationnelle – ouverte à tous et orientée exclusivement vers le bien commun – qu'elle prétendait porter ne fût pas réalisé dans les faits, mais, plus encore, il constituait, bien davantage que ne le souligne Habermas, une idéologie qui, en dissimulant au nom de l'universalisme de nombreuses exclusions, assura l'hégémonie du public bourgeois (Eley, 1992 ; Frazer, 2001). »

- 7 Jürgen Habermas, *Connaissance et intérêt* (1968), trad. G. Cléménçon, Paris, Gallimard, 1976, p. 263. Cité par Yves Cusset, *L'Espoir de la discussion*, Paris, Michalon, 2001, p. 30. Voir aussi l'analyse très complète d'Yves Cusset au sujet de la perlaboration, p. 27-33.
- 8 Un rapprochement des thèses de Rancière et de celles d'Habermas est difficile, puisque si Rancière accorde une importance à la discussion dans la sphère politique, il n'adhère pas à la théorie communicationnelle qui « présuppose un terrain commun de reconnaissance des problèmes et des capacités à les définir » et qui méconnaît par là la « dissymétrie » des positions et l'inégalité entre les participants à une délibération. La discussion devrait donc commencer par la mésentente ; transgresser « la règle du jeu définie par la compétence officielle » et discuter d'une part, ce qui doit être objet de discussion, d'autre part, ce qui a capacité à en parler. Voir l'entretien en ligne [www.espacestems.net](http://www.espacestems.net), Jacques Rancière : « Les territoires de la pensée partagée », David Zebib, Jacques Lévy et Juliette Rennes, 08/01/2007.
- 9 Le consensus est caractérisé par un régime « où les parties sont présumées déjà données, leur communauté constituée et le compte de leur parole identique à leur performance linguistique » (*La Mésentente, Politique et Philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 143). Or, la politique « est d'abord le conflit sur l'existence d'une scène commune, sur l'existence et la qualité de ceux qui y sont présents ». (Ibid.)
- 10 « L'efficacité esthétique signifie en propre l'efficacité de la suspension de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé ». Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 64.
- 11 Pour rappel : « 1. Thèse. Le jugement de goût ne se fonde pas sur des concepts ; car autrement on pourrait disputer à ce sujet (décider par des preuves) 2. Antithèse. Le jugement se fonde sur des concepts ; car autrement on ne pourrait même pas, en dépit des différences qu'il présente, discuter à ce sujet (prétendre à l'assentiment d'autrui à ce sujet) ». Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993, § 56, p. 245.