

Christian RUBY

Docteur en philosophie, enseignant en philosophie de 1975 à 2014

(2007)

Devenir contemporain ?

La couleur du temps au prisme de l'art

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
Professeur associé, Université du Québec à Chicoutimi
[Page web](mailto:jean-marie_tremblay@uqac.ca). Courriel: jean-marie_tremblay@uqac.ca
Site web pédagogique : <http://jmt-sociologue.uqac.ca/>

Dans le cadre de: "Les classiques des sciences sociales"
Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf, .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

Jean-Marie Tremblay, sociologue
Fondateur et Président-directeur général,
[LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.](#)

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, sociologue, bénévole, professeur associé, Université du Québec à Chicoutimi, à partir de :

Christian RUBY

DEVENIR CONTEMPORAIN ? La couleur du temps au prisme de l'art.

Paris : Les Éditions du Félin, 2007, 188 pp.

L'auteur nous a accordé le 6 août 2016 son autorisation de diffuser en accès libre à tous ce livre dans Les Classiques des sciences sociales.



Courriel : Christian Ruby : chruby@club-internet.fr

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE US, 8.5" x 11".

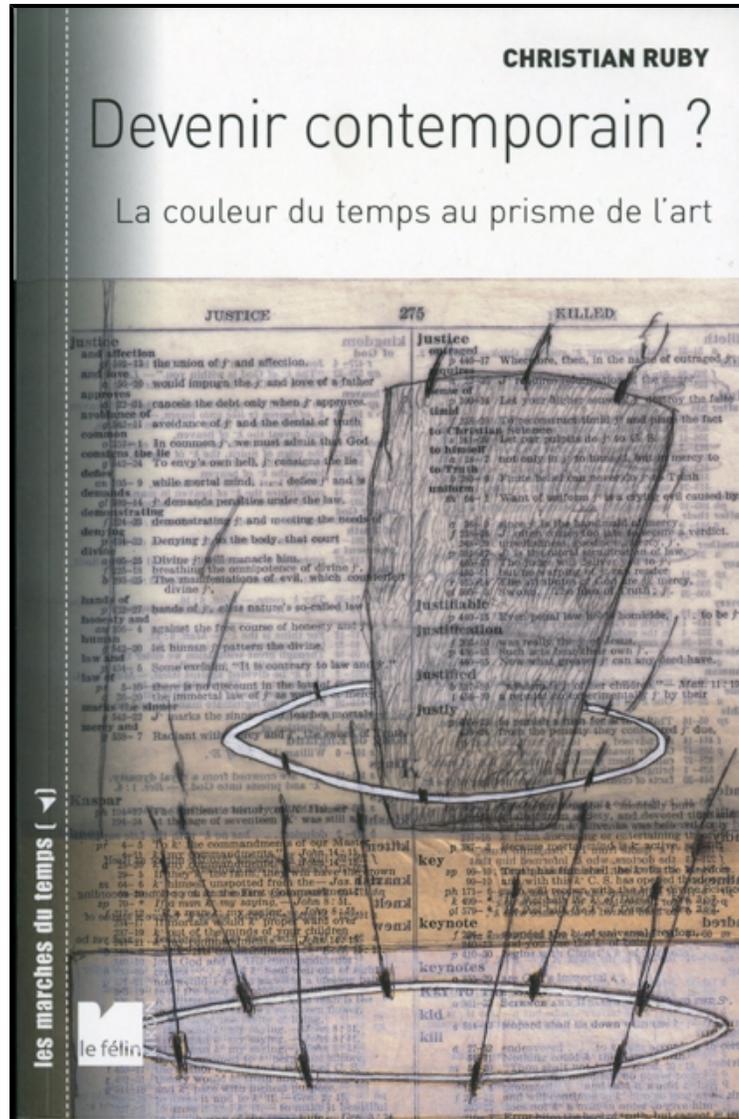
Édition numérique réalisée le 23 mars 2017 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.



Christian RUBY

Docteur en philosophie, enseignant en philosophie de 1975 à 2014

DEVENIR CONTEMPORAIN ? La couleur du temps au prisme de l'art.



Paris : Les Éditions du Félin, 2007, 188 pp.

Nous sommes particulièrement reconnaissants à l'auteur, Christian RUBY, d'avoir accepté de réviser le texte de cette édition numérique avant diffusion en libre accès dans Les Classiques des sciences sociales.

jean-marie tremblay,
sociologue, C.Q.
professeur associé, Université du Québec à Chicoutimi.
23 mars 2017.

DU MÊME AUTEUR

L'Âge du public et du spectateur, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

Schiller ou l'esthétique culturelle. Apostille aux Nouvelles lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.

Nouvelles Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

Expérience ou exercice de l'art, en collaboration avec l'artiste Slimane Raïs, Genouilleux (01), La Passe du vent, 2005.

La Responsabilité, en collaboration avec David Desbons, Paris, Quintette, 2004.

Les Résistances à l'art contemporain, Bruxelles, Labor, 2002.

Dignité, en collaboration avec David Desbons, Bruxelles, Luc Pire, 2002.

L'Art public, un art de vivre la ville, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

[*L'État esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*](#), Bruxelles, Labor, 2000.

Philo-Guide, dir., Paris, Quintette, 1999, puis éditions renouvelées 2004, 2005, 2006.

[*Bachelard*](#), Paris, Quintette, 1998.

L'Art et la Règle, Un pas vers l'art contemporain, Paris, Ellipses, 1998.

[*La Solidarité. Essai sur une autre culture politique dans un monde postmoderne*](#), Paris, Ellipses, 1997.

L'Enthousiasme, Essai sur le sentiment en politique, Paris, Hatier, 1997, traduction en grec, en turc et en coréen.

Introduction à la philosophie politique, Paris, La Découverte, 1996, traduction en allemand, italien, brésilien, turc.

Le Matérialisme, Paris, Quintette, 1994.

[*L'Esprit de la loi*](#), Paris, L'Harmattan, 1994, traduction en cours en espagnol.

Histoire de la philosophie, Paris, La Découverte, 1990, traduction en espagnol, en portugais et en roumain.

[*L'Individu saisi par l'État. Lien social et volonté chez Hegel*](#), Paris, Le Félin, 1991.

Les Archipels de la différence : Deleuze, Derrida, Foucault, Lyotard, Paris, Le Félin, 1990.

[*Le Champ de bataille postmoderne/néomodern*](#), Paris, L'Harmattan, 1990.

Le Sujet, Paris, Quintette, 1989-*L'Histoire*, Paris, Quintette, 1988.

DEVENIR CONTEMPORAIN ?

La couleur du temps au prisme de l'art.

Quatrième de couverture

[Retour à la table des matières](#)

Que signifie être contemporain de quelqu'un ou de quelque chose ?

« L'artiste est fils de son époque, mais pas son disciple. » Voilà ce que notait Friedrich von Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794-1795), voilà le point de départ d'une méditation sur la beauté moderne et ses perspectives. Historiens de l'art et philosophes retournent sans cesse le même sablier de la réception, inversent l'angle de pensée, défendent une position contre une autre. Le résultat ? C'est un paradoxe. La profondeur critique s'est développée à la même vitesse que la confusion dans les esprits. Il est urgent de penser à nouveau - et c'est ici le travail pertinent de Christian Ruby - le rapport de l'individu à l'art et à son époque. De penser vraiment la création et de renouer avec une forme intelligente d'engagement.

Christian Ruby est docteur en philosophie. Il enseigne à Paris. Il est directeur de la revue *Raison présente*, membre du comité de rédaction du *Bulletin critique du livre en langue française* et rédacteur en chef de la revue en ligne *Le Spectateur européen*. Auteur de nombreux essais, il a publié deux livres aux Éditions du Félin : *Les Archipels de la différence : Deleuze, Derrida, Foucault, Lyotard* (1990) et *L'Individu saisi par l'État, lien social et volonté chez Hegel* (1991), et récemment, *L'Âge du public et du spectateur*, La Lettre volée (2007).

Note pour la version numérique : la pagination correspondant à l'édition d'origine est indiquée entre crochets dans le texte.

[4]

Collection Les marches du temps
dirigée par Bernard Condominas

Pour obtenir notre catalogue, vous pouvez nous écrire à :

infolefelin@kiron-espace.com

et consulter notre site :

www.editionsdufelin.com

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
pour tous les pays.

© Éditions du Félin, 2007

10, rue La Vacquerie, 75011 Paris

ISBN : 2-86645-642-4

EAN : 978-2-86645-642-9

[185]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

Table des matières

[Quatrième de couverture](#)

[Introduction](#). Rebondir sur le temps présent [5]

Chapitre 1. [Contemporain : être ou devenir ?](#) [13]

Chapitre 2. [Une théorie du contemporain dans l'art](#) [27]

Chapitre 3. [La fin de l'indexation du spectateur à l'esthétique](#) [39]

Chapitre 4. [Des relations conflictuelles entre l'esthétique, la philosophie et l'art](#) [47]

Chapitre 5. [La beauté moderne : esthésique, esthétique et liberté chez Friedrich von Schiller](#) [61]

Chapitre 6. [Le tournant esthétique de la pensée contemporaine](#) [91]

Chapitre 7. [Le « public » contre le « peuple » : une structure de la modernité](#) [121]

Chapitre 8. [Le public désire-t-il encore s'engager ?](#) [145]

Chapitre 9. [Jugement de la faculté critique](#) [161]

[Annexes](#) [177]

[Tableau n° 1](#). Articulation des disciplines esthétiques [177]

[Tableau n° 2](#). FRIEDRICH VON SCHILLER. Un système d'homologie pour une utopie politique. [178]

[Tableau n° 3](#). Modèle 1 : le plus référé de nos jours, celui d'Immanuel Kant. Le public est modèle de consensus, idéal de communauté. [179]

- [Tableau n° 4.](#) Modèle 2 : déjà critique, celui de Jean-Jacques Rousseau. Philosophie pratique, problématique du lien collectif et de la cohésion sociale. [180]
- [Tableau n° 5.](#) Modèle 3 : il tente de penser le différend dans la société, Denis Diderot. Modèle du différend (refus du modèle du sens commun) [181]
- [Tableau n° 6.](#) Dogmatisme (un point de vue supérieur prescrit des normes, ou : il y a des définitions préalables) [182]

[Sources](#) [183]

[5]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

INTRODUCTION

REBONDIR SUR LE TEMPS PRÉSENT

[Retour à la table des matières](#)

En vertu de quel principe convient-il de se résigner devant la situation sociale, politique et culturelle actuelle, dont chacun entrevoit qu'elle n'a que de lointains rapports avec un quelconque sens de la justice ? Quelle habitude de la servitude pousse à accepter si durablement la confusion à laquelle nous entraînent ceux qui nous font croire que l'on ne construit l'histoire qu'en se contentant de vaquer à ses affaires ? Certes, les anciennes formes révolutionnaires de transformation du monde semblent devoir être mises en retrait au moment même où s'efface le monde qui les a portées. Et il n'importe guère de tenter de les rendre à nouveau crédibles¹. Certaines figures d'avenir radieux ne s'abordent plus que sous le chef d'un passé dépassé. Pour autant, devons-nous remplacer l'idée d'une histoire à entreprendre par des rituels nostalgiques, l'attente de secours venant d'ailleurs ou des slogans publicitaires ? Admettons plutôt que la tâche historique sur laquelle nous avons désormais à mettre l'accent est celle de construire des formes

¹ Ce thème de la dissolution de la crédibilité de la posture révolutionnaire peut cependant être compris de manière différente : toute révolution fut toujours un échec, il est possible de penser des révolutions sans échec, le Nord-monde est devenu trop « bourgeois », une révolution n'est pas politiquement « correcte »...

d'action conformes à des objectifs nouveaux que nous voudrions atteindre collectivement.

Autant dire que nous sommes fort surpris par la teneur mélancolique du temps. Là où, il y a quelques décennies, beaucoup en voulaient aux normes sociales parce qu'elles « conditionnent » les individus, nos contemporains ne semblent plus en appeler qu'à des valeurs ou des critères immuables à réaffirmer afin d'orienter nos actions. Ils parlent aussi de repères, en quête qu'ils sont plus [6] exactement de repaires. Entre-temps, à leur manière, les rapports entre les personnes ont changé. Encore n'est-ce pas de leur fait. Les modes d'existence sont entrés plus vivement en compétition, devenus flexibles afin de satisfaire les exigences des gains de productivité. Une nouvelle violence s'est installée, celle de la mondialisation qui dilue les anciennes organisations centrées, les hiérarchies et les institutions de jadis en répartissant les dominations de manière inédite afin de réarticuler les gains sur le court terme ². Mais d'où vient qu'il faille célébrer les regrets et dévaloriser l'inventivité des femmes et des hommes ? D'autant que, contrairement aux images reformatées, le passé n'était pas harmonie et bonheur. Pour peu qu'on ne confonde pas, il était aussi violent, autrement. Trop nombreux sont ceux qui fondent leurs espoirs de sauvegarde ou de maintien de la situation contemporaine dans des idéalizations ³, des volontés de restauration destinées à pallier des vies dont ils s'attachent à montrer qu'elles vont à la dérive, ou des modèles de gestion à imiter. Les premiers tombent dans le ressentiment et la rancoeur ⁴, de sorte que leur nostalgie se heurte à l'« inévitable » [7] et au

² Déclin de l'emploi à vie, gains à court terme, pas de fins du travail ou de réalisation entière, compétition et enjeux augmentent... Voir Zygmunt Bauman, *La Société assiégée*, Rodez, Le Rouergue, 2004 ; et Richard Sennett, *La Culture du nouveau capitalisme*, Paris, Albin Michel, 2006 (ouvrages dont nous avons, par ailleurs, rendu compte sur le site EspacesTemps.net).

³ À quoi servent tant de commémorations, célébrations et autres gestes mémoriels ou patrimoniaux ? Voir notre ouvrage [*L'État esthétique, essai sur l'instrumentalisation delà culture et des arts*](#), Bruxelles, Labor, 2000.

⁴ À propos de la nostalgie des intellectuels, Thierry de Duve (*Nominalisme-pictural*, Paris, Éd. de Minuit, 1984, p. 274) nous prévient : « Pas plus que l'artiste, l'historien n'est libre - ni responsable - des conditions où il tombe. S'il juge que l'art de son époque est médiocre ou décadent, il a la liberté de changer de métier, il n'a pas celle de le condamner au nom du passé. L'histoire n'est peut-être pas un progrès, mais elle est irréversible, et ne pas le reconnaître expose à toutes les régressions. Sa responsabilité à lui est donc de

« nécessaire » invoqués par les derniers afin de soutenir leur amour des seuls résultats immédiats.

C'est donc dépourvu de sens de l'alternative que l'on péjore son temps. Et l'on invente autant de prétendus périls configurés à l'aune d'un passé qui n'a jamais eu lieu. En lieu et place du thème de la perte ou du déclin, ne vaut-il pas mieux tenter de comprendre l'époque et de penser ce que nous voulons accomplir à partir d'elle ? Quel est donc ce monde dans lequel nous vivons ? Quelle critique de nous-mêmes peut nous ouvrir à autre chose ? Il est sans doute difficile de savoir comment se rapporter à ces normes inédites, celles de la « nouvelle » économie et de la nouvelle géopolitique, afin de les contrer. Mais, si nous nous rendons attentifs à quelques phénomènes caractéristiques de notre époque, nous nous apercevons que quelques-uns, en elle, tentent d'échapper à la conformité en ouvrant de nouveaux espaces à l'infini des essais à entreprendre et à la recherche d'autre chose, d'autres existences et d'autres rapports sociaux. De nombreux indices d'indétermination tendent à prouver qu'il est envisageable de valoriser des apprentissages différents et de raffermir, en tout état de cause, un sens du jugement portant sur notre sort que la fréquentation des médias nous a fait perdre, eux qui nous appellent désormais, avec mépris, « les gens ». Disons, un sens des interférences qui ne se plie à aucune communication.

À quelques exceptions près, consignées conceptuellement dans des propositions fameuses concernant des perspectives d'existence autres⁵, nous avons désappris le sens du contemporain. Nous nous sommes amputés d'une capacité à nous inquiéter de la multiplicité des conceptions possibles de la contemporanéité dans laquelle nous nous inscrivons, afin de juger celles qui en éclairent la transgression envisageable. Nous demeurons dogmatiquement enfermés dans des couples d'opposés déconnectés de l'effectivité : passé-présent, mélancolie-aventure, pessimisme-optimisme, disparition du sens-imposition du

garder l'œil ouvert sur ce que font les artistes autour de lui » ; à propos du ressentiment, Richard Sennett rappelle : « Le mot désigne tout un faisceau d'émotions, notamment la conviction que les gens ordinaires qui ont respecté les règles du jeu n'ont pas été traités équitablement. » Sur ce dernier thème, il convient de consulter Friedrich Nietzsche, notamment *Généalogie de la morale*, 1887, Paris, Gallimard, 2000.

⁵ Pensons aux « hétérotopies » de Michel Foucault et aux « lignes de fuite » de Gilles Deleuze.

sens, désaffection-engagement... autant d'alternances sans alternatives [8] qui nous permettent d'éviter de nous pencher sur le contemporain et ne nous laissent aucune latitude pour penser ce que nous voulons en lui et à partir de lui. Nous nous contentons d'ailleurs de les vivre de manière émotive, tellement captés par ces émotions que nous ne cessons plus désormais de rechercher des situations inductrices de sensations fortes, au lieu de chercher à comprendre ce qui est seulement afin de savoir comment le transformer. Nous n'arrivons plus à forger des significations imaginaires susceptibles de faire émerger du présent d'autres formes capables d'en prendre le relais. Ce que signifie véritablement « être » contemporain. En somme, nous restons paralysés devant une absence radicale de mise en confrontation des représentations collectives, une suspension des finalités de l'action au profit d'agitations publiques, et une incapacité à nous exercer à réguler volontairement des affects imposés par les différents modes d'esthétisation sociale et politique ⁶.

Une attention au contemporain, ses sources, ses processus, qui ne se confondrait pas avec le présentisme ⁷, en nous obligeant à en saisir le mode de formation, nous rappellerait que nous pouvons le changer, nous apprendrait sans doute à nous placer du côté de l'action plutôt que du côté de l'être ou de l'avoir. Nous obligerait ainsi à nous saisir dans l'enthousiasme des commencements, non sans nous dépendre des deux obstacles politiques que sont la visée de totalités closes et les fuites éperdues ⁸. L'apprentissage du jugement à porter sur le contemporain, nourri d'une prise de distance vis-à-vis du passé, d'une confrontation de nous-mêmes aux dispositions auxquelles nous sommes assignés et d'une ouverture sur les possibles, est d'actualité. Il devrait [9] se constituer d'exercices par lesquels nous rendre aptes à considérer les acquis comme de simples amers, et non comme des re-

⁶ Cornélius Castoriadis, *La Montée de l'insignifiance*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

⁷ Pour le présentisme (« un présent qui est à lui-même son propre horizon »), voir François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éd. du Seuil, 2003. À son encontre, « l'appréciation de la situation contemporaine » (Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 12) doit être développée.

⁸ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, ou à nouveau *L'Inhumain* (p. 13 : « On doit tenir pour inconsistante... ») et Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2006.

pères, et les actions comme des rebonds susceptibles de faire droit à la construction d'espaces d'activation politique effectifs, au sein desquels réaliser de nouvelles collectivités.

Cet ouvrage de philosophie, même s'il n'a pas explicitement l'aspect d'un ouvrage philosophique, ne se dérobe pas à la nécessité de contribuer à la promotion d'un rapport critique à la collectivité que nous formons, ou du moins à l'idée de commun ou de sens commun dont on nous laisse croire que nous devrions nous en réclamer afin de faire disparaître les torts et les litiges qui la parcourent. S'il témoigne de la fin de ce mythe du consensus, c'est en faisant de la philosophie un exercice de formation à l'acuité du regard sur le présent, exercice ⁹ grâce auquel nous ne nous départissons pas de la tâche d'esquisser des processus, à partir de nos objets d'analyse spécifiques, afin de mieux décider d'intervenir dans le monde. Il puise ses arguments dans les modes de constitution et les conflits structurant le champ de la culture et des arts. Il est clair, en effet, que, de nos jours, le soin de devenir le lieu potentiel de redéfinition des conflits sociaux et politiques est dévolu à cette sphère de la culture et des arts ¹⁰, et surtout à celle des arts contemporains. Cette dernière permet donc de philosopher à loisir sur la contemporanéité et sa puissance à délivrer un futur, par essais et archipels de solidarité interposés.

[10]

L'examen attentif des œuvres d'art contemporain, par exemple, révèle qu'à beaucoup d'égards l'art classique et moderne a joué le rôle

⁹ La source grecque de ce terme réfère à une pratique, un faire qui modifie. Disons que l'exercice correspond à une pratique de la confrontation à l'autre et à un entraînement au différend conçu comme un art de l'existence.

¹⁰ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 8. Quelques œuvres d'art contemporain en ce sens : Paul Chan, *Mes oiseaux... saccagent... l'avenir*, 2004, vidéo (Biennale de Lyon, 2005) ; Reclaim the Street et Aarrgh !, deux groupes qui « veulent faire réfléchir plutôt que prendre le pouvoir » (voir la revue *Cassandra*, « Dix ans d'action artistique avec la revue *Cassandra* », 2005, p. 50) ; Alicia Framis, « Nous avons abandonné l'idée de réaliser le meilleur des mondes sans pour autant avoir renoncé à concrétiser des possibilités de vie » (*Archistorm*, février 2004, n° 7, p. 23) ; Thomas Hirschhorn, « si l'art n'a pas à être engagé, il peut déclencher quelque chose » (*Kunst könne etwas auslösen*).

d'une discrète mise au pas morale et politique du sujet. L'autonomie conquise par la culture et les arts, au cours de luttes d'instauration déployées à l'encontre de la religion, a certes favorisé la constitution d'un public et d'un spectateur définis par l'élévation du goût et d'un sens commun esthétiques. Mais cette imposition est entièrement attachée aux préoccupations d'un type de société et de régime de gouvernement. L'homme moderne, au titre de sa formation esthétique, est un individu à la fois individué et absorbé formellement dans un sens commun.

Contentons-nous pour l'heure de cette évocation, qui prendra de l'ampleur au fur et à mesure du déroulement de cet ouvrage. On saluera toutefois, de surcroît, la vivacité d'un art contemporain qui n'en est pas seulement à défétichiser les formes établies d'un sujet des sens et de la sensibilité ¹¹. Il souligne encore la nécessité pour chacun de se ressaisir dans de nouveaux exercices donnant prise sur soi autrement (sans dualisme), apprenant à chacun à se déprendre des comportements induits par les médias (par une esthétisation standardisée « des gens »), inspirant le désir de se défaire de la parole colonisée, et de réaliser des actes en public, sans peur de manquer aux modèles valorisés ¹². À cet égard, il met fort bien en question l'ancien imaginaire social de l'unité, en réfutant tout recours à une quelconque transcendance, et en obligeant chacun à se construire dans le différend plutôt que dans l'individualisme.

Cela, bien sûr, parce que, chacun le sait, la prétendue « communauté » esthétique traditionnelle, ou le mythe d'une telle communauté harmonieuse (auquel on référerait traditionnellement, dans les milieux esthétiques et artistiques), a volé en éclats théoriquement [11] et publiquement dans les années 1990 ¹³. Avec l'art contemporain, s'y est sub-

¹¹ Par exemple, certaines œuvres vidéo d'art contemporain : João Onofre (*Casting*, 2000), Aernout Mik (*Park*, 2002), Emily Jacir (*Crossing Surda*, 2004).

¹² C'est le cas d'œuvres de Slimane Raïs, Joël Hubaut, Matthieu Laurette, Thomas Hirschhorn, Rirkrit Tiravanija, Reclaim the Street et Aarrghh !, Todashi Kawamata, Antoni Muntadas, Pierre Huyghe, Tatiana Trouvé... Pour une liste complémentaire, sur d'autres critères, on consultera, par exemple, Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999.

¹³ C'est le sens de la célèbre querelle portant sur l'art contemporain, mais c'est aussi le sens des travaux sociologiques de Pierre Bourdieu (*La Distinc-*

stituée une pluralité de publics, chacun relatif à des pratiques artistiques¹⁴, et des spectateurs qui n'ont plus de réticences à relever les dissensus esthétiques et artistiques en eux-mêmes et entre eux. S'il existe donc, de ce point de vue, un sens philosophique des pratiques d'art contemporain (sous le mode du rapport au spectateur), il est de proposer de nouveaux exercices au spectateur, à destination d'une nouvelle collectivité envisageable, et de nous introduire à l'interrogation des légitimations dans le champ de l'art d'abord, puis dans le champ sociopolitique.

Il reste évidemment à savoir quelle collectivité d'avenir dessinent les pratiques d'art contemporain. Ce qui est certain, c'est que la règle du jeu artistique a désormais pour déterminant l'interférence entre les spectateurs. C'est l'interférence qui fait le spectateur tout en produisant la signification de l'œuvre. Hors des situations de type auratique (et sans regret pour elle), l'œuvre contemporaine engendre des situations dans lesquelles les spectateurs entrent en liaison et doivent apprendre à concevoir des modes d'existence collectifs. Plus précisément même, ce qui fait œuvre, c'est la manière dont un geste artistique pousse les spectateurs à œuvrer entre eux.

Par conséquent, examiner la couleur du temps au prisme de l'art contemporain procure au moins un avantage, celui d'obliger chacun à une remise en exercice de soi dans un monde que l'on ne peut cesser de songer à transformer. Cet examen nous conduit à comprendre que l'on *n'est pas* contemporain, mais qu'on le devient¹⁵. Par cette expres-

tion, Paris, Éd. de Minuit, 1979) ou des travaux philosophiques de Jean-François Lyotard (*Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986 ; *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988).

¹⁴ Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

¹⁵ Il est peu de recherches portant sur cette notion, malgré de nombreux usages. Outre les innombrables « art contemporain », « musées contemporains », « mobilier contemporain » ou, chez les historiens et géographes, les examens de la « France (par exemple) contemporaine », on trouve peu de références réfléchies à ce terme. La revue des Jésuites, *Études*, s'affiche bien, depuis 1856 : revue de « culture contemporaine ». Paul Valéry affirme sa volonté de distinguer « moderne » et « contemporain » (*La Crise de l'esprit*, Paris, Gallimard, *Œuvres*, 1957, p. 992). Cela mis à part, les moteurs de recherche Internet ne présentent guère que le cours de René Audet (Canada) conduisant à « questionner la portée d'une notion aussi ambiguë que le contemporain, afin d'en venir à lui associer son extension la plus appropriée

sion « devenir » contemporain, [12] nous n'entendons pas faire injure à ceux qui se croient d'emblée contemporains. Il y en a beaucoup parmi eux qui sont de grandes âmes. Elle invite plutôt à apprendre à fournir de nouveaux efforts afin de mieux se connaître. Elle incite même à comprendre qu'il importe beaucoup de s'embarrasser du souci de ce qui est à entreprendre (et non pas de ce qui serait à attendre). Elle indique par conséquent que ce qui nous manque, sans doute, aujourd'hui, c'est une théorie politique cohérente, susceptible de nous aider à proposer des essais de rapports inédits entre les citoyennes et les citoyens ¹⁶.

Devenir contemporain, ou étranger dans son siècle ?

(en regard d'autres notions, comme la modernité et la postmodernité) ». Voir en revanche l'artiste Fred Forest et son œuvre de 1973, *Archéologie du présent* (caméras vidéo et téléviseurs rue Guénégaud), puis Jacques Revel, « Pratiques du contemporain et régimes d'historicité », *Le Genre humain*, « Actualités du contemporain », Paris, Éd. du Seuil, 2000 ou Laïdi Zaki, *Le Sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000.

¹⁶ Remarque : nous ne songeons ici à traiter ni de la question du temps et de ses paradoxes (voir Aristote, *Physique IV*, ou saint Augustin, *Confessions*) ni des conceptions du temps ramenées à la conscience (Edmond Husserl, Merleau-Ponty) ou d'un temps porteur de sens et de promesse. Le contemporain est, pour nous, une dimension politique de l'histoire mise en œuvre par les citoyennes et les citoyens.

[13]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?

La couleur du temps au prisme de l'art.

Chapitre 1

CONTEMPORAIN : ÊTRE OU DEVENIR ?

[Retour à la table des matières](#)

Nous ne saurions mieux entamer une réflexion portant sur le contemporain qu'en nous attachant à une de ces expressions toutes faites qui peut coopérer avec nous afin de mettre au jour l'enchevêtrement des problèmes. Telle est l'expression « art contemporain ». Non seulement elle est immédiatement présente dans de nombreux propos destinés à rendre compte, légitimer ou dénoncer certaines pratiques présentes en expansion dans les arts vivants¹⁷, mais encore elle subsume des œuvres qui, sans doute peu familières au plus grand nombre, sont néanmoins soumises à son appréciation et à son jugement tout en se réclamant de nouvelles formules artistiques, parfois hardies, parfois

¹⁷ Gilbert Brownstone, *Art contemporain*, Paris, Assouline, 1997 ; Jean-Luc Chalumeau, *Histoire critique de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, 1994, republication remaniée en *Histoire de l'art contemporain*, Paris, 2005 ; Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs*, Hermès, 1996, n° 20 ; Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1999 ; *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, coll. « Folio, Essais » ; Isabelle de Maison Rouge, *L'Art contemporain*, Paris, Le Cavalier bleu, 2002 ; Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997 ; Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, 1987, Paris, Flammarion, 1997 ; *Raison présente*, « Y a-t-il un art contemporain ? », 3^e trimestre 1993, n° 107.

simplement décalées, toujours travaillées par un principe d'interférence.

Notre intérêt se portera ici directement sur l'adjectif « contemporain » plutôt que sur le substantif « art », dans l'expression « art contemporain ». Non seulement parce que nous ne cherchons pas, dans cet ouvrage, à compenser le déficit de quiétude dont on crédite ces pratiques, mais surtout parce que divers [14] indices textuels peuvent faire craindre que l'état de désordre permanent des esprits quant aux significations de cette expression soit l'une des causes d'une appréhension un peu obtuse des œuvres ¹⁸. Ainsi convient-il de remarquer d'emblée que s'efforcer de parler d'un art *contemporain* devrait consister à s'accommoder d'une tâche polémique et discriminante. Cela devrait requérir l'identification simultanée de l'éclatant témoignage de conduites inédites au cœur de notre présent, et la nécessité de s'interroger sur le principe de ces changements appelés spécifiquement « contemporains ».

Sans entrer trop avant dans les détails, qu'il suffise d'évoquer pour commencer le fait que cette expression globale, et tout de même trop homogénéisante, « art contemporain », circule, en tout état de cause, afin de produire de la connivence ; à la fois dans une mouvance regroupant (et excluant conjointement) des pratiques ou des formes artistiques et culturelles du présent, et en fonction de l'objectif d'un « dépassement » de ce qui par la présence même du *contemporain* devient « ancien ». L'écrivain Thomas Bernhard ¹⁹, par exemple, ne peut se résigner à nommer un art *contemporain* (qui « ne vaut pas tripette ») qu'en le distinguant d'un art *ancien* (susitant de la nostalgie). Insistons. Que cette expression désigne son objet à partir d'un certain référent (des pratiques), cela va de soi. En revanche, elle ne définit l'in-

¹⁸ En voici deux témoignages, que le lecteur peut compléter aisément. « Tout est désormais "contemporain", et pas uniquement la culture occidentale, parce que rien n'est plus moderne. Alors, comment qualifier ce que l'on voit ? Au nom de quoi opérer des distinctions entre des œuvres ? Le binôme "faible-puissant" me semble apte à fonder des distinctions esthétiques : une œuvre forte produit de l'énergie... » (Nicolas Bourriaud, *Catalogue Biennale de Lyon*, Lyon, 2005, p. 19). Et Daniel Vander Gucht, *Art et politique*, 2004, Bruxelles, Labor, « Le qualificatif de contemporain renvoie au fait que ces artistes sont bel et bien nos contemporains, partageant notre condition, nos préoccupations, nos soucis, nos espérances et notre sensibilité » (p. 12-13).

¹⁹ Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, Paris, Gallimard, 1988.

dexation de ce référent sur cet objet ni par un projet ni par la caractéristique de ce qui s'accomplit dans les œuvres en question ni par le mode d'action des œuvres sur le spectateur ni simplement par une séquence chronologique.

[15]

Évidemment, quoi qu'on en pense, cette dénomination a non moins pour effet ou mérite de récuser la figure d'un Art éternel (ce n'est pas le moment contemporain de l'art), toujours identique à soi. Mais c'est encore au même titre que les expressions art « classique » ou art « moderne ». Nous ne nous y attardons donc pas.

Le contemporain comme réflexion

C'est sur le seul point de la dénomination « contemporain » - mais en relation avec la question d'une hypothétique promesse d'émancipation sociale et politique intrinsèquement liée à la fonction critique impartie à l'art moderne -, que nous voudrions en premier lieu insister dans ce chapitre. Autrement dit, nous prenons au sérieux le fait que l'expression « art contemporain » marque une césure entre un régime d'engagement et un régime d'interférence, dans les arts et la culture. Elle inspire en effet certaines pratiques artistiques dans lesquelles il y va d'une réflexion sur la période de référence, le maintenant, et sur le principe d'un changement, dont il convient de déterminer la nature par différence avec les modes de changement antérieurs (et leur conception : miracle, instauration, rupture, révolution). À ce titre, elle persiste à vouloir montrer que rien n'est figé, que tout peut toujours être changé. Mais elle indique d'autres voies de changement, tout en se refusant à produire un repli du contemporain sur le présentisme ²⁰.

« Contemporain » dans « art contemporain » impute ainsi *simultanément* de la périodisation. Cet adjectif valorise des œuvres qui s'inquiètent de ce qui est seulement, si nous voulons bien nous attarder

²⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expérience du temps* (« un présent qui est à lui-même son propre horizon ») et Jacques Revel, « Pratiques du contemporain et régimes d'historicité ». Notons que de son côté Paul Valéry (1919, *La Crise de l'esprit*) s'attache à distinguer « moderne » et « contemporain » (p. 992).

sur le fait que qualifier des œuvres d'« art contemporain » ou se laisser nommer « art contemporain », c'est-à-dire être rangé moins sous un nom ou un style - ainsi en va-t-il de [16] surréalisme, futurisme, support-surface... -, moins sous un caractère artistique - figuratif, abstrait, minimaliste... -, ou sous un attribut - art critique, art politique... -, que sous le sceau d'une coïncidence, revient à indiquer que l'énonciateur pense d'abord à questionner sa position dans son époque. Mais cet énonciateur ne peut accomplir ce geste sans interroger tant ses manières d'être ou de faire que le principe du changement qu'il produit. Ce type particulier de nomination exige alors du philosophe qu'il conduise une enquête assez large, qu'il entame un processus de réflexion permettant d'esquisser les linéaments d'une étude portant sur les critères de périodisation par lesquels se fabrique de l'histoire et sur les pratiques, ici de la culture et de l'art, qui dans une époque sont rapportées à elle. Ajoutons qu'il faudrait amplifier encore une telle étude en analysant les systèmes corrélatifs de légitimation, ici de l'art contemporain, qui justifient le titre des œuvres à fonctionner sous ce label, à atteindre ou non un public, à former ce dernier, que ces systèmes nous renvoient à des législations, des conditions d'exercice, une presse, des écoles, des marchés ou à des lieux de résistance.

L'expression « art contemporain »

Attardons-nous, en premier lieu, sur l'existence même et le fonctionnement de l'expression « art contemporain ». Cette dernière relève effectivement du souci que quelques-uns se donnent de leur rapport à leur présent, à leur époque (qu'est-ce qui est ? que pouvons-nous en faire ? comment se comporter à l'égard du présent ?) ²¹. Et ce souci est intimement lié à une exigence de démarcation (*statu quo* ou reconfiguration ?), ou plus sûrement, à l'indice d'une bataille : une bataille menée en faveur de cette dénomination. Il entend donc donner gain de cause à un processus de distinction, et à une polémique conduite à rencontre des effets de pouvoir des pratiques antérieures.

[17]

²¹ Souci relatif à ce que Michel Foucault décrit dans [*Qu'est-ce que les Lumières ?*](#), 1984, Paris, Bréal, 2004.

Quelques œuvres en tout cas, qui en portent parfois le titre ²², ou des discours concernant des œuvres qui le prennent pour thème souhaitent représenter ce moment de l'histoire culturelle qui est le nôtre, qui simultanément cherche à légitimer sa prétention à exister et à être sans doute « nouveau » ou au moins « différent ». À être « nouveau », probablement, sur des points précis, notamment et, pourquoi pas ?, sur le plan de l'engagement critique et révolutionnaire dont on peut légitimement penser - à relire les manifestes d'une autre époque ²³ - qu'il a structuré un large pan de l'art et de la culture modernes. Il est vrai que l'art contemporain ne revendique pas ce trait révolutionnaire, soit qu'il en récuse les exorbitantes prétentions, soit qu'il adopte des exigences plus modestes relativement aux ruptures historiques, soit qu'il valorise l'acte spécifique de l'art (et de la culture) plutôt que l'objet-écart (déplaçant alors la manière de prendre des distances avec la marchandise) mais toujours auratique, soit qu'il décrète, enfin, la nécessité d'un non-engagement. Encore prône-t-il un art du dissensus et de l'interférence, ce qui signifie qu'il ne renonce pas à toute action.

Ces œuvres, comme les discours qui les portent, se demandent certes comment se rapporter au moderne et à ses engagements révolutionnaires, et donc comment leur propre présence décale un certain présent vers l'antérieur (le moderne - une époque et un esprit - devient ancien), tout en redéfinissant leur propre rapport à leur propre présent. Ce qui correspond [18] bien à un principe de changement, quoiqu'il ne se revête d'aucun attribut révolutionnaire. Mais elles font aussi l'examen du type d'attente qui cherche à prêter aux œuvres d'art un carac-

²² Damien Hirst, *Where are me going ? Where do we come from ? Is there a reason ?* (2000-2004) (titre pour partie repris à l'occasion de l'exposition du Palazzo Grassi, Venise, 2006) ; Tino Sehgal, « Tout cela est tellement contemporain » (Biennale de Venise, 2005, Pavillon allemand) ; Joséphine Meckseper, *The Complete History of Postcontemporary Art*, 2005 ; Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, *Ailleurs/Ici*, 2003 ; Erwin Wurm, *I Love my Time, I don't make my Time*, 2004.

²³ Umberto Boccioni, *Manifeste technique de la sculpture futuriste* ; Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste futuriste ; Manifeste Dada* ; le *Manifeste* du surréalisme, etc., jusqu'à Lucio Fontana, *Manifeste blanc*, etc. Pour compléter ce point, on lira de près cette phrase de Serge Bismuth : « L'attachement au qualificatif de contemporain, pour désigner certaines options artistiques actuelles, n'est pas sans vouloir signifier, sans le dire, que celles-ci se seraient affranchies des principes modernistes » (dans *Art de proximité et distance critique*, Paris, Sens et Tonka, 2002, p. 69 note).

tère politique (qu'elles défendent une « cause »), et aux artistes la figure du militant, de la manière dont on a pu ajouter la modernité à une certaine idée de la radicalité politique de l'art (ou dont elle a pu elle-même se constituer en mythe de cette conjonction) ²⁴.

Démentir le dictionnaire

Recommençons en cette affaire par l'adjectif « contemporain ». Sa signification complète ne peut sourdre que d'un attachement accordé par celui qui parle à l'époque dans laquelle et de laquelle il parle. La référence au « contemporain » fabrique bien de la périodisation. Elle signale qu'on ne parle plus à partir de telle époque et pas encore de telle autre. Du sein de cette double négation cependant, elle indique aussi que le contemporain n'est ni un simple présentisme ni un phénomène prétendument posthistorique, renvoyant à un monde de simulacres, de répétitions ratées et de pastiches pathétiques ²⁵. De fait, elle a moins la prétention de maîtriser le temps que celle de rendre apte à s'ouvrir sur... Dès lors, penser le contemporain, c'est paradoxalement renvoyer le contemporain à sa propre relativité. Il n'est précisément qu'une époque dépassable.

Il importe par conséquent de souligner que, par l'usage de cette expression, nous faisons le choix d'entraîner le lecteur à saisir de biais la signification de l'adjectif récent (XVI^e siècle) « contemporain ²⁶ »,

²⁴ Voir notre ouvrage *L'Âge du public et du spectateur*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

²⁵ Jean Baudrillard, *Le Complot de l'art*, Libération, 20 mai 1996 (republiation, Paris, Sens et Tonka, 2000).

²⁶ *Le Robert* note, en effet : « qui est du même temps, qui est de notre temps » ; du côté de la langue philosophique, le *Godin* propose pour « contemporain » : « fait d'exister à la même époque ; caractère de ce qui est contemporain » (*Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard-Éditions du Temps, 2004). Cela dit, dans les dictionnaires plus encyclopédiques, les significations sont amplifiées. *Wikipédia*, pour la catégorie « art contemporain » donne : « Dans son acception commune, l'art contemporain représente toutes les formes d'art actuelles : en sont généralement exclues les formes d'art dont la démarche ou les problématiques ne reflètent plus les tendances de la critique contemporaine. Il tend à inclure l'art depuis les années 1960 ; le déplacement de la "scène" artistique de Paris (école de Paris) à New York

construit à partir de l'étymologie latine *cumtempus*, [19] ainsi que le rappellent successivement le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) et l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1753). Encore est-il intrinsèquement corrélé à « de quelque chose » ou « de quelqu'un ». Outre la nécessité de souligner la méfiance requise devant les croyances entourant la référence au contemporain (croire que son époque est exceptionnelle, qu'elle inaugure toutes choses), il s'agit d'insister sur la difficulté centrale induite par l'usage commun de ce vocable. Lorsqu'il est utilisé banalement, il homogénéise des situations incompatibles, prend le risque d'enfermer dans le conformisme et l'identification à un « esprit du temps » (*Zeitgeist*). C'est justement par là que passe la difficulté sur laquelle nous allons insister, déjà précisée par Théophile Gautier : « je ne suis plus contemporain » (à propos de la querelle de *Hernani*) et autrement relevée par Jacques Derrida récemment : « on peut être le contemporain "anachronique" d'une génération passée ou à venir ²⁷. »

[20]

Voici donc que la référence au « contemporain » ne s'offre plus simplement pour désigner une communauté temporelle. Elle se délie plutôt de son poids de coïncidence afin de nous engager dans une

marque le début de l'époque "contemporaine" de l'art. Il succède ainsi à l'art moderne. » Non moins informé, le *Morfaux-Lefranc* indique en deuxième usage : « L'expression art contemporain est en elle-même vide de sens : à toutes les époques, il y eut des arts "contemporains". Employée depuis la fin du XX^e siècle, elle ne correspond à aucun style dominant, à aucune époque précise. Il s'agit seulement de s'opposer à un art qui se définissait déjà comme moderne et de surenchérir sur le goût de la nouveauté » (*Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2005). Enfin, le *Blay* insiste sur l'existence d'une catégorie « art contemporain », et précise : « catégorie servant à caractériser non une phase chronologique de l'art, mais, à travers le couple moderne-contemporain, une transformation de sa nature et de son fonctionnement » (*Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003).

²⁷ Jacques Derrida, interview, *Le Monde*, 19 août 2004 ; en 1955, Georges Canguilhem écrivait déjà ceci : « rien n'est plus périlleux et décevant que de vouloir, à toute force logique, que des contemporains selon l'état civil soient aussi des contemporains par la communication intellectuelle » (*La Formation du concept de réflexe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1955, p. 172).

considération portant sur une attitude à l'égard de l'époque, les décalages possibles avec elle, les répugnances remarquables à l'égard de l'homogénéité impliquée par le mot même ou les déphasages requis par telle ou telle visée de transformation. Et dès lors qu'elle s'attache à « art », elle suggère qu'une pratique de l'art qui vit dans le même temps qu'une autre n'a pas d'obligation à lui être identique. Vivre dans le même temps n'entraîne pas du tout la nécessité de chanter le même air. Une œuvre de ce type serait d'ailleurs imitative, au pire sens du terme. C'est bien ce qu'éprouve le philosophe Arthur Danto lorsqu'il rend compte que « de même que le terme "moderne" en est venu à dénoter un style, voire une période, et non seulement l'art récent, le terme "contemporain" en est arrivé à désigner quelque chose de plus que simplement l'art du moment présent », mettant expressément en évidence la naïve approche du « contemporain » par le dictionnaire ²⁸.

Passant, à l'instant, des mots aux actions ou réalités sociétales observables, une autre logique vient en avant. Nous ne pouvons être contemporains (de quelque chose ou de quelqu'un) qu'en acceptant ou refusant de l'être. Comment l'entendre ? La contemporanéité peut se contenter de relever de l'immédiat ou de la soumission à ce qui est seulement. Mais on aboutit ainsi tout au plus à des impressions dont il ne peut rien résulter d'autre qu'une légitimation du *statu quo* (en art, au mieux, à l'idée d'une œuvre représentative-copie). Or nul ne peut être seulement ou se condamner à imiter. Dès lors, la contemporanéité doit, de préférence, consister en un acte. Dans ce cas, il s'agit d'apprécier à travers elle l'effort par lequel s'instaure un devenir qui revient à prendre pleinement son temps, son époque en mains. Ce qui contribue encore plus à ne pas se laisser être seulement le présent. La contemporanéité définit paradoxalement une manière d'investir son époque afin de mieux la retourner et s'en affranchir, [21] seule manière d'être pleinement contemporain de quelque chose ou de quelqu'un. Elle se fait distance dans le présent. Déprise de soi dans le présent afin de le mettre en mouvement.

En d'autres termes, on « est » moins contemporain qu'on ne doit faire l'effort de le devenir. Mettre en œuvre cette tâche, c'est déjà ne plus l'être (contemporain). Le contemporain d'une époque est celui qui refuse de coïncider immédiatement avec elle parce qu'il cherche déjà à

²⁸ Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 37.

amorcer le futur de ce qui a lieu, de ce qui est présent avec et en lui, et avec les autres. Loin que le contemporain se subisse, comme état de fait, le contemporain se construit par les actions, les entreprises ; par tout le travail personnel et les possibilités égrenées par lesquelles des oppositions, des conflits, des différences font surgir une productivité du présent, dans la conscience des règles qui l'ont instauré.

Le philosophe Karel Kosik, dont nous savons avec quelle précision il a cherché à identifier les crises du contemporain (le sien, certes), avait élaboré une doctrine sur ce plan : « la crise contemporaine est, écrit-il, la crise du contemporain. L'époque contemporaine est en crise, parce qu'elle a cessé d'être "contemporaine" et est réduite à quelque chose de purement temporel et temporaire. Or, le contemporain peut ne pas être une question temporelle ²⁹. »

Sans doute disposons-nous de quelques propos de teneur identique au cœur de l'histoire de la philosophie moderne. Dans la célèbre expression de Hegel, notamment, « il faut être son temps au mieux », ainsi que dans la notion d'« inactuel », si célèbre chez Nietzsche. Évidemment à des titres différents et dans des contextes de pensée largement distincts ; avec des conséquences dont les résonances délicates et les extrêmes ne nous échappent pas. Paul Audi en rappelle une : « Dans le cas particulier du philosophe, être inactuel ne signifie pas se tenir à l'écart de son temps, mais savoir que son temps ne peut être pensé qu'à partir d'un [22] Ailleurs... Il appartient justement à chaque penseur de conquérir son inactualité en s'inventant un Ailleurs différent, singulier... Un Ailleurs d'où sa pensée parviendrait, le cas échéant, à éclairer les choses selon la manière même dont elles s'offrent et se portent candidates à l'acquisition du sens ³⁰. »

Permettons-nous alors de clore cette analyse en préfigurant la suite de cette enquête : être contemporain, c'est apprendre à rebondir sur l'époque qui est la sienne, en récusant les figures qui la somment de se figer, de se soumettre à d'impénétrables autorités.

²⁹ Karel Kosik, *La Crise des temps modernes*, Paris, Éd. de la Passion, 2002, p. 81. Après tout, ce serait bien ce que tente le peintre Barnett Baruch Newman, du moins si l'on suit Jean-François Lyotard : « Le *now* de Newman [...] est plutôt ce qui la [la conscience] désempare, la destitue, ce qu'elle n'arrive pas à penser, et même ce qu'elle oublie pour se constituer elle-même » (*L'Inhumain, op. cit.*, p. 102).

³⁰ Paul Audi, *Où je suis...*, Paris, Encre marine, 2004, p. 15.

Des exercices du devenir

« Contemporain » n'est donc pas uniquement une affaire de mot, renvoyant au dictionnaire et au constat d'une coïncidence dans le temps - relever du même temps que quelqu'un ou quelque chose. Au demeurant, l'étymologie latine dit déjà fort bien que la contemporanéité relève d'un rapport - contemporain *de...* -, non d'un être. Il n'existe pas de contemporanéité en soi et pour soi³¹. Aussi convient-il maintenant de s'inquiéter de la dynamique spécifique de ce rapport et de la « politique » qu'elle contient (au sens non partidairer du terme). La contemporanéité ne saurait se laisser prendre au piège de l'être. Pour plusieurs raisons, qui se centrent toutes sur l'idée selon laquelle la constitution de la contemporanéité requiert des exercices.

³¹ Quelques usages notés au fil de la lecture : lettre de Mme du Deffand à Voltaire, le 8 mai 1770 : « n'oubliez jamais, mon cher contemporain, que vous êtes du siècle de Louis XIV. » Jean-Jacques Rousseau, Préface de la *Nouvelle Héloïse* : « N. : Vous estimez peu vos contemporains ! R. : Monsieur, je suis aussi leur contemporain ! » (Paris, Gallimard, p. 25-26). Honoré de Balzac, *La Rabouilleuse*, 1842 : « Il est inutile de revenir ici sur des faits acquis à l'histoire contemporaine » (Paris, Gallimard, p. 467) ; et dans la préface du *Cabinet des Antiques*, 1839 : « À toutes les époques, les narrateurs ont été les secrétaires de leurs contemporains » (p. 963)... Des romans qui « ont pour base des faits contemporains », « Blondet, à qui la littérature contemporaine est redevable de cette histoire » (p. 971) et à propos du retour de la Maison de Bourbon, « cette phase quasi fabuleuse de l'histoire contemporaine » (p. 978).

[23]

On peut être contemporain de (quelqu'un ou quelque chose) sans le savoir, mais on ne peut revendiquer d'avoir une existence contemporaine de quelqu'un ou quelque chose sans le savoir. Lorsque quelqu'un apprend qu'il est contemporain de..., ne l'entend-on pas s'exclamer avec surprise : « Ça alors ! j'en suis contemporain ! » En somme, il faut à la contemporanéité plus que la seule présence inassumée, plus que le simple « être là » pour valoir comme telle. Dans le « être contemporain de... » sont contenues la conscience des risques que fait prendre la contingence de la coïncidence, la conscience à élaborer de la coexistence avec untel dans le même temps et la conscience du fait que cela aurait pu ne pas être.

Voilà qui suppose de surcroît que la question du contemporain n'a de sens qu'en rapport avec une mise en configuration du temps (voire de l'histoire). Se savoir contemporain de..., c'est aussi savoir qu'on ne l'est pas ou plus de tel autre..., c'est donc apprendre à creuser des écarts entre l'antérieur et le postérieur, apprendre que tout change et qu'on peut faire changer les choses. Dans cet écart peut par ailleurs se jouer une décision : si « je » me sais, enfin, contemporain de..., « je » suis à même de me demander si je dois ou si je peux accomplir ceci ou cela ³².

Si la contemporanéité a pour premier exercice l'apprentissage de relations dans le même temps, elle a pour second exercice le jugement à porter sur ce rapport. En effet, être contemporain de... (ou s'apprendre le contemporain de...) ne commence à aller de soi que dès lors qu'on a compris la nécessité de l'accepter ou du moins d'en estimer l'importance ou l'intérêt. Immédiatement, chacun croit savoir de quoi il retourne dans le contemporain (non seulement appartenir au même temps mais, plus encore, appartenir à « ce » temps-là qui est notre présent). Mais, il n'est pas de compréhension immédiate de ce qui est.

Enfin, ce jugement s'enroule autour d'une compréhension. On peut commencer à savoir qu'on est contemporain de quelqu'un ou de quelque chose en comprenant aussi qu'on ne veut pas en être le contemporain, en saisissant qu'on ne veut pas [24] respirer le même

³² Friedrich von Schiller : « quel intérêt pour notre temps ! », à propos d'un poème à réaliser sur son époque, *Autoportrait*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 38.

air ou chanter le même air (celui de l'époque), accepter d'être le décalque de l'esprit du temps.

En ce point revient le paradoxe de la contemporanéité. Tout en étant contemporain de..., on ne se reconnaît pas dans la même contemporanéité, et le contemporain vole en éclats. Cela est fort bien manifesté par Friedrich von Schiller, lorsqu'il parle des artistes : « l'artiste est certes le fils de son époque, mais malheur à lui s'il est aussi son disciple ³³. » Voilà qui ne diffère pas des meilleurs conseils donnés par Charles Baudelaire lorsque, à propos de la peinture, il affirme qu'elle ne représente pas ce qui est, car ce serait fastidieux, et d'ailleurs ce serait estimer que ce qui est est satisfaisant. Or, ce qui est n'est pas satisfaisant ³⁴.

Comment ne pas comprendre par conséquent que la contemporanéité est simultanément processuelle et politique : elle provient de... et nous devons décider de la maintenir ou de la dépasser ? La « contemporanéité » est une politique. La contemporanéité est l'acte par lequel des citoyennes et des citoyens prennent leur temps en mains afin de le changer en vertu d'un principe de rebond ouvrant sur autre chose. S'afficher contemporain de son présent n'a de signification que si on est capable de prendre des distances avec lui pour mieux comprendre qu'il est advenu, mieux l'observer et poser la possibilité de sa transformation, à partir du jugement porté sur lui ³⁵. Il y a de [25] l'indiscipline dans le contemporain, et une capacité à la rendre effective afin de mieux désobéir aux assujettissements.

³³ Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1794-1795, Paris, Aubier, 1992, p. 151 (L. 9), et plus loin : « Vis avec ton siècle, mais sans être sa créature. » De même, Pier Paolo Pasolini a été moins de son époque que contre elle, il s'est refusé comme on l'a refusé (Bernard Levergeois, *Pasolini, L'alphabet du refus*, Paris, Le Félin, 2005, p. 12), ou Bernard-Marie Koltès écrit son temps contre son temps (« Lecture(s) de Koltès », Stéphane Patrice, dans *Art et politique*, dir. Jean-Marc Lachaud, Paris, L'Harmattan, 2006).

³⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 1037.

³⁵ Voir Baudelaire encore : « je sais que l'esprit humain, quand il consent à sortir du présent, conçoit mieux l'idée de justice » (p. 724), ce qui est somme toute plus pertinent qu'Honoré de Balzac, « là où il n'y a plus de jugement, il n'y a plus de chose jugée » (*Pierre Grassou*, Paris, Gallimard, 1977, p. 1092).

Certes, « devenir contemporain » est une disposition qui peut se perdre dès lors qu'on la fige en sacralisation du présent. « Elle réclame, par conséquent, vigilance et traitement appropriés afin d'éviter que les énergies s'assagissent et que les projets s'affadissent ³⁶. »

Reste à analyser, chaque fois, dans quels actes cette contemporanéité se traduit (et peut se traduire). Mais nous pouvons admettre, dans cet ordre d'idée, que le champ des possibles est assez vaste, puisqu'il va de l'adoption consciente du *statu quo* à la promesse d'une émancipation politique et sociale, en passant par toute la palette de l'ironie, du cynisme, du ressentiment, et surtout toutes les formes d'écart par rapport à ce qui est (différends, lignes de fuite, éthiques de l'existence, rebonds).

[26]

³⁶ Georges Banu, *Art Press*, n° 312, mai 2005, p. 92. Et il ajoute : « Tout échec n'est pas signe de "contemporanéité", mais il n'y a pas de véritable découverte sans une difficulté de réception, sans heurts et "scandale". »

[27]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

Chapitre 2

UNE THÉORIE DU CONTEMPORAIN DANS L'ART.

[Retour à la table des matières](#)

Revenons à l'expression « art contemporain ». Il existe évidemment d'étranges fascinations pour les constructions systématiques qui prétendent enfermer toutes choses dans des catégories. Et si la plupart des catégories incombent aux institutions (ce sont parfois des lignes budgétaires, parfois des axiomes de l'ordre civil), il en est toutefois d'autres qui promettent des certitudes conceptuelles ou dessinent des époques tout en amaigrissant le travail de l'esprit. Leur application en est d'autant plus paresseuse. Mais, il en est d'autres encore qu'il convient d'éprouver afin de défendre une position conquise, sous des conditions données, au sein d'un champ de bataille. « Art contemporain », à cet égard, fonctionne très largement, ou en tout cas a fonctionné très largement - puisque la catégorie semble nettement s'épuiser et que d'aucuns, qui font des catégories des objets de mode, voient un autre avenir se ménager dans des arts *technologiques* par exemple - comme un instrument de défense de certaines pratiques artistiques obligeant à périodiser derechef l'histoire culturelle récente.

Examinons cette bannière à la lumière de l'enquête précédente. Examen rendu nécessaire par ce que nous pouvons constater : l'habitude s'est largement instaurée de ne pas étayer le recours à cette déno-

mination, voire de confondre en un bloc uniforme « art contemporain », « art vivant » et « art d'aujourd'hui ou du présent ». Dès lors, soit on profère cette expression de manière indifférente et mécanique, soit on croit par elle référer immédiatement à une situation de fait, dont le contenu irait de soi : « l'art contemporain n'est pas dissociable des mouvements de pensée et des réflexions qui parcourent la société dans sa [28] complexité et ses contradictions ³⁷ » ! Et si certains imaginent pouvoir éclairer ce point par le biais de paroles d'artistes, qu'ils ne soient pas rassurés d'entendre les résultats d'un sondage mené auprès de quelques-uns d'entre eux ³⁸. En somme, rares sont ceux qui s'associent à l'effort de travailler les notions ³⁹.

Brève enquête sur les usages de la formule « art contemporain »

De toute manière, tout empirique, un premier relevé au fil de nos lectures somme de constater que l'expression « art contemporain » n'a de signification qu'en précisant un double réfèrent (l'époque et les objets). La preuve ? Notre usage n'en est pas unique, comme certains le

³⁷ C'est, curieusement, la seule définition proposée dans un dictionnaire qui s'intitule cependant *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain, depuis 1945*, Paris, École nationale des Beaux-Arts, collectif, 2001.

³⁸ L'enquête est ironiquement rapportée par Philippe Muray, de la manière suivante : le quotidien *Libération* a questionné des artistes (contemporains, au sens littéral) en leur demandant : « De quoi, de qui vous sentez-vous contemporain ? » Une des réponses : « du multiculturalisme, de la victoire de la gauche aux élections, des sans-papiers », « de mes collègues, aborigènes ou non », « de la famille du monde » a renchéri un autre (*Après l'histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 69-70).

³⁹ Marc Jimenez le tente, dans *La Querelle de l'art contemporain* (Paris, Gallimard, 2005, p. 71) : « Qualifier toutes ces "nouveau-tés" oblige en conséquence à fixer quelques règles de discrimination, en premier lieu négatives. Est dit "contemporain" un type d'art qu'on ne peut assimiler totalement à aucun des mouvements et courants antérieurs à la modernité... L'art qui s'impose, dans les années 80, sous le qualificatif de "contemporain", tente de se définir sans référence explicite au passé. » L'encyclopédie Internet *Wikipédia* n'est pas plus explicite. Voir p. 19.

croient. Et l'usage le plus lointain ne concerne pas nos jours. Il y a un « art contemporain » d'hier et un autre d'aujourd'hui.

Dans la mesure où cela nous semblait alimenter la réflexion, nous avons traversé rapidement de nombreux ouvrages à la recherche de cette expression (« art contemporain »). Sa découverte, nous allons voir dans quelles circonstances, nous permet [29] de conclure que notre usage n'est pas inédit, encore que les modalités de cet usage, en revanche, soient spécifiques à un référent précis. Aussi faudra-t-il revenir sur les légitimations présentes.

Il n'est assurément pas facile de citer chaque référence. Le lecteur complétera ce répertoire à loisir. Elles montrent aussi bien que l'expression existe depuis longtemps, et que, chaque fois qu'elle est mise en scène, elle réfère à ce qui « bouge » dans une époque.

Charles Baudelaire, par exemple, n'est pas avare du qualificatif « contemporain ». Tout en s'attardant sur l'ouvrage d'Alexandre Dumas père, *L'Art et les Artistes contemporains au Salon de 1859*⁴⁰, il traduit la question dans les termes des « temps modernes », du « récent » ou de « l'actuel ». Il s'élève contre la « bêtise contemporaine » concernant ce champ pourtant nouveau qu'est « l'art plastique ». De façon similaire, Stéphane Mallarmé emploie « contemporain » avec beaucoup de constance, pour parler de « nos contemporains » (Arthur Rimbaud et Guy de Maupassant).

Plus spécifiquement, Joris-Karl Huysmans, (*À rebours*, 1884, chap. v), Émile Zola (*L'Œuvre*, 1886, chap. x, « la situation qu'il prenait dans l'art contemporain »), mais aussi le peintre Gustave Courbet (*Peut-on enseigner l'art ?* : « l'art historique est par essence contemporain⁴¹ ») et le philosophe Jean-Marie Guyau (1854-1888)⁴² citent et commentent pleinement des questions qu'ils attribuent à l'« art contemporain ». Dès la même époque, d'ailleurs, le philosophe allemand Wilhelm Dilthey, sous réserve des transferts impartis par la traduction, analyse « les aspirations vivantes de l'art contemporain⁴³ ».

⁴⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, note p. 1703, pour la suite : p. 815, p. 1099.

⁴¹ Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen, L'Échoppe, 1988.

⁴² Jean-Marie Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1884.

Au commencement du XX^e siècle, le poète et critique d'art Guillaume Apollinaire pratique le double usage de « contemporain », [30] tant comme simple qualificatif de coïncidence qu'inclus dans l'expression « art contemporain ⁴⁴ ». Et, sous réserve de problèmes de traduction identiques à ceux rencontrés chez Dilthey, on se retrouve devant la même expression, un peu plus tard, chez Theodor W. Adorno ⁴⁵.

Enfin, en langue française, et dans le contexte spécifique de l'époque, dès 1966-1967, nous assistons à la montée en puissance de l'expression. Elle est attestée dans un texte de Claude Lévi-Strauss sur Picasso (1966, entretien avec André Parinaud), et dans le film de Gérard Pignol portant sur le sculpteur Henri Laurens, notamment dans l'interview de Laurens lui-même et à son sujet. La même année, l'artiste Marcel Broodthaers affirme ne pas douter voir en Mallarmé « le fondateur de l'art contemporain ». Cela alors qu'en langue anglaise, le film *Garage Sale*, de Bruce et Norman Yonemoto, fait allusion au minimalisme et à l'art conceptuel sous l'expression *contemporary art* (1976).

Il ne faut plus attendre longtemps pour que cette expression acquiert un statut institutionnel, relativement à nous ; pour qu'elle soit légitimée à notre endroit par des revues (*Art Press*, puis longtemps après *Beaux-Arts Magazine*), par des directives ministérielles, avant de l'être même, plus récemment, par [31] des romans (Bernard Com-

⁴³ Wilhelm Dilthey, *Écrits d'esthétique, Les trois époques de l'esthétique moderne et sa tâche actuelle*, 1892, Paris, Éd. du Cerf, p. 181, 219-

⁴⁴ Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960. Il cite un poème (p. 41) : « Mets ta jupe en cretonne / Et ton bonnet, mignonne ! / Nous allons rire un brin / De l'art contemporain / Et du salon d'Automne » (dans un article de 1907, mais l'éditeur ne propose aucune note indiquant d'où cela provient). Puis (p. 91), il explique que Matisse a produit un des articles les plus séduisants de « la plastique contemporaine » (1910). *Ibid.* : « Le salon ne représente pas [...] tout l'art français contemporain » (p. 180) ; les artistes américains ont « tous subi l'influence de la peinture française contemporaine » (p. 191) ; Signac marque une « date importante dans l'histoire de l'art contemporain » (p. 248). Enfin, il indique un vernissage dans la « Galerie d'art contemporain » (Paris) (p. 261, 276, 280).

⁴⁵ Theodor W. Adorno, *Modèles critiques*, 1963, Paris, Payot, 2003, p. 58 et édition en allemand, Suhrkamp, p. 67 : *Die gegenwärtige Kunst. Idem*, dans *Autour de la théorie esthétique* : « art contemporain » (Paris, Klincksieck, 1970, 1976, p. 17).

ment, Hélène Villovitch⁴⁶...). Et bien sûr, par des philosophes et critiques, à cet égard, nettement plus précis sur les enjeux.

Par exemple :

- En définissant le concept d'un art contemporain par une éthique du pluralisme et la fin de l'utopie de l'art. C'est le cas du philosophe Yves Michaud (*La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997) ;
- En illustrant l'idée d'un art contemporain par une « structure pluraliste » (Arthur Danto, dans « Figures de l'art 10, L'Esthétique, aujourd'hui ? », *Revue d'études esthétiques*, Pau, PUP, 2006) ;
- En référant l'art contemporain à ce qui est « pointu », en avance dans son temps. Ainsi en va-t-il chez l'essayiste Catherine Millet (*L'Art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997) ;
- En exerçant ses soupçons sur l'expression : « L'expression "art contemporain" me gêne énormément... L'art contemporain n'est pas un genre mais une catégorie particulière, ce n'est pas un médium » (Nicolas Bourriaud, dans *Nouveaux Territoires de l'art*, Paris, Sujet-Objet Éditions, 2005) ;
- Quant à la sociologue Nathalie Heinich (*Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Éd. de Minuit, 1998), elle ouvre d'emblée cet ouvrage par une brève méditation sur « contemporain » : « Mais qu'entend-on par "art contemporain" ? Ce terme désigne-t-il une catégorie temporelle (l'art d'aujourd'hui) ou une catégorie esthétique (un certain type d'art) ? », « aux yeux de la loi, ajoute-t-elle, la définition est strictement chronologique, donc en perpétuelle évolution ».

Ce ne sont évidemment que quelques amers puisés dans nos relectures, à destination de ce chapitre. Mais si nous prenons au sérieux ce

⁴⁶ Bernard Comment, *L'Ongle noir*, Paris, Mille et une nuits, 1997 Hélène Villovitch, *Petites soupes froides*, Paris, Éd. de l'Olivier, 2003 Thomas Lélou, *Je m'appelle Jeanne Mass*, 2005, Paris, Léo Scheer.

qui vient d'être restitué, il apparaît que la formule « art contemporain » a la vertu de témoigner d'une conscience particulière de l'histoire. En cela, elle appartient pleinement à l'espace de pensée de la modernité, au sens historique du terme, telle qu'ouverte et définie par Immanuel Kant, dans un geste réflexif [32] à l'égard de son époque, marqué au sceau de questions décisives : qu'est-ce qui se passe en ce moment ? Quel est ce monde dans lequel nous vivons ? Quelle différence aujourd'hui introduit-il par rapport à hier ⁴⁷ ? Dans cet espace, elle indique pourtant une inflexion : l'aspiration à conforter une nouvelle perspective et à instaurer une succession (après les avant-gardes modernes).

À ces titres, la contemporanéité n'est pas du tout une affaire d'essence. Il y a du « contemporain » à chaque époque (ou à chaque moment de l'histoire moderne) quoique mobilisé par des actions différentes à entreprendre. D'où vient que nous pouvons entendre le contemporain comme une critique de ce qui est advenu historiquement, et une approche de ce qui lutte contre ce qui est maintenu. Le contemporain : à chaque époque, une manière de tenter de la dépasser ! On peut alors légitimement s'étonner d'observer que la signification de l'expression « art contemporain », dans les ouvrages les plus récents, ne soit pas plus clairement explicitée ⁴⁸.

⁴⁷ Immanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, 1784, Paris, Hatier, 2002. Texte source du débat contradictoire entre Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, 1985, Paris, Gallimard, 1988 (la modernité est un projet inachevé), et Michel Foucault, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, 1984, réédition Paris, Bréal, 2004 (la modernité est un *ethos* de la pensée à l'égard de son présent).

⁴⁸ Isabelle de Maison Rouge, *L'Art contemporain* : « L'art contemporain est pour l'essentiel inscrit sous l'égide de la postmodernité, notion symptomatiquement ambiguë qui dépasse largement le champ des arts plastiques. Le succès de la formule et du concept marque la fin d'une époque : celle de l'avant-gardisme. L'art contemporain peut également se définir par l'éclatement des frontières entre les disciplines classiques et par l'apparition de nouvelles techniques (techniques mixtes, multimédia), qui élargissent le champ artistique tout en rendant son approche plus complexe » ; « Aujourd'hui, le brouillage de ces critères de jugement ne garantit plus de statut cohérent à l'art contemporain » (*L'Art aujourd'hui*, Paris, Le Félin, 1993, p. 15) ; Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 35 : « L'expression même d'"art contemporain" en témoigne (du fait que l'art est pris pour une manière de configurer le commun). Ce que l'on attaque ou défend sous ce nom n'est en rien une tendance commune qui caractériserait aujourd'hui les différents arts », on nomme par là des objets mais pas un pro-

[33]

*Une théorie du « contemporain »
dans l'art est-elle possible ?*

Quelle que soit l'époque, l'expression « art contemporain » pose un critère de périodisation, indique conjointement la volonté de définir le statut du maintenant et de prendre des distances avec ce qui est déjà là. La formule manifeste un système de distinction (pratique et moteur). Dès lors, pour que « art contemporain » devienne une formule efficace, il faut qu'elle soit accompagnée de modes d'identification : rassembler qui, en vue de quoi, et agir comment pour prendre des distances avec quoi ? Sinon, elle demeure inutilisable⁴⁹. Concentrons-nous donc désormais sur notre époque, et sur les significations de l'expression « art contemporain » dans le contexte présent.

L'idée que quelqu'un édifie de son « maintenant », et de sa manière de produire une différence avec l'antérieur qu'il fabrique simultanément, l'autorise sans doute à vouloir se nommer. Nommer des pratiques par un rapport à la période revient à se situer sur une ligne de temps réfléchi, mais n'a de signification qu'à raison de proposer des caractères distinctifs, en les rapportant à la question : qu'est-ce qui nous différencie de ce qui est déjà présent, par quelles actions provoquons-nous le retrait de l'antérieur et à quelles actions faisons-nous droit ? Or, des critères - malgré quelques fréquentes hésitations malvenues, chez les lecteurs pressés, entre les usages de « contemporain », « présent », « actuel », « vivant » et « nouveau »⁵⁰ - il en existe, qui sont avancés par les tenants de l'art contemporain.

jet ». « Art contemporain est le nom qui désigne en propre le dispositif qui vient occuper la même place et remplir la même fonction » (que les anciens concepts du commun).

⁴⁹ Contrairement à ce qu'indique une note précédente, tel auteur put être moins pertinent : Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine*, « quelle définition donner de l'art contemporain ? » (Paris, Klincksieck, 1999, p. 77 s.).

⁵⁰ Il en est d'autres : on croit que le nouveau est nécessairement moderne, mais on voit mal que le contemporain (dans le temps) n'est pas nécessairement moderne, et on a l'impression que l'actuel est le présent, alors que l'actualité même de quelque chose vient de ce qu'elle bouleverse le présent. Etc.

Tout d'abord, le critère de la différence entre « présent » et « contemporain », rejoignant ce que nous avons exposé dans le chapitre précédent. Le présent n'est rien d'autre qu'une découpe verticale du fil du temps, tandis que le contemporain définit le [34] rapport entretenu avec le présent. À ce titre, nous pouvons être présents à notre présent seulement⁵¹, c'est-à-dire le consommer, ou contemporains à notre présent, c'est-à-dire tenter de le redessiner. Ce qui ne convoque ni le même regard ni le même comportement.

Ensuite, le critère de l'identification. « Contemporain » dans l'art se donne pour synonyme de non-moderne ou parfois de refus du moderne - au sens de l'art autotélique, explorant son propre principe actif et renvoyant à une perspective « révolutionnaire ». Mais simultanément, expose un refus du postmoderne, de ses pratiques et de ses aveuglements. Si l'art moderne fut l'utopie d'un art susceptible d'œuvrer à changer les conditions de l'existence sociopolitique, et si l'art postmoderne contribue à enfermer le présent dans l'idée d'une fin de l'histoire, sacrifier à un art contemporain implique le double refus de se croire au sommet d'un progrès ou d'une téléologie de la conscience (moderne), et de manifester la volonté de mettre toutes choses sur le même plan (postmoderne). Autrement dit, le refus de se croire capable de totaliser toutes choses (moderne) et le refus de croire la totalité établie (postmoderne). Cela, néanmoins, sans mépris, sans nostalgie, sans ressentiment. S'énoncer comme « contemporain », dans la culture et les arts, implique le désir d'ouvrir un nouveau champ historique, en mettant le présent en crise. Mais, certes, il ne s'agit plus de le mettre en crise par une révolution, de le transformer en fonction d'une instance supérieure, plus non plus d'une critique révolutionnaire relative à un art et des pratiques culturelles qui prétendraient par leur action changer elles-mêmes ou elles aussi les conditions actuelles de l'existence sociale et politique.

Simultanément, l'art contemporain s'installe dans le refus de l'esthétique et de la promotion d'un art auratique. Il déconnecte art et esthétique - l'œuvre n'est plus nécessairement offerte au regard, au point de conférer aux pratiques artistiques une autre dimension (du *de visu* à l'*in vivo*, pour parler comme Daniel Buren), absente de l'utopie d'une transformation du monde et [35] *a fortiori* de la réalisation d'un sens

⁵¹ Voir le « tout tout de suite » de Bruno, le personnage central du film *L'Enfant* des frères Dardenne, Bruxelles, 2005.

commun. Le contemporain ne permet ni de penser plus que le sens de ce que nous faisons, ni de poser un sens absolu de toutes choses. Et il s'installe dans un sens pluriel, à faire et toujours à refaire.

Mais en finir avec l'esprit révolutionnaire, comme avec l'esthétique ne saurait faire basculer l'art contemporain dans le vide d'action, dans l'activisme ou l'individualisme. Au contraire, pour se démarquer du moderne, il a mis au principe de son action, dans la culture, non une « révolution », non une « rupture », mais l'introduction d'un dissensus, dont il nourrit ses œuvres.

Il convient donc de demeurer attentif aux usages de cette expression qu'on applique en général trop largement. Le philosophe Jacques Rancière se penche sur elle en accentuant les caractéristiques ludiques ou seulement relationnelles⁵². C'est sans doute trop léger, mais il est vrai qu'il privilégie le commentaire des expositions sur celui des œuvres. Il nous semble qu'il importe de mieux en cerner l'usage et de la laisser délimiter assez exactement un art appuyé sur une sensibilité au différend.

Synthétisons, néanmoins, ce qu'on rencontre le plus souvent dans les écrits, textes, commentaires, sans nous arrêter sur la pertinence des propos. L'art contemporain aiguise la perception du jeu des signes dans la société, il exalte notre plaisir à l'indécidable, il recrée ou tente de recréer des liens en archipels entre les citoyennes et les citoyens (non des objets, mais des situations, des rencontres), il suscite des modes de confrontation, interroge les légitimations, et provoque des interférences entre les spectateurs. Les sources de ces propos sont diverses mais, à les lire, on se prend à rêver que, sans doute, il y a bien quelque « politique » là-dedans du *contemporain*. Une micro-politique ? Peut-être si, du moins comme on l'affirme, le contemporain voue l'art à construire ici et maintenant des espaces censés reconfigurer du collectif contre l'individualisme soutenu par un sens commun transcendantal.

[36]

⁵² « À travers cette double vocation de l'inventaire (Jacques Rancière cite l'exposition *Voilà, le monde dans la tête*), la vocation politique-polémique de l'art critique tend à se transformer en vocation sociale-communautaire » (Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, p. 78).

La formule « art contemporain » semble donc bien dire quelque chose du politique, même sans politique. Si elle n'est plus la formule d'un engagement, elle demeure la formule d'une prise de conscience de ce qui est possible à partir du présent. À savoir, nul doute, autre chose. L'art contemporain nous rappelle à l'historicité, même s'il ne propose pas de fins (pas de téléologie). S'il se conçoit parfois en forme d'inventaire, n'est-ce pas d'ailleurs moins pour totaliser l'héritage et s'y enfermer que pour mettre au jour ce qu'il faut refuser ?

Problèmes de pratique : quelle histoire ?

La difficulté de trouver un sens à l'époque - encore n'y en a-t-il qu'un, celui qui structure ce que nous entreprenons - réside dans la manière dont nous nous sentons à la fois contraints de la dire « nôtre » et obligés de tempérer ce possessif par toutes les protestations imaginables. Comprendre son époque, et la rendre autre si possible, voilà la tâche que l'art contemporain assigne au spectateur, en tout cas s'il veut faire du contemporain autre chose qu'une simple question de mode ou de manière d'être à la page.

Il reste qu'affirmer cela oblige, répétons-le autrement, à inclure la problématique du contemporain dans la perspective moderne, quoique modifiée. Car le moderne s'est bien fixé pour tâche de penser son temps. En ce sens, paradoxalement, la question du contemporain est d'abord une question moderne. Puis dans le moderne, une question spécifique aux velléités d'en sortir. S'agit-il pour autant d'un leurre qui résiderait en ceci que l'enquête sur l'instauration du dissentiment vis-à-vis du moderne par le contemporain ferait partie elle-même du moderne ? Il faut donc choisir. Et le contemporain nous y appelle : choisir de se placer dans une histoire téléologique (le contemporain est le dernier mouvement, le plus avancé), dans une histoire de la décadence (le contemporain est le rien, le n'importe quoi), dans une histoire des ruptures ou une histoire des rebonds ?

Laissons l'affaire momentanément en suspens. En tout cas, la contemporanéité consiste à apprendre à être soi-même, ni le [37] passé, ni le présent, mais soi-même ici et maintenant devenu, fabriqué dans des règles et visant la possibilité d'en construire d'autres, donnant

ainsi corps à ce qu'il faut dépasser (et devient passé) et un certain sens au présent. Aussi le poète et philosophe Friedrich von Schiller écrivait-il : « l'artiste est fils de son époque, mais pas son disciple ⁵³. »

Mais il faut bien se poser le problème de savoir aussi comment nous pouvons, nous, le poser ce/notre contemporain ? Disons simultanément, poser le problème de « l'engagement » en lui ou du « désengagement » dont on crédite les contemporains, alors que l'époque ne semble déployer ni projets de révolution ni perspectives de transgression. La passivité domine-t-elle pour autant, avec son lot de dépolitisation ? Certainement pas, ou du moins la question demeure-t-elle posée dans les termes modernes de l'engagement et du politique. L'art contemporain encourage et promeut la mise en mouvement de chacun, la mobilisation de soi, dans l'ouverture sur des pratiques solidaires, des pratiques en archipels. Il souhaite sans aucun doute s'extraire d'un style d'engagement moderne, exprimé en termes (modernes) et newtoniens de « force », « résistance », « puissance », « masse »... mais sans pour autant sanctionner ce qui est seulement, et nous livrer à des flux et des flexibilités avantageuses pour une mondialisation imposée.

Ce que l'art contemporain met en avant, c'est une théorie (un programme ?) des interférences, des modes de rapport qui déclinent ces archipels de travail qui, sans partir de rien (*ex nihilo*), provoqueraient des rebonds dans ce qui est, à destination d'exercices et d'expériences ouverts sur des avenir.

Si les périodisations en matière d'histoire culturelle sont trop souvent alignées sur la succession chronologique (antérieur-postérieur, prédécesseur-successeur...), elles ne vont pas sans suggérer au moins que l'histoire n'est pas achevée. La référence au « contemporain », dès lors qu'elle est réfléchie, vise à situer un maintenant à partir duquel il devient possible d'identifier quelque chose qui s'est accompli et quelque chose qui [38] est à accomplir et ne repose pas sur les mêmes principes que ce qui est déjà présent. Mais, elle incite de plus à réfléchir dès maintenant à l'historicité de l'art contemporain.

« Art contemporain », à cet égard, et pour revenir sur la question de l'engagement dans l'art, est une déclaration de périodisation, inscrivant dans l'histoire culturelle un ensemble de pratiques fondées sur la reconnaissance, par des artistes, de n'être plus et de n'avoir plus à être

⁵³ Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*.

d'avant-garde, de n'être plus révolutionnaire, et de ne pas avoir à l'être. Mais, loin d'invalider seulement une « politique », ces pratiques, en questionnant notre temps, s'affirment pour elles-mêmes en redéfinissant une politique non politique, non partidaire, autrement dit l'exigence d'avoir à entreprendre quelque chose à l'encontre de ceux qui pensent que l'histoire est achevée.

Ce qui répond aussi implicitement à la question de savoir si l'art le plus engagé et le plus politique est nécessairement l'art politique (au service d'une cause). Or, justement, il est possible de se faire une autre idée de la politicalité de l'art. Par exemple : que l'art au moins soit, car il oblige alors à comprendre que quelque chose d'autre peut s'accomplir qui ne soit ni de l'ordre du prévisible ni de l'ordre du *statu quo*.

Question pour terminer ce chapitre : que faire, dans cette optique de l'œuvre de l'artiste Joséphine Meckseper : *The Complete History of Postcontemporary Art*, 2005 (des objets de la vie courante, refaits et saisis dans le flux de l'actualité) ? *Notre* contemporain serait-il déjà dépassé ? Est-ce une manière d'administrer la preuve qu'il est dépassable ?

[39]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

Chapitre 3

LA FIN DE L'INDEXATION DU SPECTATEUR À L'ESTHÉTIQUE

[Retour à la table des matières](#)

L'engouement pour la culture et les arts dont témoigne notre époque, traversée de nombreux courants réactifs postmodernes, traduit essentiellement un conformisme esthétique. À son envers, choisir de poser le problème de notre contemporanéité, à partir d'une réflexion portant sur l'art contemporain, traduit notre méfiance à l'égard de ces processus d'esthétisation. Accentuons même cette méfiance en traçant le portrait des différents dispositifs artistiques et esthétiques qui ont contribué à fabriquer notre sensibilité et notre usage politique de la notion de sens commun. Ainsi, l'apprentissage du jugement à porter sur le contemporain sera nourri d'une prise de distance vis-à-vis du passé, d'une confrontation de nous-mêmes aux dispositions auxquelles nous sommes assignés et d'une ouverture sur les possibles.

Ce qui distingue, en effet, l'art contemporain du postmodernisme ⁵⁴ réactif tient au rapport entretenu par chacun avec la question, centrale, des légitimations (des relations, des autorités, des transmissions...), ainsi qu'avec celle de l'histoire. L'art contemporain rejette la domination de l'esthétique. Il ne rêve plus d'entretenir un sens commun, encore moins un sens communautaire, qui fait passer un certain idéal d'harmonie universelle [40] et nécessaire entre les hommes pour une réalité s'imposant à tous. Ne cultivant ni la mélancolie ⁵⁵, ni le tragique ⁵⁶, ni le désespoir, il se fonde sur la vigilance à l'égard du donné. Si l'art contemporain a cessé de croire à l'émancipation politique, il n'a pas cessé de croire que les hommes peuvent quelque chose à la situation qui est la leur.

Éclairons simultanément les rebonds proposés par les pratiques actuelles de l'art contemporain et l'indexation antérieure de l'art sur une régulation esthétique. Cette régulation consiste en apprentissages qui ont construit l'horizon d'attente le plus familier du spectateur. Elle déclina une idéologie de la communauté esthétique dont il résulte que « communication », « communauté » et « sens commun » passent pour des ressources politiques efficaces. Devenue rouage du politique, en jouant le rôle d'une discrète mise au pas morale et politique du sujet, elle aboutit à conforter une démocratie de participation ou un espace public de juxtaposition.

Rebonds et interférences

⁵⁴ Deux remarques sont ici nécessaires. L'auteur connaît les inconvénients de l'usage de ces grandes catégories qui, en excluant les nuances, interdisent aussi d'observer des contradictions. Mais, elles permettent tout de même de dessiner des champs de référence. Enfin, si nous excluons de parler ici du postmoderne, c'est que nous en avons examiné les linéaments et les conflits dans notre ouvrage *Le Champ de bataille postmoderne/néomodernisme*, Paris, L'Harmattan, 1990.

⁵⁵ Voir l'exposition conçue par Jean Clair, *Mélancolie, génie et folie en Occident*, 2005-2006, Paris, Grand-Palais.

⁵⁶ Qui consiste de nos jours à renoncer à l'action et à l'inscription dans une histoire, parce que toute histoire mènerait nécessairement au totalitarisme ou donnerait systématiquement prise à la condamnation. L'art contemporain assume « l'échec » des avant-gardes, mais pose les linéaments d'une histoire (encore) possible.

Face à un art postmoderne qui prétend réenchanter le monde légué par les modernes et abolir toute transgression, l'art contemporain, mis en œuvre dans un langage critique dans lequel les normes sensibles, éthiques et sociales sont discutées par des moyens artistiques, cherche à rebondir dans plusieurs directions.

Il a d'abord la volonté de creuser l'écart entre le spectateur et l'accommode rétinienne habituelle. Le spectateur, d'un art contemporain qui n'est pas obnubilé par les objets, se place aux antipodes de l'objet d'art isolé et auratique et récuse la réification de la relation sujet-objet, est conduit à s'émanciper de la [41] régulation esthétique, dans la mesure où cette dernière rend le spectateur incapable de se reconnaître comme présence sociale et le fige dans un espace inaccessible.

L'art contemporain, de surcroît, émerge dans une problématique de l'interférence. Ce point de vue - un art qui ne décrit pas (l'art classique) ne commente pas non plus son propre processus (l'art moderne), et suspend à la fois la saturation de la totalité, l'esthétique et l'engagement politique de l'art - conduit à entendre précisément que les œuvres ne dessinent pas en elles-mêmes une politique, exercent moins des effets d'harmonie sur l'individu qu'elles n'exercent au différé à partir de deux types d'inclination polémiques.

Premièrement, ces œuvres mettent le spectateur en situation réelle de transformation de soi par interférences. Elles le placent au sein d'une situation dialogique dans laquelle chaque interaction est susceptible de former, de développer et d'amplifier une existence culturelle collective. Elles se rattachent constamment à une disposition à l'échange (ce qui n'est pas le consensus) grâce à laquelle remettre en question les anciennes règles (culturelles, artistiques, esthétiques) intériorisées et leurs légitimations.

Secondement, elles nous rappellent notre capacité à faire encore l'histoire (de l'art), puisque l'art contemporain réfute la croyance selon laquelle ce qui est est seulement, et refuse de céder aux jugements communs selon lesquels l'histoire pourrait buter sur une fin ultime ou selon lesquels nous souffririons d'un trop lourd poids de l'histoire (identifiée alors avec le passé). Il nous plonge dans un univers de recommencements infinis.

Sécularisation et indexation

La portée polémique de ces exercices auxquels nous plie l'art contemporain apparaîtra mieux si nous décourageons l'amnésie des commencements qui nous fait croire en l'existence d'un Art éternel, autrement dit si nous rendons brièvement compte maintenant de la trajectoire accomplie par ces classiques qui ont institué les grands traits de l'indexation du spectateur à l'esthétique. [42] C'est en effet à cette régulation esthétique, née entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, que nous devons l'élaboration des désirs (de voir, d'écouter...), des attitudes et des jugements de goût du spectateur, enfermés dans les visées d'un « sens commun ».

Encore convient-il de retenir que ces classiques ont abouti aux solutions en question en livrant eux-mêmes bataille contre les autorités et attitudes religieuses. L'apprentissage du spectateur (de sa posture, de ses dispositions) s'est accompli dans les séances de discussion consacrées aux œuvres dans les académies ou dans la pratique des conversations de salon, alors qu'on y prenait des distances avec les autorités pesant sur les mœurs et les pensées. Non seulement cette distance a facilité la tâche des artistes (on ne juge plus la véracité de leur œuvre selon la manière dont elle raconte un épisode biblique, ne pouvant être « belle » que si elle correspond à ce que les autorités affirment), mais elle a dessiné un espace propre du spectateur, l'espace d'un libre examen, dans lequel le plaisir a pu devenir un élément d'appréciation.

Pour le spectateur désormais profilé face au type d'œuvre constitué dans le même temps ce qui est vu ou lu ou entendu ne correspond pas immédiatement à l'espace de ce qui est à faire. Il peut regarder un spectacle, écouter l'exécution d'un concert, lire un livre, sans être tenu de croire que les mots ou les sons lui imposent des actions ⁵⁷. C'est

⁵⁷ Travaillant encore à la charnière du monde ancien et du monde moderne, La Bruyère, dans les *Caractères* (1688, Paris, Gallimard, 1975), témoigne des difficultés d'expansion d'une forme si nouvelle, mais relève avec pertinence cette dissociation voir-faire. Dans le chapitre « De la ville » (13), il tente de distinguer le spectateur sur le boulevard et le spectateur à la Comé-

d'ailleurs au cœur de [43] cette distance que s'installe la dynamique du jugement de goût, inséparable de la figure du spectateur ⁵⁸. Rappelons à ce titre que le déploiement moderne des problématiques ou des philosophies du jugement témoigne lui aussi d'une émancipation de la manière de concevoir les formes d'activité de l'esprit humain ⁵⁹.

L'éducation nouvelle a impulsé chez le spectateur une série de manières de faire (face-à-face avec l'œuvre) et de dire (le jugement de goût, le beau) qui reposent sur son ajustement à l'œuvre par l'esthétique, la sensibilité et le goût, par une disposition sensible ou une pulsion de voir (d'écouter, de toucher...). Dans les arts plastiques, par exemple, cet ajustement en face-à-face s'opère au cours de la conjonction entre l'appareillage figuratif qui déploie le point de vue du sujet, la prépondérance du modèle optique ou dioptrique, et la construction

die, le spectateur au sermon, au bal ou aux exécutions. Le premier est « spectateur de profession » : « Il ne fait rien de ce qu'un homme doit faire, il ne sait rien de ce qu'il doit savoir ; mais il a vu... » (p. 151). « Voyeur » professionnel, il ne s'intéresse qu'aux simulacres. Et l'auteur de lui opposer le spectateur éclairé, observateur désenchanté (voir à propos de La Bruyère lui-même : L. van Delft, *La Bruyère, ou Du spectateur* (Paris-Seattle-Tubingen, Biblio 17, 1996) et sur ce thème *La Bruyère, le métier de moraliste*, Actes du colloque international, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 36). Sur le plan littéraire, les deux exemples incontournables d'une absence de distinction entre les mots et les choses ou les actes, aux deux extrêmes de la modernité sont *Don Quichotte* (l'errance) et *Bouvard et Pécuchet* (la bêtise).

⁵⁸ Voir Jacqueline Lichtenstein, « Temps de l'art et temps de l'histoire », dans *Ruptures*, Paris, ENSBA, 2003 p. 148 : la problématique de Descartes, celle du jugement contre les autorités « va bientôt s'exprimer dans le domaine de ce qu'on appelle aujourd'hui communément le jugement de goût et transformer les modalités d'appréciation des objets destinés à satisfaire les sens autant que la raison ». Nous avons reconstruit une partie de ces processus dans notre article « Lié et délié des arts et de l'esthétique, Exploration d'une connexion et d'une déconnexion », revue *EspacesTemps*, « Continu/Discontinu, puissances et impuissances d'un couple », n° 82-83, 2003, Paris.

⁵⁹ Ces dernières ne s'expriment plus par adhésion aux choses, mais dans des jugements, organisant des rapports entre les mots dans le langage et des expériences entre le langage et le monde. En quoi une problématique du jugement est simultanément obligée d'introduire, dans la parole et l'échange des paroles, une régulation des actes intellectuels par des pratiques servant à donner un statut aux objets de référence (l'expérience), à proposer des règles d'énonciation communes (logique), et des modes de discussion du jugement (différents selon qu'il est scientifique, politique, moral, esthétique...).

esthétique de la pulsion scopique chez le spectateur ⁶⁰, de la pulsion d'entrer [44] au contact de l'œuvre (écouter, voir...) qui est le plaisir (esthétique) même. Le sujet-spectateur est ainsi mis en œuvre par la présence de quelque œuvre, quoiqu'il ne puisse s'approprier cette « chose », l'utiliser. Il doit en revanche se laisser aller à apprécier, s'exercer, exercer sa force de juger, son ascèse personnelle dans la visée d'un « commun », qui appartient autant à l'esthétique sous la forme d'une revendication qu'à la conscience des auteurs visant si possible « tous » les spectateurs par une œuvre élevant une prétention à l'universel ⁶¹.

Émancipation et déconstruction

La règle d'engendrement du spectateur induit qu'il fasse quelque chose de lui-même, apprenne à faire des efforts ou à « acquérir du caractère ⁶² ». Mais, par un décrochement caractéristique, les avant-gardes modernistes nous ont déjà placés devant une première transformation (réussie) du couplage esthétique sujet-objet. Effectivement, le spectateur de l'avant-garde moderne, sous le coup de formes d'art qui

⁶⁰ Cette question du face-à-face (le lecteur notera qu'il s'agit de l'expression sans cesse utilisée par Honoré de Balzac pour parler du rapport œuvre-spectateur : *Sarrasine, Pierre Grassou...*) est décisive en ce qu'elle indique la nécessité de respecter la différence entre une dramatisation religieuse de la vision et l'opération scopique (soit, le désir de voir : le voir conçu comme opération, et le sujet conçu comme capable d'être saisi et de saisir, de se laisser prendre et déprendre). Voir Jacques Lacan : ce que rêve le tableau n'est pas le visuel, mais l'œil d'un regard dans son rapport au désir (*Séminaire V*, Paris, Éd. du Seuil, 1988). Pour le terme : voir le grec *skopeo*, « observer de haut », « avoir en vue », « regarder », « examiner », ou *skopos*, « celui qui observe ».

⁶¹ Nous en avons trouvé une mise en scène typique, au musée Fabre de Montpellier, dans un tableau de Louis Béroud, *Au salon carré du Louvre*, 1883- On peut aussi en approcher les effets en lisant le *Journal* de Stendhal.

⁶² Immanuel Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, 1797, Paris, Vrin, 1970, p. 141 : « acquérir du caractère », mais il faut trente ans... Ce caractère s'est vu entouré de règles disciplinaires, voir Jean-Yves Mollier, « Le parfum de la Belle-Époque », dans Jean-Paul Rioux et Jean-François Sirinelli, *La Culture de masse en France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Fayard, 2002.

décentrent par deux fois l'esthétique (par rapport au sujet-spectateur unique et centré et par rapport à une œuvre orientée vers le sublime) en assenant un rude coup à l'art classique, entre dans un autre espace d'exercice.

En posant parfois les choses dans l'œuvre (frappant l'œuvre d'impuissance à imiter), en les désobjectivant, ou en proposant [45] au spectateur des œuvres non figuratives (dans lesquelles aucune partie de l'œuvre ne se veut plus significative qu'une autre), l'art moderne déplace la délectation esthétique (sans la supprimer⁶³). Considérant que le sujet-spectateur est aliéné dans les appareillages scopiques, il tente la libération, par une subversion portant sur les conventions artistiques, les automatismes de la perception, la consommation d'œuvres et l'œuvre devenue idole. Collages, assemblages, *ready-made* et autres pratiques d'appropriation ou de vision (voire d'audition) ne captent plus des regards et ne suturent plus des face-à-face, mais organisent des biais, des mouvements, des participations, des collectivités de regards renouvelant le statut et la place du spectateur.

Mais ce déplacement moderniste, s'il a produit de nombreux effets artistiques, a moins remis en cause l'esthétique, qu'il ne l'a déplacée. D'une certaine façon, les analyses phénoménologiques des œuvres d'art modernes⁶⁴ ont constitué le dernier témoin de la possibilité d'appliquer une esthétique à l'œuvre d'art, via une approche de la perception. En se concentrant sur l'intimité esthétique qui sourd du contact du spectateur avec des œuvres non figuratives, elle a maintenu ce spectateur sous la domination du perceptif.

À l'encontre du réenchâtement postmoderne, de l'esthétisation des rapports sociaux et politiques, l'art contemporain récuse la régulation esthétique, conçue depuis le XVII^e siècle pour fabriquer une sensibili-

⁶³ « La peinture d'avant-garde échappe par hypothèse à l'esthétique du beau, elle n'en appelle pas par ses œuvres au "sens commun" d'un plaisir partagé. » Elle déploie une esthétique du sublime. Voir Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, p. 137. Mais il ajoute que l'art moderne conserve le face-à-face avec l'œuvre (*ibid.*, p. 92 et 115). Le lecteur peut consulter aussi Siegfried Kra-cauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, p. 253 : sur le changement dans les sensibilités esthétiques modernes et les paradigmes esthétiques que les modernes font passer.

⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, Paris, Gallimard, 1972, p. VII, ou *Sens et non-sens*, 1966, Paris, Gallimard, 1995.

té destinée à soutenir le mythe d'un échange [46] civique immédiatement heureux ⁶⁵. L'esthétique après avoir facilité en chacun un accord avec soi sur le mode de la subjectivité classique, voulait, il est vrai, disposer chacun à la communication esthétique avec les autres. Mais, de ce fait, le monde démocratique contemporain pivote largement autour d'une perspective dans laquelle la culture et les arts sont instrumentalisés à proportion du fantasme de la cité idéale, culturelle et esthétique, qu'on peut projeter sur eux. La culture et les arts sont alors soumis à n'être que des producteurs d'affects.

Voilà où l'art contemporain porte le coup. Il réinscrit le différend là où on tendait à le gommer. Il ouvre des avenir, des pistes sur lesquelles rebondir, ou des voies de regroupement favorisant des essais, en exigeant de nous un patient travail de réflexion sur ce qui nous constitue, sur la fabrication de notre sensibilité, sur notre formation de sujet de nos sens.

⁶⁵ Ainsi résumé par Jean-François Lyotard : « La peinture [...] a contribué pour sa part à l'accomplissement du programme métaphysique et politique d'organisation du visuel et du social. La géométrie optique [...] servi à favoriser l'identification des nouvelles communautés politiques, la cité, l'État, la nation, en leur assignant le destin de tout voir et de rendre transparent à la saisie monoculaire... » (*L'Inhumain*, p. 131).

[47]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

Chapitre 4

DES RELATIONS CONFLICTUELLES ENTRE L'ESTHÉTIQUE, LA PHILOSOPHIE ET L'ART

[Retour à la table des matières](#)

Revenons maintenant sur la régulation esthétique. Surtout à partir de sa remise en question. Il est, en effet, des titres d'ouvrages ou d'articles récents à propos desquels nous ne pouvons nous dispenser de nous étonner. Tels sont les innombrables « Adieu(x) à l'esthétique », les violentes critiques « radicales de l'esthétique, conçue comme champ clos et comme discipline autonome », et autres « Inesthétiques », qui font, non sans intérêt, les beaux jours des libraires⁶⁶. Quand ils ne sont pas directement pris à partie par des « réponses », en forme, inverse, de défense et illustration des apports et bonheurs de l'esthétique⁶⁷.

⁶⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000 ; Baldine Saint-Girons, *Fiat Lux*, Paris, Quai Voltaire, 1993 ; Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1998 ; Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. Pour une synthèse : *Magazine littéraire*, « Philosophie et art, la fin de l'esthétique ? », n° 414, novembre 2002.

⁶⁷ Luc Ferry, *Le Sens du beau*, Paris, Livre de poche, 2003. Et sur le même terrain, mais pour des raisons différentes, renvoyons le lecteur aux très beaux *Traité(s) politiques, esthétiques, éthiques*, récemment traduits et pu-

Y aurait-il malaise dans l'esthétique ? Redoublé d'un malaise dans notre compréhension de l'esthétique ? Au regard de nos habitudes, forgées et renforcées depuis deux siècles, ces contestations, en effet, nous déstabilisent. Nous avons pris l'habitude de faire de l'esthétique, au sens entendu dans ce chapitre, une partie bien établie de la philosophie, une discipline philosophique dont l'objet est l'art, la sensibilité, le beau ou la création artistique. Du coup, ces contestations - selon lesquelles, par l'esthétique, la philosophie se pose en maîtresse de l'art, somme [48] l'art de lui dire ce qu'elle veut entendre - nous obligent à nous demander pourquoi, comment, et pour servir quel dessein elles sont mises en œuvre ? D'autant que les propos inverses, valorisant l'esthétique (son objet, ses travaux, ses résultats), se placent manifestement sur la défensive. Ils confirment par conséquent l'existence d'enjeux importants au cœur de cette polémique. Autant dire que l'esthétique est effectivement devenue l'objet d'une vigoureuse bataille qui se déroule autour des arts, notamment contemporains, et de la philosophie.

Sur ce champ de bataille s'affrontent des forces farouchement opposées. Soit qu'il s'agisse de rappeler que les « arts » ont existé longtemps (Grèce, Moyen Âge) sans soutien d'une esthétique, et d'indiquer simultanément que les arts contemporains se dispensent de toute esthétique, alors il est question de récuser la pertinence de l'esthétique pour penser l'art. Soit qu'il s'agisse d'examiner les raisons pour lesquelles la philosophie a, historiquement, eu besoin d'élaborer l'esthétique, raisons qui sont philosophiques (la part positive à attribuer aux sens dans un monde désenchanté) et politiques (la nécessité de faire valoir un sens commun). Soit qu'il importe de comprendre comment l'esthétique s'est focalisée, un moment, sur les arts afin de mieux forger le modèle du sens commun destiné à soutenir une certaine forme de politique.

Dès lors, en fonction de l'option que l'on veut défendre, on préférera jeter l'esthétique à bas afin de penser l'art en dehors de ses codes (en déployant une théorie du malentendu), ou on choisira, au contraire, de soutenir sa cause (au besoin dans une théorie du ressentiment), ou, enfin, il sera question de la redéfinir à partir d'autres objets (et, parfois, d'une théorie du différend).

À ces titres, il nous appartient non seulement de ressaisir ce champ de bataille pour en examiner les présupposés, la portée et les conséquences, mais aussi d'en analyser l'ampleur et de nous demander s'il ne s'agit pas, dans cette bataille, d'autre chose que des seules place et fonction de l'esthétique. Cela étant, l'intelligence de cette bataille passe aussi par quelques suspensions à l'égard de notre usage des mots. Pour beaucoup, répétons-le d'emblée, il va de soi que le terme « esthétique » [49] signifie « science de l'art » ou « théorie de l'art ». Cette évidence mérite aussi d'être interrogée. À l'époque où, sans doute, les liens historiquement tissés entre les arts et l'esthétique, selon un rapport dans lequel l'art sert de prétexte donnant à penser à la philosophie, ou sert à réenchanter la philosophie au moyen d'un détour, se dénouent, il importe que chacun d'entre nous se penche sur sa formation, ses horizons d'attente en matière d'art et de culture. Autant préciser que la tâche que nous nous assignons ici est la suivante : mettre au jour le scénario social et politique à l'origine même de l'invention de l'idée d'esthétique, et simultanément, donner une signification à la bataille en cours.

Modernité, esthétique et politique

Et si nous nous apercevions qu'une tout autre perspective, inaperçue ? masquée ?, traverse ce champ de bataille. Par exemple une perspective politique, chargée de son armature institutionnelle. Si, d'aventure, se greffaient sur lui d'autres enjeux (la crise du discours sur l'art contemporain, notamment, et ses effets moralisateurs) ou que le terrain esthétique était devenu « celui où se poursuit une bataille qui portait hier sur les promesses de l'émancipation et les illusions et désillusions de l'histoire ⁶⁸ » ?

Qu'on en juge. Appuyée - avec bonheur ou égarement, le lecteur tranchera - sur les pratiques artistiques déployées au cœur de la modernité (tableau, perspective, concert...), l'esthétique, comme domaine de réflexion et mode de discours dont l'objet est de définir les choses de l'art, joue, primordialement, depuis le XVIII^e siècle, un rôle politique, celui de construire un type de sensibilité et de goût stabilisés

⁶⁸ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, p. 8.

adéquats à la posture du sujet monologique et des requêtes en identification du commun. Ce rôle ne satisfait donc pas uniquement l'exigence de soutenir le processus d'autonomisation des arts et celui de l'ajustement entre la sensibilité et les règles de l'art. Parce qu'il engage une formation au consensus, il se double d'une fonction politique. Par cette dernière, il n'est pas question d'inspirer aux citoyennes et aux [50] citoyens l'idée de prendre part à la réalisation d'un accord consenti et discuté, d'un consentement, entre eux. Cette fonction soutient plutôt l'opération d'un pouvoir qui prétend piloter l'accord de chacun, en se contentant de présupposer une harmonie universelle déjà acquise. L'esthétique a alors (eu) pour tâche d'instaurer l'horizon d'un commun - sens commun ou consensus -, pensé comme harmonie universelle et nécessaire entre les hommes, en évitant d'affronter les différends ⁶⁹.

Afin de porter cette tâche au jour, plaçons-nous en situation de soupçon. Le rapport d'intimité entre l'esthétique et les arts est-il si « évident » qu'on veut bien l'affirmer ? L'ajustement entre l'esthétique et les arts ne relève-t-il pas d'une donnée historique, dont il conviendrait de discerner les conditions et les résultats, mais aussi de déterminer le terme ? En en rendant compte, ne pourrait-on pas mieux comprendre comment les arts ont, au passage, acquis un certain poids social, une aura qui n'est pas celle des œuvres, mais celle de l'Art (éternel), de la grandeur des chefs-d'œuvre « nationaux » et d'une prétendue démocratisation culturelle affichée comme objectif de l'État ?

En vérité, c'est probablement avec ou grâce à l'esthétique, portée, non sans polémiques internes ⁷⁰, par la philosophie classique, que s'est

⁶⁹ À cette aune se mesurent les effets d'exclusion (internes et externes) à porter au « crédit » de l'esthétique : pour le crédit externe, renvoyons à Charles Darwin, par exemple : « À en juger par les ornements hideux et la musique non moins atroce qu'admirent la plupart des sauvages, on pourrait conclure que leurs facultés esthétiques sont à un état de développement inférieur à celui qu'elles ont atteint chez quelques animaux, les oiseaux par exemple » (*La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, Paris, 1875, I, p. 68). Arthur Danto fait la même remarque dans son article « Les significations incarnées comme Idées esthétiques », dans « L'Esthétique, aujourd'hui ? », revue *Figures de l'art* 10, Pau, PUP, 2006, p. 25.

⁷⁰ Le triomphe de la relation esthétique-beau se limite à l'espace 1750-1900. Ensuite, l'esthétique survit dans sa liaison aux arts, mais dénoue le primat du beau (voir Élie Faure, André Lhote, Etienne Souriau). Pour la rediscussion de tout cela et sa mise en question, voir la revue citée dans la note précé-

établie l'idée d'art dans la société, ainsi que l'idée selon laquelle l'art pourrait régénérer le tissu social, assurer une cohésion sociale uniforme, dans le cadre d'un État instructeur [51] (Troisième République) ou providence (Cinquième République), en tout cas, dans le cadre d'un volontarisme d'État ⁷¹. Comment cela est-il advenu ? Baudelaire propose une explication élégante, mais sommaire. La quête de l'éternel dans le monde du transitoire, le rapatriement du vrai dans l'être-là artistique aurait creusé le lit de l'art, puisqu'en phénoménalisant l'absolu, la liberté adviendrait en lui. Il est sans doute plus pertinent, lorsqu'il affirme que le concept de modernité résume fort bien le mouvement de déconstruction de la dogmatique chrétienne impliqué par la fondation de l'esthétique, d'une part, et l'ajointement de l'esthétique et de l'art, d'autre part ⁷².

Esthétique, art et philosophie classique

Revenons-y donc. Que convient-il d'entendre par « esthétique » ? Si l'on s'inquiète en premier lieu de l'étymologie du terme, il convient de rappeler simultanément sa source grecque ⁷³ et l'époque de sa prise en compte. Le recours à cette source risque de faire oublier que le terme dont nous usons est de (re)construction récente (XVIII^e siècle),

dente.

⁷¹ Le dernier cas étant représenté par André Malraux, 1959 (voir le dossier *Traverse* sur le site EspacesTemps.net), dont l'action esthétique fut de relire le passé à l'aune du présent et de tenter d'introduire l'art du présent dans le musée imaginaire (la création se recrée sans cesse dans le temps). C'est sans doute en vertu de cela que « l'art s'est vu recevoir (au XX^e siècle) une investiture ontologique sans précédent » (Thierry de Duve, *Au nom de l'art*, Paris, Éd. de Minuit, p. 101).

⁷² Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 1863, Paris, Gallimard, OC, 1961.

⁷³ Le terme est forgé à partir du grec *aisthetos*, désignant ce qui est perceptible par les sens, et le corps qui mène à l'erreur et au mal ; mais aussi l'opinion dans le cadre d'une théorie de la vérité qui ne saurait référer à des données sensibles, contradictoires et fluctuantes (Platon, *République*, VI, 511 b). En foi de quoi, on voit bien l'effort qu'il a fallu aux classiques pour aboutir à la célèbre *Apologie de la sensibilité* d'Immanuel Kant (*Anthropologie d'un point de vue pragmatique*), condition d'une esthétique (réflexion sur le goût, le beau, l'art).

et risque de faire oublier aussi que la fixation de son sens devenu banal (le domaine de la spéculation sur les arts) résulte de polémiques importantes, [52] opposant, par exemple, les philosophes Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), Immanuel Kant (1724-1804) et Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), pour ne citer que des références connues. Admettons ce sens fixé ⁷⁴. Nous nous retrouvons devant une concrétion qui ressemble à ceci : l'esthétique est la science du beau et du goût.

Sur ce plan, plus important est le fil conducteur indiquant comment l'élaboration de l'esthétique relève d'un parti pris philosophique, d'une sorte de révolution copernicienne. À l'encontre de l'héritage du Moyen Âge chrétien, il était nécessaire de rompre, pour des raisons épistémologiques (faire place à l'expérience), des raisons morales (faire place à la sensibilité et au désir) et des raisons artistiques (les arts ayant besoin d'un appui dans leur lutte de conquête de leur autonomie), avec la péjoration traditionnelle de la sensibilité, avec une idée de l'art qui le ravalait à l'état d'un savoir-faire et avec la posture de l'auditeur de prêche, afin d'instaurer notamment un public et un spectateur adéquats aux nouvelles formes artistiques ⁷⁵.

À cet égard, l'esthétique est le milieu dans lequel se sont forgées les notions de public et de spectateur - véritables sujets de l'œuvre d'art -, ainsi que les sociabilités et les compétences mises en jeu dans les dispositifs réels de positionnement artistique et politique comme au cœur des stratégies visant le public (bientôt démocratique). Il ne faut pas rechercher dans la psychologie ou une quelconque histoire des mentalités la source de ce phénomène. Il s'agit à l'évidence d'une affaire politique, de [53] cité et d'organisation des rapports de forces

⁷⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, « L'objet propre de notre étude est le beau artistique » (*Esthétique*, I, Paris, Aubier, 1995). Voir notre résumé dans *Espaces Temps Les Cahiers*, n^{os} 82-83, 2003, « Continu/Discontinu, Puissances et impuissances d'un couple », Paris, 2002.

⁷⁵ Voir aussi Emst Kantorowicz, *Mourir pour la patrie*, article I, *La souveraineté de l'artiste, note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance*, 1961, Paris, PUF, 1984, p. 53. Cela dit, à cette idée, le XIX^e siècle, pour des raisons évidentes, apportera son lot de répliques : Chateaubriand (*Génie du Christianisme*), puis Huysmans (*En route*) voudront nous apporter la preuve que l'art et le beau sont les deux sources du christianisme. Heureusement, Stendhal résiste à cette idée : voir le statut du public et du spectateur, dans *La Vie de Henry Brulard* et dans le *Journal*.

sociaux dans le cadre de la modernité. Cela signifie que le lien entre esthétique et public ou spectateur, quel qu'il soit, est intrinsèque et non pas contingent. Une longue éducation philosophique définit l'originalité politique du phénomène esthétique constitué par le public et le spectateur. Sa fortune fut vouée à défendre l'impératif d'une certaine religion civile de la communauté, substituée à la chrétienté, redoublée par la suite par l'utopie médiatique de la communication sociale parfaite ⁷⁶, cet autre pan de la religion civile moderne.

Des relevés des représentations concernant le public et le spectateur, de l'examen des descriptions des pratiques qu'elles recourent, ressortent des lignes de force d'une histoire de nos catégories mentales (notamment la catégorie d'esthétique appliquée au beau), des critiques et transformations auxquelles donnent lieu leur établissement. On sait à quelles discussions prêta le regard jeté sur l'architecture de Saint-Pierre de Rome et le sentiment (beau ? sublime ?) qui en résulte ⁷⁷, on connaît, des engouements, des surprises, des éblouissements de spectateurs, des enthousiasmes de publics, chacun se souvient de la querelle sur le coloris qui, au XVII^e siècle, impliquait l'attention au spectateur que la peinture ne devait pas interpeller en provoquant son désir. Au cœur de ceux-ci, de multiples discours, actes et institutions codifient, répandent, fortifient un imaginaire politique, celui du sens commun, d'un critère de valeur et de valorisation des affaires culturelles et politiques dont on affirme qu'il est partagé, donnant lieu, par ailleurs, à des sanctions si on y déroge ou si on cherche à faire droit au différend.

[54]

Un réenchantement esthétique du monde

⁷⁶ Roberto Esposito, *Communautas*, Paris, PUF, 2000. Et, pour l'utopie médiatique, Armand Mattelart, *L'Invention de la communication*, Paris, La Découverte, 1997.

⁷⁷ Lord Kames, Henry Home, *Elements of Criticism*, Basil, printed by Tournaisen, 1795, vol. I, chap. n, sect. 4 ; Immanuel Kant, *Critique du Jugement*, 1790, Paris, Vrin, 1968 ; Montesquieu, *Essai sur le goût*, 1740, OC, Paris, Éd. du Seuil, 1964, p. 850.

L'esthétique n'a sans doute plus quitté ce registre, même sous les coups à elle portés par les avant-gardes, même sous le poids de la critique des avant-gardes politiques, alors que dans la réalité effective de notre histoire nous quittons l'âge du public et du spectateur. Nous sommes en train de sortir de cette ère qui a inventé, grâce à la philosophie classique, l'indexation du public et du spectateur à un idéal esthétique de la communauté et de la communication.

Nous nous en extrayons certes grâce aux morsures imposées à cet idéal par l'art des avant-gardes et leurs commentateurs (Theodor W. Adorno, notamment). La césure opérée par lui, qui pourtant est demeurée largement prise dans le cadre de l'esthétique, fût-elle devenue « critique », même en organisant une révolution de la sensibilité et une participation des spectateurs au fonctionnement de l'œuvre afin de les rendre actifs, a fort déstabilisé à la fois le public ancien et la religion civile du commun, en ouvrant au premier une porte sur les lignes de force spécifiques de la politique, et en obligeant la seconde à manifester le soin qu'elle met à favoriser l'absence de participation aux affaires publiques. Le public confronté à ce qui est devenu sa propre passivité peut se rendre compte du rôle muet qu'on lui fait jouer à tous les niveaux des activités publiques. D'autant que le discours de l'avant-garde moderniste, discours de réconciliation avec le peuple, s'intègre aux transformations de l'histoire. Si l'art moderne provoque un décalage avec la société et un divorce avec une partie de sa culture, c'est au profit d'une autre idée, plus active, plus totale parfois, du public et de la culture. Mais nous, nous apprenons surtout à nous en déprendre. Nous pénétrons maintenant dans une autre ère, celle « des gens » - selon l'expression médiatique désormais massivement intériorisée, convoquant les citoyennes et les citoyens en masse, sans doute en protégeant du même coup les autorités de l'obligation de donner à chacun la parole à laquelle il a droit -, gouvernée, pour la part qui nous intéresse, à partir de la capture de l'esthétique par l'État, sous forme d'une fonction cosmétique, renforcée par la mondialisation, le rôle des médias et des institutions [55] culturelles systématisées. Chacun cherche, pour la part qui lui revient, à réenchanter le monde par l'esthétique.

Pour lui-même, l'État reclasse la religion civile dont il est responsable en politique esthétique civique, disons une politique d'instrumentalisation de la culture et des arts et une politique des émotions

publiques. Il compose par conséquent un autre modèle de religion civile, attaché à une autre image esthétique de l'unité, celle de la juxtaposition des communautés, satisfaisantes pour chaque groupe de citoyens souhaitant représenter une force sensible. Pour des raisons qui tiennent aussi à la remise en question libérale de l'État-providence et au déplacement des pôles de décision vers l'Union européenne, l'État se remet à flot, dans chaque formation sociale, par l'instrumentalisation de la culture et des arts, après avoir livré la sphère économique à de prétendues « nécessités », synonymes d'intouchabilité. Le type d'esthétisation en cours est celui d'une esthétisation - tant de la pensée que du comportement, des mœurs et des relations sociales - par fait de rôle accru de la sensibilité et des émotions dans la relation avec les autres, et recentrage sur l'épanouissement du moi, corrélé avec un regard positif à l'égard d'une diversité contrôlée de pratiques, pour peu qu'elles puissent se juxtaposer.

La nouvelle idéologie esthétique de l'État - dénoncée dans de nombreuses propositions artistiques contemporaines (Frédéric Coupet, Thomas Hirschhorn, Thomas Locher, Slimane Raïs) - s'exposerait ainsi : c'est « l'idée selon laquelle, à travers les arts, l'État pourrait quelque chose à la société, il pourrait la changer » à partir d'une instrumentalisation sociale, touristique, commerciale, en termes de prestige, « dont l'État n'est pas absent, mais pour lequel les collectivités locales sont sans doute le plus en pointe ⁷⁸ ».

⁷⁸ Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, 1996, Paris, Hachette, 2004.

Se dépendre de l'esthétique

Sans doute commençons-nous à comprendre que les polémiques actuelles à l'encontre de l'esthétique, de son rôle [56] historique et de sa fonction présente, doivent être prises au sérieux. Simultanément, nos habitudes de pensée, nos valorisations (la relation de l'esthétique et du beau, le lien esthétique et arts, le rapport esthétique et philosophie) doivent être interrogées, voire inquiétées. L'esthétique avait bien pour fonction de définir une politique de la sensibilité à usage politique (le consensus). Envisager de s'en défaire n'est probablement pas vain.

C'est à ces effets stratégiques, mais aussi à la puissance d'expansion de l'ère « des gens » et au mépris généralisé à l'égard des citoyennes et des citoyens, que suppose l'usage de l'esthétique, que s'en prend l'art contemporain. Le développement de l'ère « des gens » correspond bien à un processus d'appropriation des personnes par des relations et des savoirs formels, signes d'un rapport gestionnaire et fétichisé aux foules, sans doute ancré dans une peur très ancienne mais plus sûrement enfermé dans l'idéal du marché et des contrôles sociaux. Précisons d'abord que « art contemporain » correspond à une dénomination qui, même si elle est d'usage complexe, a au moins le mérite de désigner un ensemble d'œuvres et de travaux d'artistes qui ne peuvent rester ou entrer dans les catégories esthétiques (beau, grâce, identité, etc.). Ces pratiques novatrices s'attaquent autant à l'objet et à la forme qu'à la relation, et donc à un tout autre pan de la question artistique. Non pas à ce que le spectateur voit, non pas à ce qu'il ressent ou à ce dont on lui demande d'être complice (participation à l'œuvre), mais à ce qu'il dit et échange avec les autres ou à son rôle moins dans le fonctionnement de l'œuvre que dans sa réalisation. À cet égard, il est aux antipodes d'un art obnubilé par les objets, de l'objet d'art isolé et auratique, et d'un art qui aime la réification de la relation sujet-objet.

Mais c'est bien aux mêmes aspects que s'en prend la philosophie contemporaine qui dénonce l'esthétique. Sur ce plan, les travaux du philosophe Jacques Rancière sont incontournables. Il montre que l'es-

thétique a contribué à définir une réflexion politique et pratique sur le monde des sens. L'esthétique est « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les [57] places et les parts respectives ⁷⁹ ». Aussi l'esthétique est-elle finalement pleinement politique : « La politique, écrit-il, n'est pas esthétique parce qu'elle use de tel art ou de tel médium artistique pour se faire accepter. Elle l'est parce qu'elle suppose un découpage du sensible qui indique si et comment des corps font communauté, quelles positions respectives ils occupent, ce qu'ils doivent faire à cette place... » Elle est pleinement politique, puisque la « politique a originellement affaire au partage de ce qui se voit et s'entend. Il y a de la politique - et pas simplement de la gestion - lorsque les affaires d'une communauté sont configurées dans le partage d'un espace commun. La politique n'est pas l'art de gouverner, elle est d'abord l'inscription du commun dans le sensible ». Ce que Rancière appelle le partage du sensible, ici l'esthétique, accomplit exactement « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives », en somme, un quadrillage de la visibilité (ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas, ce qu'on peut en dire, et non, etc.) dans les sociétés modernes.

Bien d'autres voies pourraient être retracées ici. Laissons-les de côté, pour tirer de ces acquis quelques considérations générales.

Reclassement de l'esthétique

Historiquement donc, l'esthétique libère (émancipe ?) d'un état antérieur de l'œuvre et de la contemplation religieuse, en forgeant un public et un spectateur qui ne sont plus identifiables à un auditoire de prêche. Elle promeut de nouveaux partages, adéquats à une nouvelle forme sociale de l'échange culturel. Des liens de clans qui comptaient davantage que l'allégeance à des idéaux communs, elle impose la ruine. Nul n'a plus à faire ses goûts des goûts du maître de la maison. Ainsi l'esthétique, en instaurant l'horizon d'un commun - sens commun ou consensus, pensé comme harmonie universelle et nécessaire

⁷⁹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, p. 12.

entre les [58] hommes -, anime une sorte de résistance à cet ascendant du maître féodal. Elle oriente vers ce commun par des disciplines ⁸⁰. Mais, simultanément, elle se dérobe à ses conséquences pleinement démocratiques en s'appliquant à forger de nouvelles divisions, séparant cette fois les spectateurs en public cultivé et foule inculte et les citoyennes et citoyens en public et peuple. C'est ce qui va être démontré dans les chapitres suivants.

Dès lors, si nous avons une prétention contemporaine à dire adieu à l'esthétique, doit-on la rejeter totalement de tout espace de pensée ? Ne peut-on lui conférer un nouveau statut ? Dessiner par exemple, une « esthétique », en un autre sens, au sens d'une théorie des usages sociaux des émotions. Un programme est alors possible, qui participerait à la redéfinition de l'objet de l'esthétique. Encore faut-il tout d'abord reconnaître qu'un tel déplacement a un autre avantage pour notre définition du *contemporain* : celui de libérer un nouvel espace de pensée pour la politique, obligeant par conséquent à retravailler les rapports de la politique et d'un exercice du jugement.

Au terme de ce parcours historique et structurel, deux problèmes cependant demeurent. En dernier ressort, nous avons rendu compte de deux déconnexions contemporaines : la séparation des arts et de l'esthétique classiquement entendue, celle de la philosophie et de l'esthétique qu'elle a contribué à produire. Mais aucune déliaison ne saurait constituer une fin en soi. Le premier problème, dont la solution devrait par conséquent être cherchée désormais, est celui-ci : comment reconstituer entre les arts et la philosophie des rapports qui ne soient pas médiatisés par l'esthétique ? Le second se présente ainsi : à l'égard des enjeux touchant à un ordre social structuré par des modes d'esthétisation, [59] et surtout à ses transformations, quel parti prend réellement chacun des philosophes contemporains, dès lors que l'esthétique change d'objet et de finalité ? Chacun d'entre eux, en réalisant son

⁸⁰ Complétons la citation de Jean-François Lyotard déjà proposée p. 46, n. 1 : « Placés sur la scène perspectiviste, les composantes de ces communautés narratives, urbanistiques, architecturales, religieuses, éthiques, ont été mises en ordre sous l'œil du peintre grâce à la *costruzione legittima*. [...] Ces représentations offrent à tous les membres de la communauté la même possibilité d'identifier leur appartenance à cet univers, comme s'ils étaient le monarque ou le peintre. La notion moderne de culture prend naissance dans cet accès public aux signes de l'identité historico-politique et à leur déchiffrement collectif... » (*L'Inhumain*, p. 132).

œuvre, dessine une position caractéristique. L'ensemble des positions déclinées finit par rendre possible une arborescence générale des rapports entre philosophies, arts, esthétique et politique (voir le tableau n° 1, en annexe, p. 177). Si les uns, par exemple, prônent le maintien du lien entre philosophie, arts et esthétique, d'autres, en revanche, penchent pour un affaiblissement réciproque de ces liens, notamment devant le constat d'un pluralisme inéluctable des objets d'art ; tandis que les derniers espèrent construire un autre objet de l'esthétique, en constituant cette dernière en théorie des émotions publiques ou des régimes esthétiques. Il est d'ailleurs possible d'envisager de comprendre la logique relative de ces propositions philosophiques, issues de notre époque, en les ordonnant autour d'une table des jugements contemporains. Les uns sont, comme on le sait, largement dogmatiques (ils veulent préserver le *statu quo* politique), les autres cherchent à organiser une sauvegarde critique des anciennes connexions, les suivants trempent dans le scepticisme ou le relativisme, tandis que les derniers, d'une façon ou d'une autre, se concentrent sur le différend. Mais ne soyons pas trop formels. Une telle table, sur laquelle nous reviendrons dans le dernier chapitre de cet ouvrage, n'est ni close et achevée ni indiscutable. Si elle est destinée entre autres à aider ceux qui souhaitent se situer dans ce qui peut apparaître comme un maquis des théories ou des publications, elle ouvre surtout des horizons de recherche sur notre contemporanéité.

[60]

[61]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

Chapitre 5

LA BEAUTÉ MODERNE : ESTHÉSIQUE, ESTHÉTIQUE ET LIBERTÉ CHEZ FRIEDRICH VON SCHILLER

[Retour à la table des matières](#)

Que fut précisément l'esthétique ? Un mode d'éducation ? Il n'est pas impossible d'affirmer que, depuis le XVIII^e siècle, l'idée d'une éducation esthétique n'est séparable ni de celle d'une éducation civique, ni de celle de toute autre forme d'éducation. La question qui a permis de la forger, et qui par conséquent la gouverne, est la suivante : afin d'obtenir une authentique émancipation du citoyen et de l'homme, ne convient-il pas de changer sa manière de (re)sentir ? La réponse à cette question ne fait de doute que pour très peu. L'éducation esthétique et artistique est ainsi classiquement placée sous le titre d'une promesse : promesse du meilleur, d'une excellence ou d'une réconciliation. Cette conviction traduit l'espoir que les arts peuvent contribuer à l'éducation des femmes et des hommes. Ils peuvent les aider à trouver des capacités ou des ressources d'action et les orienter vers un horizon commun.

La figure majeure de ce modèle de réflexion est le poète et philosophe allemand Friedrich von Schiller (1759-1805) qu'on n'a pas cessé de citer depuis cette époque sous des modes et des titres divers, afin

de défendre en particulier l'idée d'une éducation esthétique centrale, nécessaire, dans la formation des citoyens. Par de nombreux indicateurs, sa philosophie esthétique nous renvoie d'abord à la logique de la rupture historique moderne ainsi qu'à la logique du « désenchantement du monde » dont elle illustre la genèse, entreprend la critique et oriente les choix ⁸¹.

[62]

Afin de soutenir la cohérence d'une pensée ou d'organiser la cohésion d'une société moderne, nul recours n'est plus possible à un principe d'unité ou à une garantie extérieurs (Dieu, une tradition, une filiation ou une autorité). Dans ses investigations concernant le beau moderne ⁸², Schiller approuve la suspension du poids des autorités (théologiques et politiques) anciennes, et fait fond sur l'autonomie conquise par la réflexion portant sur la sensibilité, comme sur l'autonomie de l'esthétique et des arts.

Si une telle configuration historique pousse certains à la déréliction ou au désespoir, d'autres ont des raisons de pressentir en elle plus légitimement les moyens qu'elle offre d'un développement envisageable de la « noblesse morale de la nature humaine ». Loin d'être perdue, l'humanité n'y puisera-t-elle pas, bien au contraire, la volonté de pro-

⁸¹ Nos références renvoient principalement aux *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794-1795), Paris, Aubier, 1992. Lettre (L) 1, p. 83 ; L. 23, p. 297 (« écarter toute aide étrangère ») ; L. 24, p. 310-311 (l'absence d'éducation esthétique livre l'homme à l'effroi et au tourment religieux), p. 319 (la religion, « renoncement [de l'homme] à son humanité ») ; L. 25, p. 327 (l'homme autonome se « dressant contre ses dieux », comprend que les dieux ne sont rien d'autre que « sa représentation ») ; L. 26, p. 343 (il n'est pas d'autre « sacré » que « sa propre loi »).

⁸² Les lettres sont adressées au duc d'Augustenburg (prince danois, décrit L. 2, p. 91). Elles parurent dans la revue *Les Heures*, dirigée par Schiller et Goethe (et éditée par Cotta). Elles sont réparties en trois groupes : les lettres 1 à 9 sont publiées dans le numéro 1, les lettres 10 à 16 dans le numéro 2 et les lettres 17 à 27 dans le numéro 6. Ce regroupement est thématique. On pourrait néanmoins discuter cette partition, et isoler notamment les deux premières lettres (servant alors d'introduction à l'ensemble). Enfin, il faut retenir qu'il s'agit bien de lettres, en cela qu'elles supposent une « liberté d'allure » (L. 1, p. 81), une sorte de dialogue (même fictif), facilitant une nouvelle pensée et le contournement du rigorisme (« forme technique abstraite », L. 1, p. 83) kantien en matière esthétique. Pour l'autonomie des arts, voir L. 23, p. 299.

duire encore de belles œuvres ? Pourquoi ne choisirait-elle pas d'apprendre à s'éduquer autrement ? Certes, il y a une condition à respecter : celle de ne pas dissoudre le « bien de l'humanité » dans des préjugés, et de ne pas s'acheminer vers la liberté sans tenir compte des principes édictés par la raison ⁸³. Moyennant quoi, par les exercices de la sensibilité qu'elle suscite, l'éducation esthétique l'y aidera.

Ainsi le débat est-il cadré. Mais, en dépit de son appréciation positive de ces avancées historiques, la philosophie esthétique [63] de Schiller n'est pas sans chercher également à prendre la mesure des défauts potentiels de la modernité. Entre autres, elle souligne sa façon particulière de laisser se développer des relations mécaniques entre les hommes et une unité simplement additionnelle du corps politique. Aussi le philosophe se décide-t-il à proposer des orientations, articulées autour de la centralité à accorder au beau du fait de sa capacité à favoriser un sens de l'unité organique. Toutefois, ce n'est pas sans puiser le modèle d'une telle efficacité dans une référence prégnante à l'idéal perdu de la belle totalité politique (grecque), susceptible d'être remise en selle, dès maintenant, par le truchement de la souplesse ludique constitutive du beau.

Schiller ne propose pas seulement de faire toute sa place à une esthétique, à la beauté moderne. Il construit patiemment cette place à partir d'une procédure de réflexion fort élaborée. Concrètement, la pensée de Schiller se déploie à ce moment critique de l'histoire où l'homme apprend à renoncer aux « tuteurs » antérieurs, aux unités forcées, et à devenir, selon l'inspiration d'Immanuel Kant, « majeur ⁸⁴ ». Cela se manifeste de plusieurs manières : sur le plan historique, les

⁸³ L. 2, p. 91 ; L. 24, p. 319 (la raison, « voix de son moi véritable », permet à l'homme « de pressentir la dignité de législateur qui est en lui ») ; L. 25, p. 325 ; L. 26, p. 343 (son « droit de souveraineté »).

⁸⁴ L. 1, p. 83 (*idem*, L. 8, p. 147). Allusion transparente à l'article de Kant : « Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ? » Elle fonctionne comme d'autres allusions à Kant : « tribunal de la raison » (L. 2, p. 89), opposition entre « l'ordre de la causalité » et la volonté libre (L. 4, p. 101), « dignité humaine » (L. 5, p. 112), « *sapere aude* » (à propos des Lumières, L. 8, p. 145), autonomie » (L. 23, p. 299 ; L. 25, p. 325), la liberté comme « suprasensible » (L. 25, p. 331) ou la définition de la raison par l'exigence de l'inconditionné (L. 24, p. 313, 315). Pour les rapports de Schiller et de Kant, voir Victor Hell, *Friedrich von Schiller*, Paris, Aubier, 1974 (notamment p. 147).

« circonstances actuelles », euphémisme pour désigner la Révolution française, offrent le spectacle d'un monde politique qui bascule de la dépendance, du despotisme et du droit aveugle du plus fort, vers une société trouvant le principe de la liberté et de son unification en elle-même ; sur le plan théorique, l'entendement vient de trouver dans les sciences un éducateur ; sur le plan moral, l'être éthique est censé se donner désormais à soi-même la loi.

Cela dit, une question politique demeure : comment réaliser l'unité durable de la société et du corps politique ? Réponse de [64] Schiller : le beau peut sans doute offrir l'instrument d'une telle réalisation. Voyons comment.

Le parti pris de l'esthétique

Puisant au cœur de ces transformations (morales, politiques, historiques) encore inachevées, l'objet de l'investigation schillérienne se laisse choisir d'abord négativement.

Afin d'unifier la société présente, il est exclu de solliciter derechef une religiosité ayant perdu tout crédit. Simultanément, quoiqu'elle constitue l'horizon indépassable de l'esprit du temps, Schiller refuse de consacrer la politique comme instrument par excellence de l'unification. Ce n'est pas le moment. La politique déploie, par-devers elle, encore trop de tendances tyranniques ; ce qui ne constitue rien d'autre, du point de vue de Schiller, qu'une allusion à la terreur révolutionnaire ou au joug que l'utile fait peser sur la politique⁸⁵. Enfin, le choix de la voie scientifique se heurte à l'obstacle d'une abstraction « positiviste ». À l'opposé du recours à une transcendance, à la composition des forces et à l'abstraction qui sépare, Schiller choisit de placer le beau (l'esthétique) au centre du débat portant sur l'unité, de le traiter comme une puissance éducative réconciliatrice, même si cela doit, de ce point de vue, placer sa pensée en marge des démarches philosophiques de son temps, consacrées tantôt à la métaphysique, tantôt, comme c'est le cas de Kant lorsqu'il parle du beau, à une « communicabilité », qui a, néanmoins, déjà eu le mérite d'appréhender le goût - dans son auto-

⁸⁵ 1. L. 2, p. 89 ; L. 7, p. 137 (ce n'est pas le moment : *unzeitig*).

mie par rapport à la connaissance et à l'utilité - comme « réflexion », puis de le relever de son cantonnement dans la seule subjectivité.

Schiller, il est vrai, manifeste ce parti pris en pratique comme en théorie. Car, il ne faut pas oublier que « Schiller », c'est aussi (pour rendre justice à la pratique de l'art) un style (théâtre, poèmes), une manière de rejeter les pratiques anciennes, de [65] rompre avec l'autorité des « règles de l'école ⁸⁶ », qui toutes séparent les hommes les uns des autres. Du coup, on voit fort bien que ces angles de recherche, si apparemment éloignés de la question de la liberté et de la raison, ne cessent de nous y ramener. Ils aboutissent à traiter de l'unité politique autrement, en « artiste en pédagogie et en politique ⁸⁷ ».

L'interaction entre ces deux registres, la théorie et la pratique, interdit par ailleurs expressément de concevoir la philosophie esthétique selon les normes habituelles (en vérité, du XVII^e siècle) du classicisme français, c'est-à-dire sur le mode d'un « code » (*Gesetzbuch*) livré par une académie et destiné à régenter le monde esthétique ou les productions du « bon goût ». À l'encontre d'une telle démarche normative, pourquoi, affirme Schiller, ne pas parcourir le champ de la sensibilité, du beau et des arts d'un autre point de vue, du point de vue de l'expérience, de l'observation et de l'esprit d'investigation de telle sorte que la philosophie esthétique occupe enfin la place autonome qui lui revient, laquelle se définit par sa capacité à transférer les catégories esthétiques d'un usage régulateur (ainsi en va-t-il chez Kant, pour qui l'esthétique demeure gouvernée par l'impératif de soumettre le monde

⁸⁶ L. 1, p. 81. Il faudrait simultanément commenter le style propre des essais théoriques de Schiller (Ernst Cassirer leur trouve une certaine « intensité dramatique »).

⁸⁷ L. 4, p. 105. On remarque d'emblée le parti pris antiplatonicien de ce propos. Les poètes et plasticiens ne seront donc pas chassés de la cité. Et, pourquoi, au milieu de nos propres difficultés, revenons-nous à Schiller, au terme de la période inaugurée par lui : après un usage chez Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929, Paris, PUF, 1995, p. 59), chez Marcuse, *Eros et Civilisation* (1955, Paris, Éd. de Minuit, 1968), chez H. G. Gadamer, *Vérité et Méthode* (1960, Paris, Éd. du Seuil, 1990) ; on le relit : Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité* (Paris, Gallimard, 1985) ; Jean-François Lyotard, *Au Juste*, nouvelle édition, Christian Bourgeois, 2006 (titre repris d'une ode de Schiller, Paris, Christian Bourgeois, 1979), Frank Fischbach, dans *Kairos*, n° 13 (1999), p. 45 s. ? Cette philosophie n'est pas une simple esthétique (Kant), ni une philosophie de l'art (Hegel), mais une philosophie esthétique.

de la nécessité au monde de la liberté, l'esthétique approchant une humanité nouménale, le règne des fins comme humanité une) à un usage constitutif (elles informent nos attitudes, y compris dans le domaine public). Dès [66] lors cette philosophie se fonde à juste titre sur une théorie de la conciliation concrète du corps (de la nature) et de l'esprit (de la règle). Elle aboutit à la définition d'une liberté esthétique. En d'autres termes, Schiller participe pleinement à la construction d'un projet esthétique moderne destiné à favoriser le déploiement d'une « esthésique », d'une esthétique et d'une théorie des œuvres d'art, rééquilibrant le primat trop souvent accordé au seul utile (les économistes), à la seule politique ou aux seules sciences. Mais, le rééquilibrant seulement, puisque l'esthétique n'a pas de titres à légiférer sur chacune des facultés. La philosophie esthétique démontre, en effet, uniquement ceci : la fréquentation de la beauté transforme (insistons sur « forme ») l'individu, transforme son goût, au point de lui faciliter, par son travail silencieux⁸⁸, c'est-à-dire le travail dont la règle est prescrite par la nécessité inhérente aux esprits, l'accès à la liberté. Même si elle ne produit rien, si elle n'ouvre que des possibilités, l'éducation esthétique triomphe de la rigidité d'un caractère. En prenant le pas sur le physique (le matériel et la sensation), le beau ouvre la voie à la moralité puis à la liberté.

Encore aurons-nous évidemment à discuter de cette liberté qui prend la forme d'un État sur le fondement d'une esthétique puisque s'y jouent les rapports de l'ordre (politique) et de l'esthétique.

On dira cependant à bon droit que cette philosophie esthétique s'apparente à une théorie de la culture - mais au sens du terme allemand *die Bildung* (ce pourquoi nous avons souligné « forme » ci-dessus) -, puisqu'il s'agit d'organiser la défense d'une éducation par la culture, sous-tendue par l'idéal selon lequel se cultiver ou se donner des règles, c'est entrer en harmonie avec soi-même et avec les autres.

Diagnostic de la société moderne

⁸⁸ « Sur les limites nécessaires dans l'usage des belles formes », 1793, dans *Textes esthétiques*, Paris, Vrin, 1998, p. 71 et 72. Quant au « travail silencieux », L. 10, p. 163, L. 21, p. 277, et à cette « règle » : L. 2, p. 89.

En dépit de sa fermeté, le projet risque toutefois d'échouer. Notamment si les conditions historiques lui jettent un sort funeste, [67] si une force politique soumet la sensibilité et les arts à des impératifs d'utilité. De là, la nécessité d'entreprendre un diagnostic de la société moderne - et qui dit diagnostic, dit examen d'un terrain et correction de défauts -, afin de voir si elle offre, en faveur d'une éducation de la sensibilité, des conditions positives. Or, si pour beaucoup la rupture politique moderne, dont le symptôme majestueux demeure la Révolution française, est considérée comme un aboutissement et un terme, ce qui interdit toute chance de diagnostic, il n'en est pas de même pour Schiller. Sans doute, avec cette rupture, les hommes se sont-ils délibérément placés hors des anciennes structures vermoulues et des pratiques arbitraires. Les transformations en question sont même irréversibles. Cela ne signifie pas pour autant que l'homme, désormais moderne⁸⁹, doive se rendre aveugle aux difficultés existantes (doive faire fi du divorce entre l'idéal et le réel) et à la nécessité de poursuivre la tâche historique. Au contraire, dans ce nouveau cadre spécifique, celui de son émancipation, l'homme moderne demeure inquiet d'une époque dont il appréhende les fragilités, et aux mœurs de laquelle il ne se soumet pas systématiquement. Il s'y adonne à une double tâche : déceler les maux qui y existent à l'état latent et entreprendre de modifier les

⁸⁹ « Nous autres modernes » (L. 6, p. 121, très exactement : *neu, neuern, neuern Menschheit*). L'homme moderne est un homme éclairé, un esprit de libre recherche, mais qui doit encore acquérir « l'énergie du courage » (L. 8, p. 145 ; L. 9, p. 150). Il se différencie de l'homme « contemporain » qui est fatigué, las, et se laisse mettre sous tutelle (L. 8, p. 147). Faut-il attribuer à une discordance entre « générations » (L. 5, p. 113) la différence de traitement de ce problème d'une œuvre à l'autre ? Dans *Les Brigands* (1781), Schiller oppose l'homme de la raison politique, froid et stérile, et le rêveur enthousiaste (*enthusiastische Träume*). La passion (la conviction singulière selon laquelle la première impulsion est la bonne, parce qu'elle entrerait immédiatement en résonance avec la loi universelle de tous les individus, le caprice) fait sourdre du cœur du second une noble impulsion capable de s'élever au-dessus de la loi actuelle afin de lui substituer le règne du droit. Mais la réalité extérieure ne compte plus. Du moins, elle ne relève plus que de la contrainte et de la violence promises à l'étouffement de la loi du cœur. La certitude immédiate d'un devoir à accomplir, et d'avoir accompli son devoir, se scindant de toute réalité extérieure a plutôt peur d'être souillée par le cours du monde.

tendances majeures de la société actuelle dans la perspective du [68] bien, c'est-à-dire, comme nous allons l'observer, dans la perspective de l'utopie schillérienne.

Encore convient-il tout d'abord de répertorier précisément ces difficultés auxquelles se heurte l'édifice social actuel, l'architecture moderne du monde politique. À cette fin, Schiller peint un tableau (*Gemälde*) du présent - dont la clef de composition est donnée dans le triple présupposé de la totalité organique perdue, du lien social concret provisoirement disparu et de l'utopie esthétique de son retour. C'est peu dire que nous assistons au déploiement transitoire d'un « drame du temps ⁹⁰ », au spectacle passager d'un appauvrissement de l'humanité articulé autour de trois protagonistes : une société civile au fonctionnement mécanique, un individu anémié et un État politique abstrait.

Effectivement, une description de la situation spirituelle, sociale et politique, voire artistique, de l'homme moderne montre non seulement que la société civile est divisée au lieu d'être unifiée en une « belle totalité » organique, mais aussi que la société dans son ensemble est polarisée en classes antagonistes et, enfin, que ces classes sont, chacune pour elle-même, dépravées. Les classes « inférieures », concentrant le plus grand nombre d'individus, manifestent des « instincts grossiers » en se vouant exclusivement à des satisfactions matérielles. En face d'elles, les classes « policées », incapables de perpétuer sobrement leur noblesse, se décomposent dans la vilenie, l'orgueil et l'égoïsme. Elles ne savent plus répandre les « lumières de l'esprit ». Peut-on mieux dire que la « sauvagerie » et la « perversion » caractérisent l'esprit du temps ?

Quant à lui, l'individu - synonymement, l'homme moderne largement éclairé par l'esprit de libre recherche -, il vit séparé de la totalité, mais également divisé à l'intérieur de lui-même. Du fait des spécialisations dans le travail et des abstractions imposées par le nouvel agencement de la société civile, il devient incapable de déployer entièrement ses dispositions. Il est obligé de troquer l'extension de l'esprit contre l'intensification et l'exclusive juridiction de facultés abstraites. Il mène une vie dans la séparation d'avec soi et d'avec ses concitoyens. Ces divisions [69] concomitantes réfractent en lui la division du tra-

⁹⁰ L. 5, p. 113 ; pour la notion de tableau : p. 111, 117, 137, le tout sur fond d'utopie : L. 3, p. 97 ; L. 27, p. 373.

vail qui réduit chacun à n'être plus rien d'autre que le reflet d'une profession ou d'une fonction, le reflet de la séparation des savoirs empêchant les conceptions globales, et de la division politique interdisant aux citoyens de prendre pleinement part aux affaires de l'État.

Enfin, une déchirure semblable transparait au niveau de l'État. L'édifice politique est actuellement mué en une abstraction, remis entre les mains d'un gouvernement qui ne dispose d'aucune vue d'ensemble. N'est-il pas flagrant que la puissance publique se confonde avec celle d'un parti ⁹¹ ?

Au premier abord, un tel tableau n'est guère engageant, tant il manifeste la prégnance aveugle d'une « idole », l'utile ⁹², au cœur de la société moderne. Il reste que, devant un tel spectacle, l'homme moderne ne demeure, ni positivement ni négativement, contemplatif. Il n'abandonne pas son monde sous prétexte d'un quelconque destin. Il n'admet pas de laisser triompher l'égoïsme, les illusions et les fanatismes. Grâce à la philosophie, à ses lumières (théorie) et ses expériences, il sait qu'il est possible d'entreprendre (pratique) quelque chose sans se décourager. Il est par conséquent entraîné à faire acte de volonté résolue afin de chercher à améliorer la situation, afin de dépasser les fragmentations obstinées et de rétablir l'unité perdue.

Mais de quel instrument dispose-t-il pour mener cette opération à bien ? La science et la politique frayant « de nos jours », dit Schiller, (mais pas obligatoirement) avec la pédanterie et l'antagonisme des partis, il convient de trouver un autre biais, une autre fonction ou un autre intermédiaire dont la vigueur soit telle qu'elle aide à rétablir la vivacité d'une cité soudée organiquement, qu'elle redonne du « jeu libre » aux facultés individuelles divisées, qu'elle [70] restitue au citoyen son enthousiasme et de la souplesse à la science. Cet intermédiaire, c'est « la formation du sentiment », le « bel art », l'évidence du

⁹¹ Pour ces trois analyses, voir successivement : L. 5, p. 113, 115 (à mettre en parallèle avec Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 60 ; Paris, GF Flammarion, 1995, p. 345) ; L. 6, p. 123 s., et L. 7, p. 137 s.

⁹² L. 2, p. 89 ; L. 4, p. 107 ; L. 5, p. 113 ; L. 10, p. 163 ; sur la volonté contre l'utile : L. 8, p. 143. L'utile, c'est d'abord le triomphe de la vie, en quoi c'est aussi l'incommensurable, l'instable, le multiple, l'éclatement. La rhétorique de l'utile, qui est aussi l'énoncé d'une théorie du marché, appelle, dans ce cadre, l'opposition « utile » = « multiple » *versus* « forme » = « un ». On verra ci-dessous comment le jeu s'exerce contre l'utile.

« labyrinthe de l'esthétique ⁹³ ». Venons-y maintenant, avec les précisions données par Schiller.

Onto- et phylogenèse

Cette propriété si remarquable de la sensibilité et de l'art, leur position privilégiée ne doivent-elles pas être justifiées spéculativement ? Encore n'est-ce pas tout : il convient, de surcroît, de les envisager simultanément comme point de départ et comme point d'aboutissement, si tant est qu'on veuille, d'un côté, perpétuer la conception élaborée de l'ancien idéal grec d'unification et, d'un autre, transformer la société actuelle. Entre tous les principes qui gouvernent la philosophie esthétique de Schiller, celui de la belle totalité perdue demeure l'un de ceux qui étend sa plus grande influence sur cette partie du raisonnement, puisqu'il est l'aune à partir de laquelle Schiller juge le présent et dessine l'utopie esthétique du futur. Mais il faut alors expliciter le double mode de raisonnement ⁹⁴ qui articule dans sa thèse : 1) un mode [71] logique consistant à poser conjointement des dualités antagonistes abstraites et à chercher ensuite le moyen de les réunir en une totalité (selon la logique du troisième terme) ; 2) une téléologie esthétique.

⁹³ Pour la première expression, voir L. 8, p. 147, puis L. 9, p. 150 et L. 18, p. 247. Rappelons, au passage, que le sentiment n'est pas la « sensiblerie », mais le moment d'une réconciliation du sujet avec lui-même et le moment d'un rapport entre la théorie et la pratique.

⁹⁴ En ce sens, Schiller est-il encore un enfant des Lumières ? S'il se rapporte bien encore à la manière kantienne de penser (le terme « spéculation » se trouvant L. 17, p. 239), Schiller substitue pourtant une théorie de l'éducation à la théorie de la communicabilité de Kant. Il passe ainsi du côté de Fichte et de sa conception de l'unité de l'humain (L. 4, p. 103). Il apparaît donc rapidement que ce fils de la fin du XVIII^e siècle se laisse plutôt conduire à travailler dans le champ de questions posées par la modernité. Schiller est un maillon important (L. 11, p. 173 s.) dans le développement historique qui nous fait passer de Kant (dont on peut affirmer qu'il en critique le « rigorisme », L. 4, p. 105) à Hegel (et une théorie de la « culture »). Mais, en même temps, le formalisme de Schiller demeure réel. Il ne cesse de séparer des termes puis de chercher à les relier. La solution des dualismes par l'art confère à l'art une position extérieure aux termes reliés. On sait ce que Hegel, en revanche, fera de la théorie du jugement et de l'universel concret dans la *Grande Logique*.

Tentons de circonscrire ce point qui s'apparente à la nécessité de mettre de l'ordre dans les faits, apparemment désordonnés, afin de construire un tout cohérent, et qu'en d'autres termes, on pourrait appeler une « philosophie de l'histoire », s'il ne s'agissait pas davantage de composer et relier les actions humaines par un fil conducteur esthétique. Schématiquement, la perspective consiste - en menant de front une exploration onto- et phylogénétique - à miser sur la finalité ordonnante d'une nature utilisant les antagonismes qu'elle a elle-même produits à partir de son unité primordiale, pour les amener à reconstituer une totalité. Ce *télos* « pédagogique » de la nature est rendu possible par le fait que la nature elle-même oppose dans la nature humaine une double législation dont l'antagonisme est actif. Cette double législation porte plusieurs noms : nature-culture, nécessité-liberté, force-loi, physique-moral, inculte-cultivé. Encore faut-il préciser derechef que le terme intermédiaire (le troisième terme), extérieur aux deux autres, susceptible de faciliter leur mouvement de conciliation, puis l'union parfaite des deux premiers termes tout en préservant leur spécificité ⁹⁵, est la sensibilité.

En effet, une première déduction, empirique (qui fait le sujet d'une grande fresque historique, d'ailleurs exploitée largement dans les écrits poétiques et littéraires), conduit déjà à constater que « l'expérience » esthétique, la rencontre avec un objet beau exerce, « grâce à un travail silencieux », une force de sujétion sur les âmes. Le plaisir esthétique vivifie, produit des effets positifs sur la disposition au comportement tant des individus que des peuples. [72] L'éducation esthétique participe à l'assouplissement des mœurs. Le goût raffiné (la forme qui donne l'unité, la distinction, la délicatesse ⁹⁶) aide à brider la

⁹⁵ Schiller propose encore d'autres couples : inclination-devoir, multiple-un, mécanique-organique, indépendance-collectivité, fragment-totalité. Dans tous les cas, il ne s'agit surtout pas d'aboutir à la suppression d'un terme, à son sacrifice, à sa domination. Plutôt à une harmonie ou une unité, L. 4, p. 103 s. Sur le statut des antagonismes : L. 6, p. 131 ; L. 7, p. 139 ; L. 10, p. 169 ; L. 13, p. 193 et 199 (note 1). Mais l'antagonisme n'est pas une contradiction (exclusion L. 12, p. 187, mais retour en L. 18, p. 247 et L. 19, p. 259).

⁹⁶ L. 10, p. 163 et 165. Tous caractères normatifs qui tombent directement sous le coup de la critique de la distinction en usage chez Pierre Bourdieu. Le goût est attentif à la forme (l'unité) et méprise la séduction (le contenu), il distingue sans dissimuler, il est délicat sans outrance, etc. La notion d'effet (*Wirkung*) de l'art est posée en L. 10, p. 165 et en L. 18, p. 245 ou p. 249.

soumission à l'utile (le multiple). Le goût détend l'homme (le public) nerveux et rend attentif l'homme (le peuple) qui se laisse aller. Ainsi le goût joue-t-il le rôle d'intermédiaire entre la simple sensation (qui n'est pas la sensibilité) et l'esprit. Néanmoins, une telle déduction demeure limitée, car de nombreux exemples exposent des résultats plus contrastés.

Aussi convient-il de passer à une seconde déduction, conceptuelle, appelée transcendantale⁹⁷ puisqu'elle renvoie à l'analyse des principes constitutifs de l'unité de la nature humaine et à la confrontation entre les deux pulsions censées composer cette unité : la sensation (matière, multiple) et la raison (forme, unité), en tant qu'elles sont, primordialement, ouvertes l'une sur l'autre. L'examen anthropologique de l'existence et du rôle de ces deux pulsions est mené dans un but très précis. Si le diagnostic du présent met le doigt sur un homme éclaté, divisé en lui-même et séparé du tout, en revanche, il existe bien une unité de la nature humaine. Et cette unité mérite d'être respectée ou reconduite. Et si elle doit être reconstruite, elle ne doit pas l'être sur le mode d'un déséquilibre, c'est-à-dire par exemple à partir d'un privilège accordé à l'une des pulsions au détriment de l'autre (qui a déjà provoqué la division même). En conséquence, mieux vaut dégager l'existence d'un troisième terme, d'une troisième pulsion susceptible de limiter réciproquement les deux premières, en les maintenant dans une harmonie exclusive de toute domination de l'une sur l'autre. C'est là, en général, la tâche de la formation esthétique, de la culture. Elle réunit le multiple. Elle associe ce qui est séparé. Bref, elle assure pleinement à l'homme [73] son humanité. Elle se donne d'ailleurs sous la forme d'une pulsion de jeu (*der Spieltrieb*⁹⁸), c'est-à-dire d'une pulsion réconciliatrice (elle

Cet effet consiste à susciter une « disposition » (L. 21, p. 277) en l'homme, autrement dit, la beauté « agit » (L. 18, p. 249).

⁹⁷ L. 10, p. 171 ; L. 11 en entier, et note (1) ; L. 15, p. 215 ; L. 19, p. 259. La reprise de Kant est, sur ces points, évidente et assumée par Schiller.

⁹⁸ Il s'agit moins d'un jeu que du jeu. Disons autrement : le jeu s'exerce contre l'utile parce qu'il donne à chacun une chance de faire naître un monde. Le jeu, c'est la liberté dans la contrainte (des règles) : L. 14, p. 207, 210 et 211 ; L. 15, p. 217 (cf. l'usage de la langue ne renvoie le terme « jeu » ni au hasard subjectif ou objectif, ni à la contrainte externe ou interne), p. 219 (le jeu n'est pas le frivole, mais un instrument de culture), p. 221 (il ne s'agit pas des jeux utilisés dans la vie réelle) ; L. 26, p. 343 de jeu et le plaisir de la forme, le jeu et la faculté d'imitation) ; L. 22, p. 283, le jeu est une disposition vide de contenu, mais dont la force est illimitée (voir le mot alle-

lie nécessité et liberté), formatrice (elle ramène le multiple à l'unité) et engendrante (son activité fait naître un monde).

La pulsion de jeu a pour objectif le beau, la forme, l'unité vivante des choses en lieu et place de l'inerte, du multiple séparé, du passif ou du contingent mais aussi du sérieux et du figé. La pulsion de jeu indique assez que l'homme est perfectible, qu'il peut être éduqué, parce que les deux principes de sa nature peuvent être réconciliés : « Pour trancher enfin d'un seul coup, l'homme ne joue que là où dans la pleine acception de ce mot il est homme, et il n'est tout à fait homme que là où il joue ⁹⁹. » Le jeu et le beau forment le cœur d'un art d'exister vivant et harmonieux.

Encore importe-t-il d'insister, à nouveau, sur le fait que ce modèle transcendantal a sa signification décisive dans l'antagonisme des dispositions naturelles. Car c'est cet antagonisme qui rend possible la téléologie générale (onto- et phylogénétique). Au demeurant, la fonction de la disposition au jeu ou au beau ne se comprend vraiment que si l'on adopte cette perspective génétique ¹⁰⁰.

L'homme est une créature de la nature. C'est sa réalité. La nature lui donne son impulsion et ses facultés, dont la principale [74] la raison et les progrès qu'elle engendre - contribue à son pouvoir de transformer l'œuvre même de la nature. Cette capacité à abolir les limites, cette perfectibilité ne saurait se réaliser si la nature et la liberté en l'homme demeurent abstraites. Résoudre le problème du « passage » de la nature d'abord dominante à la liberté, en assouplissant la nature et en concrétisant la liberté, c'est indiquer par avance la place d'une disposition intermédiaire — cadeau de la nature qui dote aussi l'homme de deux sens esthétiques primordiaux (la vue et l'ouïe) —

mand *der Trieb*, poussée ou impulsion et non pas instinct) ; L. 26, p. 335 (« cadeau de la nature »). Pour saisir la profondeur historique du propos, le lecteur peut se reporter à ce que Platon dit du jeu : *Cratyle*, 406c (« Car les dieux sont, eux aussi, amoureux des jeux... ») et *Parménide*, 136 b-137 b (« Jouons donc ce jeu difficile et laborieux... »).

⁹⁹ L. 15, p. 215, p. 221 ; comparer avec l'exubérance du lion, la joie de vivre des animaux ou la prodigalité de la nature (L. 27, p. 357).

¹⁰⁰ L. 20, p. 269. Pour le parallèle phylogénèse-ontogénèse ; L. 24, p. 307. Pour la genèse historique du « jeu », voir L. 26, p. 339. Enfin, pour la notion de « passage », L. 3, p. 99, *idem* : pas de « sacrifice », L. 6, p. 135.

susceptible d'opérer ce double mouvement de mise en œuvre des limitations réciproques, c'est-à-dire sans sacrifice de l'une ou de l'autre.

Le tableau ci-dessous résume les moments principaux de la démarche de Schiller.

	Concept général	État de l'individu	État de la société
État de nécessité, cercle borné de l'état physique ou cercle de la pulsion sensible, multiple.	Immédiat, monde de la matière et du besoin, du multiple et du particulier, puissance de la nature.	Égoïsme, vulgarité, haine, indiscipline, avidité, et toucher, donc sensation et passivité.	Servitude, sauvagerie, pauvreté, inculture, bonds et cris.
État esthétique (pulsion plastique de beauté), état de transition qui fait entrer l'homme dans l'humanité.	Sentiment et pensée, aspiration à l'apparence autonome, vers réconciliation et conscience de l'espèce.	Contemplatif, contacts mutuels et délicatesse, ennoblement, primat de la vue et de l'ouïe.	Développe l'imagination, le jeu, la toilette, le décor, la danse, la grâce, les signes, les mélodies.
État moral et politique, totalité	Réconciliation, sujet législateur, idéal, forme et unité de l'individu et de l'espèce (multiple).	Honneur, logique, vérité, raison, et donc coïncidence (accord) entre physique et moral.	Unité d'un peuple cultivé, esprit de goût, État esthétique (véritable organisme).

[75]

L'éducation esthétique

Finale­ment, grâce à la lecture des *Lettres*, l'homme moderne (par la voix de Schiller) se dote des moyens d'envisager, dans le cadre d'une doctrine de l'action - « il y a là du travail pour plus d'un siècle » -, la reconstruction d'une totalité harmonieuse à partir d'un principe immanent : le travail de la sensibilité ou la formation du sentiment (*Ausbildung des Empfindungsvermögens*). En cela, ce serait, en premier lieu, une « esthétique », même si Schiller n'utilise que l'adjectif « esthétique ¹⁰¹ ». Au demeurant, l'usage de ces termes confirme en premier lieu la conquête de son autonomie par l'esthétique, c'est-à-dire aussi la reconnaissance d'une certaine positivité des sens et du corps. Une telle esthétique, depuis Kant libérée de son rapport au vrai, de son inclusion dans une théorie de l'agrément, de l'instruction ou de l'édification, définit, désormais, le domaine par excellence d'une « finalité sans fin » (toujours selon l'expression célèbre de Kant), d'une forme réconciliée avec la matière parce que le « jeu » et, en l'occurrence, la puissance de l'imagination, favorise son « travail ». Est-il difficile par là de se figurer que le domaine esthétique (du sensible immédiat ou sensation, de la sensibilité, des exercices et des objets qui les mettent en mouvement) témoigne de la confiance mise par Schiller dans la sensibilité (le sentiment), dont il fait la véritable « éducatrice de l'humanité ¹⁰² » ?

Une « esthétique » consisterait sans doute à mettre au jour les manières individuelles ou collectives d'apprendre à se régler, [76] et à ré-

¹⁰¹ La citation précédente est tirée de L. 7, p. 139 (même esprit, L. 8, p. 143) ; le terme « esthétique » est explicité en L. 20, p. 271.

¹⁰² Autant chez Kant, le mode d'existence des objets esthétiques est absolument indifférent (d'ailleurs Kant privilégie la beauté de la nature en tant qu'elle nous fait signe qu'existe une destinée intelligible de l'humanité) à la critique du jugement, autant ici on ne peut dissocier plusieurs niveaux, dont un consacre une véritable philosophie de l'art (au passage signalons que Schiller cite pourtant peu d'œuvres en toutes lettres, hormis la *Junon Ludovisi* et quelques vers de Goethe) ; voir aussi L. 10, p. 161. Enfin, si nous précisons l'usage qui est fait de ces termes, c'est qu'il existe d'autres esthétiques (celle de Diderot, notamment) qui ont d'autres conséquences (Schiller cite d'ailleurs celles de Burke et celle de Mengs, L. 15, p. 225).

gler les dispositions immédiates de l'existence. Elle montrerait que la sensibilité n'équivaut ni à une sensation ni à une pensée, mais à une manière de se placer au seuil de l'infini et de tous les possibles. Autant affirmer qu'une « esthésique » contribuerait par conséquent à une éducation générale qui reposerait sur la capacité de l'âme humaine à s'extraire de la détermination physique, à apprendre à être déterminée sans détermination, à être disposée sans que cette disposition oriente vers un but, à se disposer à agir sans fixation préalable d'une fin ¹⁰³. Elle dessinerait en chaque individu des formes susceptibles de l'élever et de l'ennoblir, autrement dit susceptibles de l'aider à sortir de la grossièreté ou de la rigidité premières de la sensation (détermination physique passive et bornée) en la transformant en une sensibilité (détermination active et ouverte).

C'est expressément ce pourquoi cette part de l'esthétique de Schiller, que nous appelons « esthésique », a le jeu pour assise. N'est-il pas vrai que le jeu dispose de pouvoirs dynamiques ? Il unifie sans contrainte et par le plaisir en maintenant les séparations (d'abord entre la sensation et la forme pour donner lieu à l'esthésique, la sensibilité). Il assouplit les âmes tendues et il concentre les âmes dispersées. Encore faut-il remarquer que l'effet bénéfique de ces pouvoirs se constate autant sur le plan individuel (où il finit par déterminer la forme des actions) que sur le plan social (puisqu'on le rencontre dans l'utilisation des jeux par l'État, lorsqu'il tente de mobiliser ludiquement la population). Dans les deux cas, le jeu, « inutile » par excellence, lancé par la sensibilité participe à une tâche générale de culture, dont l'accomplissement contribue à soumettre l'homme (ou un peuple) à la forme à partir du cercle de la vie sensible, à réduire la résistance de l'inclination matérielle (la sensation physique [77] passive), à soumettre la matière (« grossière », arbitraire) à des lois de beauté, soit, énoncé dans des termes plus classiques encore, à favoriser le passage du particulier à l'universel, des fins bornées et multiples aux fins raisonnables et unifiées, fût-ce au demeurant par l'éveil de l'envie d'imitation. En en

¹⁰³ L. 21, p. 275 ; L. 23, p. 297, et L. 26 pour le commentaire onto- et phylogénétique. Voir aussi l'article déjà cité : « Sur les limites nécessaires dans l'usage des belles formes. » L'usage du terme « esthésique » peut choquer. Rappelons cependant qu'il a pour lui une bonne référence : Paul Valéry, *Discours sur l'Esthétique*, 8 août 1937, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1957, p. 1311, en cela familier de l'étymologie du terme « esthétique », dérivé du grec *aisthesis* qui signifie d'abord « sensation ».

proposant un commentaire génétique, on n'aurait pas tort d'affirmer que le jeu saisit un être dans son isolement, dans sa fragmentation, dans sa pure contingence, et lui offre progressivement la possibilité d'établir des liaisons, de s'élever sur la base de la sensation à l'exigence de l'universel par l'intermédiaire de l'esthétique ; lui offre, par conséquent, la possibilité d'aspirer à l'absolu, même s'il lui faut en passer par quelques difficultés pour y parvenir.

Précisons-le derechef, la culture « esthétique » ne produit aucun objet, elle se contente de disposer à quelque chose, à la manière du goût qui favorise le comportement moral, sans l'engendrer pour autant. Elle n'engendre que des effets sans contenu. Elle « contribue seulement à la promotion de la moralité ¹⁰⁴ ». En héritier de Kant, Schiller insiste volontiers sur la séparation des facultés, s'interdisant cependant les interférences. La culture esthétique pousse l'homme à découvrir le pouvoir de se déterminer soi-même. Par les exercices répétés de la sensibilité, l'homme finit par édifier en lui une « disposition esthétique » propre à lui faciliter le passage de l'ordre physique à l'ordre moral, parce que cette disposition développe son sens de l'autonomie. La part ludique qui en est le pivot apprend à l'homme une certaine puissance sur soi-même, lui donne par conséquent le plein sens de l'humain ¹⁰⁵.

C'est là, en définitive, le ressort de l'âme « noble » (par opposition à l'âme tendue ou détendue) mise en exercice chez l'homme esthétique, d'une âme conférant une portée universelle à l'ensemble de ses actions, qui le pousse à la sincérité et à l'autonomie. En dépit de quoi, l'homme échoue dans sa capacité [78] à être homme, ce que l'on constate chez l'homme « grossier » (domination de la matière sur la forme) et chez le dandy (domination de la forme sur la matière) ¹⁰⁶.

L'éducation esthétique

¹⁰⁴ Voir l'article cité, « Sur l'utilité morale... », p. 91, à mettre en parallèle avec le « résumé » de la L. 23, p. 297.

¹⁰⁵ L. 21, p. 279, et L. 22. Être homme, c'est être en état de décider librement de le devenir, sans faire le sacrifice de quoi que ce soit (et surtout pas de la sensibilité), mais en se rassemblant d'abord soi-même.

¹⁰⁶ L. 23, p. 303 ; L. 26, p. 347 ; L. 26, p. 345 et L. 26, p. 341, 345. Ces échecs consistent à faire passer l'esthétique pour une vérité.

Qu'on y insiste ou non, cette première mise en forme culturelle demeure décisive. Elle contribue à une « seconde création » de l'homme, à sa création humaine. Elle change sa nature. On s'étonne même de ne pas la voir systématiquement distinguée de la mise en forme proprement esthétique, relevant cette fois plus strictement de la formation du spectateur à l'occasion de la confrontation avec des œuvres d'art. Afin de mieux les distinguer encore, analysons maintenant cette dernière, dans la mesure où elle résulte d'un exercice plus direct des individus devant les œuvres humaines et des œuvres d'art en particulier ; dans la mesure où elle fait toute sa part à l'éducation à l'art et à l'éducation par l'art.

Ce dont Schiller pressent qu'il faut par conséquent le dégager maintenant, c'est l'effet spécifique produit par les œuvres sur celui qui est alors touché par « une action esthétique pure » et qui doit parfois, devant une œuvre, apprendre « à détruire son organisation esthétique » préalable¹⁰⁷. Quelle est, en somme, la mission exacte que remplit la contemplation (lecture, regard ou audition) fréquente des œuvres d'art au cœur de la formation humaine ?

Dans un premier temps, ces effets sont semblables à ceux que l'éducation étudiée précédemment produit. Ses fruits ne se distinguent pas de ces résultats par lesquels l'homme physique soumis au « cercle borné des fins naturelles » est exercé, et non pas contraint, à s'ouvrir aux compétences de l'homme de raison. Ils rendent plus aisé le passage de l'un à l'autre en aidant le premier à prendre ses distances avec l'immédiateté de la matière [79] et le second à s'élever à l'existence infinie. Cette éducation, par le jeu suscité par la contemplation de l'œuvre, et qui se fait ici imagination esthétique, dispose à nouveau l'homme à une certaine tendance (tendance à l'ouverture, à dépasser ses limites), et en particulier à son autonomie. Par cette culture esthétique (*aesthetischen Kultur*), cette mise en forme du jugement, tissée d'exercice de « jouissance », d'imagination et d'excitation de l'intelligence à l'occasion de la rencontre avec l'œuvre d'art, l'individu peut aspirer à devenir le représentant de l'humanité.

Dans un deuxième temps, néanmoins, ces effets ajustent la disposition humaine autrement. Assurément, ils produisent un ferme élan

¹⁰⁷ L. 22, p. 287 et 293. C'est donc celle-ci qui est « créatrice » (L. 21, p. 279).

contribuant au dépassement de l'utile et interdisent d'enclorre entièrement les plaisirs dans les bornes de la matière. De manière plus raffinée, ils tournent plutôt l'esprit du côté de l'entendement. Rien, par suite, ne devrait empêcher l'alliance du goût cultivé et de la clarté de l'entendement.

Dans un troisième temps, ces mêmes effets permettent d'imputer fort clairement à l'art « un rôle qui en fait résolument le moteur de la révolution sociale ¹⁰⁸ ».

Constatons que l'éducation esthétique renforce, dans celui qui devient de ce fait un spectateur, la disposition esthétique. Cette disposition se solidifie d'ailleurs, se transmue en culture (*Bildung*), souligne Schiller, au fur et à mesure de la multiplication des exercices du jugement sollicités par les œuvres. Ce qui revient à affirmer que cette culture se nourrit de la dynamique produite par la coprésence de l'homme et de l'objet beau, de la pratique de la contemplation. Ainsi, l'homme devenu spectateur, en adoptant une conduite esthétique, devient-il un « homme esthétique ». Un homme habile à se former encore, à se donner à lui-même des règles d'existence et à entrer en harmonie avec soi-même.

[80]

De quelles règles de conduite s'agit-il ? De celles-ci : apprendre à ne céder ni aux conventions ni à l'arbitraire, à s'exercer à dépasser ses habitudes (ses préférences), à s'ouvrir à ce qui est nouveau ; apprendre aussi à lier art et sciences. Traduisons cela en d'autres termes : dans la culture esthétique l'homme opère une mise en œuvre de soi, s'affranchit de la passion en se dotant d'un pouvoir sur soi, élargit ses attentes. Cette culture lui fait don de son humanité. Elle favorise sa fécondité en le plaçant au seuil de l'infini. En un mot, elle lui forge une « âme noble » en l'élargissant tant du côté de l'objet que du côté de soi-même ¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, p. 55. Selon cet auteur, Schiller expose la scission inhérente à la modernité et ébauche une utopie esthétique. Compris comme une forme de « communication », l'art intervient dans les relations humaines pour y jouer le rôle d'une puissance d'unification. L'art est le médium par lequel le genre humain s'éduque à la véritable liberté politique, et réconcilie la modernité avec elle-même.

¹⁰⁹ Il s'agit de « l'homme esthétique », L. 23, p. 301 et note p. 305. Cette définition a évidemment sa source dans la notion de « sujet élargi » chez Kant.

En définitive, cette culture esthétique, dont l'instrument (*das Werkzeug*) est le « bel art », a un objectif spécifique. Elle vise à la beauté, c'est-à-dire à apprendre à cultiver (*ausbilden*) la totalité des forces sensibles et spirituelles en les organisant le plus harmonieusement possible. Elle procède par construction de règles (*die Gesetzen*) qui ne doivent certes pas apparaître comme des contraintes. Ces règles concrétisent plutôt le travail silencieux du goût qui consiste moins à imposer une sujétion de l'âme par les arts qu'à permettre à chacun de triompher de la rigidité de son caractère.

Parce que l'art n'exerce aucun attrait vital, ne fournit aucune connaissance (d'ailleurs un art instructif [didactique] ou édifiant [moral] n'est plus un art), ne favorise aucune résolution (un art édifiant est impossible), il peut être présenté dans la culture esthétique comme un médiateur sans finalité, un moyen destiné à soutenir l'éducation de la totalité des forces sensibles et spirituelles en les composant harmonieusement. N'est-il pas vrai qu'après avoir contemplé une œuvre, nous la quittons dans une disposition particulière momentanée, dans une certaine tension ¹¹⁰ ? En l'occurrence, un effet qui, répétons-le, n'a pas de (ne doit pas avoir de) contenu, qui ne se constitue pas (ne doit pas se constituer) en mœurs identifiables, qui ne produit pas (ne doit pas [81] produire) une action morale déterminée, mais qui « contribue seulement à la promotion de la moralité ». Selon les cas, c'est-à-dire selon les œuvres, l'effet consiste en un apaisement de la vie tumultueuse des sentiments sous l'impact de leur mise en forme ou en une manière d'arrimer la vie abstraite de l'esprit à une matière sensible. Dans chaque cas, cependant, la confrontation avec le beau conforte en chaque individu la puissance de cet « état esthétique » - on peut affirmer que le beau le renforce seulement parce qu'il ne contraint ni ne laisse l'individu en l'état, il pose des règles (*die Vorschrift*) qui peuvent être activées sans astreinte -, puissance tissée autour des exercices esthétiques, du dépassement des habitudes, de l'ouverture au « nouveau ».

L'éducation des artistes

Verra-t-on dans ce point une des sources possibles d'une « subjectivation » ?

¹¹⁰ L. 20, note p. 273. La même idée se trouve déjà dans l'article cité, « Sur l'utilité morale... », p. 91.

Cette analyse de la culture esthétique a pour conséquence de nous obliger à préciser quelques points essentiels de l'analyse de Schiller concernant les œuvres d'art et le statut des artistes, en un mot, à rentrer plus avant dans l'édifice des beaux-arts tel qu'il le conçoit.

Et d'abord, quelques points à propos des objets de la sensibilité artistique, donc des œuvres. Car il importe de remarquer que Schiller ne néglige en aucune manière de penser la corrélation intrinsèque du jugement esthétique et des œuvres. Le goût a, pour lui, un côté objectif. Le beau est aussi une qualité des objets, manifestée dans les œuvres résultant des différents arts. La culture esthétique se donne primordialement dans cette corrélation, dans des œuvres au droit desquelles chacun fait l'expérience de son goût et de sa culture. Dès lors, il lui semble non moins pertinent d'avouer que toutes les œuvres ne s'équivalent pas de ce point de vue. Une œuvre « belle » s'indique par une « forme vivante », s'approchant plus ou moins approximativement de ce qu'il nomme « l'idéal de pureté esthétique ». De fait, certains ouvrages présentent des objets faibles, voire des objets qui visent uniquement à séduire le public, en quoi ils touchent peu à l'art véritable. En revanche, une œuvre d'excellence [82] se remarque, affirme-t-il, par sa qualité : une forme pure sans asservissement à une matière ¹¹¹.

Faisons quelques incursions du côté de la vision schillérienne des artistes maintenant. Le goût doit se présenter dans leurs activités. Il naît de la culture artistique et esthétique acquise. La création artistique - Schiller ne tombant pas dans une psychologie de la création artistique - résulte d'un travail difficile. Elle doit reconnaître, contenir puis surmonter les limites (*die Schranken*) imposées par la matière ou par l'état présent de l'art pratiqué. Pour l'artiste (« le maître »), la forme doit être tout et le contenu rien, et cela d'autant plus qu'il n'a de toute manière à être ni didactique ni moraliste ¹¹². Encore faut-il, pour en ar-

¹¹¹ L. 10, p. 163 ; L. 18, p. 245. Héritant de Kant la critique de la doctrine cosmologique de la beauté, Schiller ne tombe pas pour autant dans une simple esthétique du goût.

¹¹² L. 22, p. 287 s. Trois remarques à ce propos. D'une part, il faudrait relever ici la classification des arts selon Schiller : de la musique (le sentiment) à l'architecture (l'intelligence) en passant par la poésie (l'imagination). Signifions, au passage, que le critère de la quantité de matière, classique de Kant à Hegel, trouve sa limite dans l'art contemporain, comme le montre Florence

river au véritable geste artistique, qu'il ait été éduqué, et qu'il ait acquis une certaine conscience de soi, cette faculté « poétique » qui, à partir de « principes austères » (*der Ernst deiner Grundsätze*), en un mot de « règles », permet de créer avec enthousiasme (*die Begeisterung*) et patience. Ces « règles » sont énoncées précisément par Schiller. Elles vont de l'impératif de « vivre avec son siècle » sans s'y soumettre ¹¹³ à l'apprentissage de l'histoire de l'art, [83] de la nécessité d'avoir de l'enthousiasme au refus de céder aux modes, de la capacité à persévérer dans la « route parcourue » à celle de s'élever à la dimension de l'universel et de l'intemporel.

Énumérons-les d'une autre manière, en relevant en particulier les problèmes auxquels Schiller s'expose simultanément. Au point de départ, une difficulté certaine : paradoxalement Schiller fonde toujours la possibilité du devenir artiste dans une nature humaine (au demeurant contradictoire, puisque, nous l'avons vue, l'opposition est féconde : passif-actif, sensible-forme, matière-esprit...). Mais, c'est encore une fois l'inscription du jeu entre les deux pulsions - dont on peut repérer le moment ¹¹⁴ - qui incite à ce devenir. C'est alors que devient

de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994. D'autre part, la question se pose tout de même de savoir quel statut Schiller s'accorde à lui-même dans ce débat (puisqu'il y a chez lui une réflexivité, une pratique artistique doublée d'une esthétique). Le poète envisage-t-il que sa fonction soit d'avoir un impact dans la société par son travail ? Enfin, il faudrait renvoyer à la distinction opérée ailleurs par Schiller entre « la poésie naïve et la poésie sentimentale » : le rapport entre le génie poétique et la nature favorise la distinction entre le poète qui est nature (naïf) et celui qui cherche la nature (sentimental).

¹¹³ Comparer L. 2, p. 87 et L. 9, p. 151. Avant les *Lettres*, Schiller avait déjà élaboré cette matière dans son poème *Les Artistes*. L'artiste est « le fruit le plus mûr de son époque ». Il s'engage dans la société, il n'est pas enfermé dans sa tour d'ivoire. Il développe une certaine conscience du rapport à son temps. D'ailleurs, on peut bien penser que l'artiste réfléchit son activité comme susceptible d'action positive et influente, puisqu'il voit et pense un impact de l'art sur les mœurs. Même si cet impact est sans contenu, puisqu'il consiste seulement à organiser une disposition. Voir sur ce point la critique de Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, III, § 6, 1897, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971.

¹¹⁴ L. 14, p. 209 ; L. 26, p. 343 ; L. 22, p. 289, 291. À quoi s'ajoute toute la lettre 9 (p. 151 s.) qui détaille longuement les éléments de formation de l'artiste (sans insistance particulière sur une théorie du génie). Schiller, comme l'a établi l'époque de la Renaissance, distingue artiste et artisan (L. 4, p. 97 et

efficace l'éducation artistique proprement dite. Elle consiste à favoriser la mise en forme de cette pulsion de jeu qui est, somme toute, la clef du problème de cette éducation, puisque le jeu demeure fondamentalement l'assise de l'édifice des beaux-arts. Ainsi, devient-on artiste.

Ce sont les règles auxquelles il se soumet qui contribuent à instituer l'artiste ¹¹⁵. Toute la fin de la Lettre 9 détaille alors ces règles, cette mise en forme, cette unification, selon lesquelles [84] l'artiste ne doit pas céder à l'arbitraire de l'époque (la dictature de ce qui est), ni au vain affairément ni à la chimère impatiente ; il doit apprendre la patience et la persévérance ; ne pas confondre l'exaltation de son amour-propre (satisfaction particulière, honneurs, richesse) et l'art (viser l'absolu et ne pas s'inquiéter du temps). Cette énumération s'achève par une sorte de « conseils à un jeune artiste », en huit points : engager le monde dans la direction du bien, élever ses pensées à la hauteur de l'éternel, refuser l'arbitraire, récuser les modèles, ne pas se soumettre à l'époque, acquérir la fermeté de l'âme, ne pas faire n'importe quoi ni chercher à se faire approuver par séduction.

Cette dernière indication portant sur le contenu de ces règles nous conduit à relever brièvement ce que Schiller énonce du problème des rapports de l'artiste et du public. L'œuvre du premier se rapporte au second qu'elle institue comme « public », sans pour autant conditionner ses réactions. L'artiste ne doit par conséquent rien exiger de son public ¹¹⁶. Il doit le laisser libre du travail de son imagination. En vérité, dans ce rapport, succinctement relaté ici, on commence à découvrir les

105) et range les œuvres dans la catégorie des « illusions pour l'œil ». Sur les rapports du jeu et des beaux-arts, voir L. 15, p. 221.

¹¹⁵ Dans l'article « Grâce et dignité » (*Textes esthétiques*, p. 13 s.), Schiller écrit de l'apprenti danseur : « Il ne peut y parvenir qu'en suivant des règles qui maintiennent le corps dans une salubre discipline et, tant que l'inertie s'oppose à leur effet, peuvent être rigides, c'est-à-dire contraignantes, et ont aussi le droit de paraître telles. Mais dès lors que l'élève quitte son école, la règle doit déjà avoir produit en lui son effet, afin qu'elle n'ait pas besoin de l'accompagner dans le monde ; bref, l'œuvre de la règle doit devenir naturelle. » Pour marquer les différences, on comparera par exemple avec E. T. A. Hoffmann, *Le Marchand de sable*, « Il allait jusqu'à affirmer qu'il est fou de croire à une volonté autonome dans la création artistique ou scientifique, car l'enthousiasme dans lequel seul on peut créer ne provient pas, disait-il, de l'âme individuelle, mais résulte de l'intervention d'un principe extérieur et supérieur à nous » (1815).

accents majeurs du contenu de l'État esthétique, sur l'analyse duquel nous débouchons maintenant.

L'utopie d'un État esthétique

Cette architecture proposée par les *Lettres* aboutit effectivement à la résolution de la question politique de l'unité de l'État, [85] et de la place de la citoyenneté, qu'elle posait au point de départ de l'édifice. Les formations esthésique, esthétique et artistique ne demeurent pas, pour Schiller, des phénomènes marginaux ou des « suppléments ». Il conclut même très fermement de la possibilité de raffinement du goût grâce à l'instrument du beau à la présence d'un sentiment moral dans l'homme. La véritable culture du citoyen se tisse par conséquent à partir du règne du beau, de l'existence de cette libre jouissance et de cette force calme. Et ce règne s'exerce à l'encontre de l'égoïsme, de l'indiscipline et de l'esclavage, toutes manières d'être dans lesquelles le monde passe aux yeux des hommes pour un destin, une histoire sur laquelle ils n'ont pas de prise ¹¹⁷. Si cette éducation n'a pas lieu, l'homme ne saisit jamais que des fragments de monde, et selon les cas use seulement de la nature, au point de la traiter comme un butin et de la piller, ou se livre à l'effroi et au tourment religieux.

¹¹⁶ L. 22, p. 291. Même idée dans l'article « Sur l'usage du chœur dans la tragédie » (*Textes esthétiques*, p. 63) : « Les artistes rabaissent le public » quand ils ne le comprennent pas. « Le public n'a besoin que de réceptivité, et il la possède » ; « Le directeur de théâtre veut remplir la salle, l'acteur veut se montrer, le spectateur veut être diverti et mis en mouvement. Il cherche le plaisir et il est mécontent lorsqu'on lui impose un effort là où il attend un jeu et une récréation. » Face aux arts : « même l'homme le moins exigeant veut oublier sa profession, sa vie quotidienne, son individu... »

¹¹⁷ L. 6, p. 127, c'est l'État de nécessité. Pour la suite, voir L. 6, p. 123 ; L. 7, p. 136 ; L. 6, p. 127 ; L. 27, p. 367. À part la « belle totalité » grecque, Schiller dispose-t-il de modèles pour son État esthétique ? Les cours principales du XVIII^e siècle, avec les princes éclairés, et les élites, constituent-elles des sociétés idéales de référence ? Si tel était le cas, cela replierait Schiller sur Kant qui pense effectivement ainsi. Il nous semble que Schiller est plus ouvert à l'esprit démocratique. Sur ces points consulter : H. Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin, 1931.

À ces attitudes évidemment dommageables pour les temps modernes correspond une situation politique précise, la dérive vers un État politique abstrait, ou plus précisément « mécanique ». Le citoyen étant incapable de s'attribuer une vie concrète - constat que Schiller raccorde à nouveau à la situation de division du travail, au sort fait aux sciences et à la réduction politique des citoyens à l'état d'objet d'administration -, il se rend étranger à l'État (tandis que l'État se rend étranger à lui), et la société se dissout dans une simple somme d'individus. L'État fonctionne administrativement. Il n'est guère animé par les citoyens ; ces derniers se satisfont de remplir leur rôle, quasiment par contrainte. Le fonctionnement de l'État est même parfois délégué à des partis qui ne sont soumis à aucun contrôle.

[86]

Cette théorie politique schillérienne est, somme toute, construite à partir d'une perspective classique. Elle fait fond sur l'opposition unité-multiple constitutive de la problématique moderne de l'État et la déploie selon deux voies opposées : l'unité mécanique (la somme) ou l'unité organique (la relation immanente). Mais ce qui importe au plus haut point, c'est de noter qu'avec Schiller elle aboutit à une théorie de la modification nécessaire de la structure de l'État ¹¹⁸. La philosophie esthétique de Schiller conduit même à une politique qui commente son agencement à l'économie et à l'éthique.

La prise de conscience de la portée de cette description du désastre politique présent ne fait que renforcer la visée schillérienne. La conclusion déduite est directe : il faut s'attacher à instaurer un « État esthétique » tel que le caractère sociable des citoyens soit renforcé, tel que les citoyens, autonomes, engagent désormais la réalisation de « belles relations » entre eux. C'est, en effet, affirme Schiller, le rôle de la culture esthétique, dès lors qu'elle est promue par l'État - et pour Schiller, le rôle de ce seul règne du beau et du goût - d'obtenir un tel résultat. Cette culture, en suscitant le triomphe du beau et du jeu, s'installe dans la position de médiateur entre la sphère des besoins et la vraie vie politique. Dès lors que l'État - qui en tant que moderne ne saurait être fondé que sur le droit et non plus sur l'arbitraire d'un mo-

¹¹⁸ L. 4, p. 101 s. L'État politique diffère de l'État économique (qui, lui, libère de la nature), et de l'État éthique (qui libère moralement, ouvre sur l'autre), et de l'État du droit (qui limite l'action de chacun).

narque - fait de la culture esthétique et artistique (éducation à l'art) le principe même d'une politique esthétique - organisant la diffusion des œuvres (culture artistique), la possibilité de les fréquenter (culture esthétique), des spectacles de théâtre... -, il devient un « État esthétique » et il s'ensuit que les citoyens commencent à être à l'aise avec eux-mêmes (formation), étendent leur conscience (élévation à l'universel), ne se méprisent pas les uns les autres (prise de distance avec l'acceptation ou le rejet immédiats), reconnaissent la nécessité de déployer le bien commun (capacité à admettre ce qui ne correspond pas à son attente), et développent un idéal d'égalité. Le règne du beau - faut-il dire de l'un, en somme, articulant égal [87] et beau - fonde l'homme total dans un « État esthétique », parce que la beauté confère à l'individu un « caractère sociable », et qu'elle s'insère entre la contrainte morale et l'obligation légale.

Qu'est-ce, par conséquent, qu'un État esthétique ? C'est un État qui, par le poids du bon goût, fait apprécier aux citoyens l'autonomie et la dignité qui les caractérise, rend à l'homme sa puissance de législateur, place la volonté au centre des préoccupations. C'est un État organique, une belle totalité enfin restaurée qui supprime les privilèges, abolit les dictatures, lutte contre l'égoïsme, en donnant à chacun le sens du « bien commun » de l'humanité : « Seules les relations fondées sur la beauté unissent la société parce qu'elles se rapportent à ce qui est commun à tous. »

D'ailleurs, explique encore Schiller, s'il faut derechef donner une preuve de la puissance positive de la culture esthétique, il suffit de jeter un œil sur le tableau (qu'il dresse) de l'histoire humaine ou des progrès de l'histoire humaine. Si l'on avalise ce qui n'est finalement rien d'autre qu'un « grand récit » schillérien de l'histoire du monde ou de la culture, on s'aperçoit alors que le développement de l'humanité, de la caverne paléolithique à la ville moderne, en passant par la cabane (souvenir de Rousseau), est noué autour de la capacité à déployer la joie de l'apparence, le goût de la toilette et du jeu ¹¹⁹, ces instruments de l'esthétique. Bref, autour de la culture esthétique. Témoignage d'autant moins étonnant qu'il revient à confirmer ce qui se trame dans l'ensemble de ces *Lettres* : la démonstration selon laquelle le goût et les arts ont une fonction pédagogique et peuvent servir de médiateur dans

¹¹⁹ L. 26, p. 337, 339 ; L. 27, p. 363 et 371. Toute cette matière suggère un parallèle avec Jean-Jacques Rousseau.

la réconciliation sociale. Ils donnent de la liberté par le moyen de la liberté ¹²⁰.

Au total, cette utopie d'un État esthétique, examinée dans chacune de ses articulations, présente un système d'homologie qui permet aux quatre dimensions de la condition humaine (individu, public, peuple, humanité) de se recouper (voir le tableau n° 2, en annexe, p. 178) ou de fonctionner de manière analogique. [88] Au sein de chacune de ces dimensions, la condition esthétique se fait médiatrice. Elle ouvre sur le champ des réconciliations utopiques que Schiller a fixé à l'horizon de sa philosophie. Soit l'unité de chacun avec soi, du public et de l'œuvre, des classes dans le peuple et des cultures au sein de l'humanité.

Le souffle épique

Peut-on affirmer avec plus de force que la culture de la sensibilité, la culture esthétique et la culture artistique ont un rôle décisif à jouer dans la réalisation d'une utopie, d'une unité sociale encore à venir, et d'une certaine unité politique, une « unité-totalité », celle du sens commun classique ? S'agirait-il même d'un remède radical aux maux sociaux et politiques ? L'esthétique, l'esthétique et les œuvres d'art passent effectivement, dans cette philosophie, pour des remèdes sociaux décisifs, voire des garanties à l'encontre de toute dérive et de tout mal. C'est par leur intermédiaire, par le moyen d'un habile exercice, que se réalise l'idéal d'une humanité organiquement liée, et que personne ne devrait plus avoir à endurer la sauvagerie ou la barbarie. À tout le moins, touchant le résultat, l'éducation qui nourrit cet idéal est frappée au sceau de l'harmonie des facultés, d'une sensibilité sans grossièreté ou d'une liberté sans arbitraire.

Pour sûr, ce qui peut maintenant nous intéresser dans ce développement, nous qui sommes pris dans des conditions différentes, tient à quelques idées fortes.

Telle est tout d'abord son orientation, moderne, qu'il présuppose un avenir envisageable (une histoire qui se fait aventure). Ouvert, gagné à

¹²⁰ L'apparence tautologique de la formule se justifie pleinement si l'on songe à Kant.

la cause de l'histoire, il tient pour incontestable que les hommes peuvent quelque chose à leur situation. Sans aucune feinte, il fait sentir simultanément que la meilleure ligne de conduite à tenir dans l'existence est celle qui consiste à poser un autre ordre possible du monde à l'aune duquel mesurer ce qu'il y a encore à accomplir. En particulier, refuser de répéter l'ancien et de se contenter du présent.

Ensuite, au cœur de cette perspective, l'esthétique - sous forme d'une culture (*Bildung*) ou d'un sens commun - est mise [89] en posture de recueillir le mérite spirituel le plus grand. Elle n'intervient pas, dans la vie humaine ou dans la vie sociale et politique, de l'extérieur, car elle a sa source dans la nature humaine elle-même et y joue le rôle d'un moteur immanent. Elle facilite l'engendrement du caractère total qui doit en fin de compte être promu dans la société visée. Il est vrai qu'elle est d'ailleurs essentiellement définie comme un exercice constant à entreprendre et à reprendre. Schiller lui octroie quasiment le rôle de sujet (épique) de l'histoire - d'une histoire schillérienne -, sous forme d'éducation. Ce qui, techniquement, se justifie par la manière dont Schiller s'en tient à la dimension esthétique de la faculté de juger (contrairement à Hegel qui fera quelques années plus tard un autre usage du jugement, mais aussi du jugement esthétique, en l'ouvrant sur la philosophie de l'histoire). Mais, en vérité, toute sa problématique tourne autour d'une équation qu'il faut prendre de front : le rapport « jeu »- liberté » est d'autant plus important qu'il fait fonctionner l'opposition limite (sensation, matière, multiple)-illimité (unité, forme) en tentant de dessiner une place pour l'infini.

De tout cela, il est alors possible de tirer des conclusions qui obligent à prendre quelques distances avec cette philosophie. Schiller ne pose-t-il pas mal (dans une utopie esthétique) un problème politique juste (comment juguler l'arbitraire ?) ? Ne le pose-t-il pas d'autant plus mal (en termes d'unité organique) qu'il veut aboutir à une solution - l'exclusive de l'esthésique et de l'esthétique - tout à fait insuffisante ¹²¹ ? Voyons alors ce que nos contemporains font de l'esthétique et de ses rapports avec la politique.

¹²¹ N'est-ce pas pire lorsqu'on réduit l'État esthétique à une caricature : un État qui se contenterait de vouloir de l'émotion, de la vibration autour d'une succession d'agitations nerveuses ? Ce qui est souvent le sens prêté à la notion d'État esthétique.

[90]

[91]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

Chapitre 6

LE TOURNANT ESTHÉTIQUE DE LA PENSÉE CONTEMPORAINE ¹²²

[Retour à la table des matières](#)

Qu'elle passe pour un indice de la dissipation postmoderne ou manifeste l'inachèvement du projet moderne d'émancipation, la pratique politique de notre époque n'est guère audacieuse. La scission entre une citoyenneté acquise et la compréhension par chacun de son rôle dans l'élaboration de la loi n'a jamais été aussi forte. La mondialisation, toute en flux et en extension du domaine de la marchandise, engendre des masses d'individus qui ne cernent plus ce qu'ils pourraient gouverner. C'est probablement pour cela, par défaut ?, que ces individus, divisés d'avec les autres mais aussi en eux-mêmes, cherchent à s'intégrer à des forces d'encadrement normatives censées les mieux orienter :

¹²² Ce titre est évidemment construit par analogie avec l'expression *linguistic turn* utilisée pour donner un rythme à l'histoire de la philosophie du XX^e siècle (appuyé sur la voie empruntée par Gottlob Frege pour établir la philosophie analytique). Sans avoir la même portée, il veut indiquer au lecteur que la référence esthétique et la référence à l'esthétique plaident chez certains philosophes, et encore récemment, pour une centralité de la réflexion sur l'art, et déploient l'illusion d'une solution des problèmes politiques par l'esthétique. Outre le jugement à porter sur ce geste (positivité ou illusion), une autre question serait de savoir si ce recours esthétique est intrinsèque à la modernité ou contingent ?

une certaine idée de la nature (écologie), une communauté (secte, fondamentalisme), une « tribu » ou un État esthétique. Quand ils ne trouvent pas d'autre « solution » que de se répandre en arbitraires. Réfugiés sous de telles tutelles, ils n'ont plus guère de raison de se préoccuper de réfléchir et critiquer ni les forces d'intégration en question ni leur époque, aux fins d'envisager un futur. Au demeurant, la prégnance prise par les innombrables [92] appels aux gloires du passé, à la restauration de repères ou de l'autorité, interdit de comprendre qu'il existe d'autres voies possibles.

Paradoxalement pourtant, la légitimité moderne sur laquelle ces réactions reposent souvent fut d'abord celle d'une émancipation ou d'une rupture avec les gestes de fondation, les traditions et les absolus¹²³. Aurions-nous troqué des lendemains meilleurs contre des aujourd'hui toujours différents dans lesquels régnerait le bonheur du commerce et des communautarismes postmodernes ? Devons-nous plutôt en conclure que les néomodernes n'ont pas réussi à empêcher l'ancien désir moderne d'émancipation de l'humanité de se renverser en un nouvel état de minorité ? En fin de compte, ces « idéologies » ne posent-elles pas un problème, mais à qui et sur quel plan ?

C'est en tout cas ce que ce chapitre voudrait mettre au jour. Il nous semble que, même engoncés dans une effectivité historique tissée de fluidité, de flexibilité, de mimétisme et d'extrêmes violences, nous pouvons faire autrement que de nous dépenser en nostalgies et amertumes ou d'étouffer en son sein. Dès lors, cette esquisse a pour objet de cerner, par le biais de la référence esthétique, le fonctionnement de deux des figures philosophiques qui ont contribué à façonner l'époque contemporaine : les problématiques postmodernes et néomodernes. En cela, elle est, somme toute, encore « moderne », puisqu'elle participe à la compréhension par nous-mêmes de notre temps (selon les voies de Kant ou de Hegel) ainsi qu'à l'exercice « intellectuel », par excellence moderne, de dégager des orientations et des ramifications dans le flux apparemment désordonné des idées. Il souhaite relever aussi le défi de l'exaltation de la répétition postmoderne et du pessimisme néomo-

¹²³ Voir l'interprétation par Jürgen Habermas de la « Querelle des anciens et des modernes », dans *Le Discours philosophique de la modernité*, p. 9 s. ; Hans Blumenberg, *La Légitimité des temps modernes*, 1966, Paris, Gallimard, 1999, et dans un sens différent Zygmunt Bauman, *La Société assésée*, p. 45.

derne. Mais il espère non moins creuser un sillon spécifique pour le *contemporain* en dehors de la « fin de l'histoire » postmoderne et de la pensée antiutopiste de la néomodernité.

[93]

Transformons donc notre contemporanéité en un moment historique, même si nous disposons de peu de schèmes de transgression ou d'« expériences limites ¹²⁴ » pour guider nos actions ! La présupposition d'une telle possibilité devrait en tout cas nous permettre d'éviter de tomber dans ces deux écueils symétriques que sont le cynisme tragique des postmodernes réactifs et la volonté d'achèvement de la piste moderne liée à un optimisme du progrès. Ce sont ces deux « idéologies ¹²⁵ », en effet, qui offrent la matière de ce chapitre. Mais cette fois nous n'en traitons ni sous la forme de la constitution de leur opposition ni sous la forme de leurs rapports spectraux ¹²⁶. Nous préférons les explorer sous l'angle de leur point commun, qui est à la fois un point pivot et un point de rebroussement réciproque : l'esthétique. Ce point détermine, il est vrai, leur prégnance sociale (notamment dans les milieux culturels et artistiques). Ce rapport à l'esthétique, fût-il différent,

¹²⁴ Joachim Fest, *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters (Le rêve brisé, La fin de l'époque utopiste)*, 1991, Berlin, Siedler. L'auteur explique que fin des empires communistes aidant, des mouvements de libération dépourvus d'un programme de révolution sociale apparaissent pour la première fois. Renoncer à un type d'utopie ne serait-il pas le tribut à payer à la modernité ?

¹²⁵ Parlons des philosophies, non de la réalité capitaliste mondialisée de la société actuelle. Sur ce plan, entre autres, voir *Illusio*, n° 2, été 2005 (Dany Robert-Dufour, *Servitude de l'homme libéré. À l'heure du capitalisme total*).

¹²⁶ La curiosité veut que cette thématique, qui ne rend d'ailleurs pas compte de toutes les figures spirituelles du temps (ne serait-ce que parce qu'elle exclut les survivances des figures antérieures [phénoménologie, structuralisme, marxisme, philosophie analytique] et les élaborations en cours) me poursuive. Voir, dans l'ordre chronologique, [Le Champ de Bataille postmoderne/néomodernité](#), Paris, L'Harmattan, 1990 (un état des lieux). Puis, « Le recours esthétique » (*EspacesTemps Les Cahiers*, « Arts, l'exception ordinaire, Esthétique et sciences sociales », n°s 55/56, 1994, p. 66 s.) : le débat est mis en perspective chronologique. Enfin, dernièrement : « Jugement de la faculté critique » (*EspacesTemps Les Cahiers*, « Évaluer l'évaluation », n°s 89-90, novembre 2005) : une réflexion spectrale. En somme, le présent chapitre rebondit sur ce que nous avons déjà écrit et publié dans d'autres cadres.

a de surcroît une incidence sur ces impasses politiques que sont les révoltes, séditions, émeutes et affrontements guerriers, voire terroristes, qui deviennent de nos jours [94] d'autant plus violents qu'ils ne sont jamais mis en perspective dans une histoire ¹²⁷. Soit on se contente de les valoriser esthétiquement, soit on les pense dans l'horizon abstrait d'une théorie de la justice. Impuissance ou désespoir, en quelque sorte !

Puissances et limites des recours esthétiques

Ce n'est pas parce que nous renonçons, dans le cadre de ce chapitre, à parcourir la genèse de ces discours et comportements postmodernes et néomodernes, qu'il n'est pas important de signaler qu'en dehors de la saisie de leurs limites réciproques, il est encore possible d'analyser la force que leur donne le point autour duquel ils s'enroulent et se déroulent. Par un jeu très fréquent, on croit s'abstraire de la nécessité de penser leurs relations en affirmant que le lien entre les deux est de simple succession chronologique. Nous serions par conséquent passés (grâce au seul temps ? par hasard ? par nécessité ? par destin ? ¹²⁸) d'un monde positiviste, rationaliste et voué au culte du progrès à un monde caractérisé par le déclin de l'idéologie scientiste et du positivisme réducteur, la valorisation du relativisme et de l'individualisme. Outre une erreur chronologique (celle de croire que les néomodernes sont des modernes, et émergent avant les postmodernes), ce propos n'explique évidemment rien, et souligne d'autant l'impératif de cerner leur articulation et leur point de rebroussement.

Il existe, en effet, de l'un à l'autre, plusieurs principes organisateurs semblables (dont le rapport critique aux philosophies du sujet, etc.) et, parmi eux, un principe, l'esthétique, autour duquel ils font, dès l'aube de leur différend ¹²⁹, pivoter leurs thèses. Sur ce plan, existe entre eux

¹²⁷ Paul Zawadski, « Le temps d'évaluer », *EspacesTemps Les Cahiers*, « Évaluer l'évaluation », n^{os} 89-90, novembre 2005.

¹²⁸ « Par épuisement » suggère encore Arnold Gehlen : une « culture épuisée ».

¹²⁹ Voir le *Catalogue* de la Biennale d'architecture de Venise, 1980.

un consensus sur l'importance à lui accorder, importance plus grande encore que celle imposée durant la modernité. Mais, il y a non moins indéniablement, au sein même de ce « tournant esthétique », des axes de concurrence. [95] Les uns et les autres (postmodernes et néomodernes) ne retiennent pas la même chose sous le même terme et n'envisagent pas l'esthétique dans le même horizon de réflexion : doit-elle se faire critique ou passer pour réconciliatrice ? Vers quelle politique et quelle histoire conduit-elle ?

Trois formules se partagent cette scène théorique (chronologiquement et structurellement). La première repose sur l'esthétique conçue comme une expérience de la plastique ou de l'action déstabilisatrice de l'unité (les pensées de la différence), la deuxième reclasse l'esthétique en expérience ludique portant les accents d'une misologie et engageant l'idéologie d'une « fin de l'histoire » (la postmodernité réactive), la dernière emprunte à l'esthétique les moyens d'une volonté de réconciliation de tout ce qui est divisé (les néomodernes).

La souveraineté de l'esthétique

En dehors de ses titres récents à remplir la fonction d'un discours réflexif sur le jugement (Kant), d'une « science du beau » (Hegel) ou à définir la conscience (Hans Georg Gadamer), et en dépit de la source aristotélicienne qui la décline plutôt en *sensation*, l'esthétique, par le biais du « tournant esthétique » - ici représenté par la *French Theory*, chère aux universités américaines -, enferme une prétention à représenter le paradigme de la plasticité. C'est là le ressort du rôle qu'on lui fait jouer, dès lors qu'elle est chargée de formuler une théorie de la résistance philosophique, sociale ou politique. Un tel contenu est articulé à l'idée selon laquelle la modernité - ce moment historique (sans doute un peu mythique et certainement reconstruit après coup sous la forme d'un bloc homogène) qui a fait de la nécessité pour la raison de trouver en soi-même ses propres légitimations le cœur de sa réflexion - a existé, tout en déployant un mécanisme interne de coercition dont la fonction a été d'absorber toute résistance à ce qui pouvait la transformer. À cette raison moderne, tribunal suprême devant lequel doit se justifier tout ce qui prétend à une validité quelconque, il convient par

conséquent de se soustraire en faisant l'expérience d'un [96] déplacement, dans la modernité même, en apprenant à remettre en question cet espace sans s'y laisser dissoudre.

En ce sens, au sein de ce premier moment du « tournant esthétique », il n'est pas encore question d'affirmer que la modernité a échoué. Ses partisans - qui ne se veulent ni néomodernes ni postmodernes, qu'on a nommés souvent « poststructuralistes » - reconnaissent que la modernité nous a (historiquement) affranchis d'un certain passé (l'ère des fondations, le Moyen Âge, l'Ancien Régime ¹³⁰) en pratiquant des divisions bien venues, différenciant les sphères humaines d'activité (théorie, pratique et jugement). Ils maintiennent qu'il n'est guère question de se réfugier en deçà d'une *Aufklärung* qui aurait échoué ou aurait été néfaste. Ils se soustraient même plutôt à ce genre de débat et de condamnation ¹³¹, ne pensant pas que le principe des divisions soit inopportun si déjà il participe à la dissolution des exigences de fondation ¹³². En revanche, si la modernité pose un problème, il réside dans la contradiction par laquelle elle réfère à des processus dont elle fait le moteur de son développement tout en postulant un terme possible de l'histoire (l'utopie de la raison réalisée). Dès lors, les collectifs qui la conduisent ne peuvent procéder autrement qu'en tentant de dissoudre en elle les résistances qu'elle engendre, tentative qui faisait déjà le désespoir de l'École de Francfort ¹³³, lorsqu'on y remarquait, en la personne de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, la disparition des perspectives révolutionnaires en Occident, le [97] déploiement du stalinisme en URSS et du fascisme en Allemagne. À l'encontre de ces

¹³⁰ Si l'expression a gagné le public grâce à [Alexis de Tocqueville](#), elle renvoie à un contexte d'usages. Ainsi, « la modernité fut une réponse à la désintégration progressive, quoique incessante et alarmante, de l'ancien régime, avec son archipel de communautés locales étroitement liées et essentiellement auto-reproductrices, chapeautées par des pouvoirs supralocaux connus pour leur énorme cupidité mais aussi pour leurs ambitions et capacités de gestion plutôt limitées » (Zygmunt Bauman, p. 44).

¹³¹ Michel Foucault, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, texte intégral, Paris, Bréal, 2004 ; et Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éd. du Seuil, 1967. Pour l'ensemble, voir le collectif, *French Theory*, Paris, Léo Scheer, 2003.

¹³² Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*.

¹³³ Voir Jean-Michel Besnier, *Histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris, Grasset, 1993, p. 608.

dissolutions, il convient de résister et de porter l'accent sur les seuls processus. Gilles Deleuze confie alors l'action résistante à la création esthétique et artistique, Michel Foucault inscrit la résistance des hétérotopies dans une esthétique de l'événement, et Jacques Derrida ne cesse de rappeler que « rien ne [lui] paraît moins anachronique que l'idéal classique d'émancipation ». Il invoque l'idée d'une nouvelle Internationale, et précise que « sans la possibilité du mal radical, du parjure, et du crime absolu, aucune responsabilité, aucune liberté, aucune décision ¹³⁴ ».

Le tournant esthétique est conduit par des philosophes qui veulent entretenir l'esprit moderne de la division et du devenir, en approfondissant cet acquis essentiel de la modernité - une époque qui a abandonné tout fondement et doit trouver en elle-même ses propres ressources -, commenté en général au travers du prisme de la philosophie de Friedrich Nietzsche. Ce tournant est exprimé en liaison avec la découverte de l'intégration du négatif dans les sociétés modernes, et une certaine impuissance du « communisme », tous deux voués à guérir la modernité de ses scissions engendrées par la raison elle-même. Mettant ces résultats sur le compte de la dialectique hégélienne (interprétée comme une puissance d'unification téléologique, surmontant toutes les scissions) et du marxisme, la question restait de savoir comment en « sortir », comment porter encore une attention critique au monde de l'époque ? En un mot, il importait de savoir comment reconstruire de la résistance ou légitimer encore des oppositions, sans recours au négatif (hégélien, et donc sans référence à « l'histoire », téléologique et achevable) ou à un parti ? Par quels biais opérer la critique des rapports sociaux réifiés ? Comment déterminer des orientations pour l'action sans fondement ni norme de référence ?

C'est en ce point qu'intervient l'esthétique. Elle prend le mode d'une plasticité infinie déstabilisatrice. Il est vrai qu'on affirmait déjà depuis longtemps que les nombreuses irrégularités, transgressions, résistances des œuvres d'art et de littérature [98] aux classifications d'une part et aux assignations d'autre part (à la représentation, au vraisemblable ou à la mimésis ¹³⁵) offraient un exemple privilégié d'expé-

¹³⁴ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, p. 247.

¹³⁵ Gunter Gebauer et Christoph Wulf, *Mimésis*, Paris, Éd. du Cerf, 2005. Allusion est faite ici à Antonin Artaud, Georges Bataille, au surréalisme, ces expériences esthétiques radicales.

rience de la rébellion à l'analyse des logiques subversives. Mais cette voie, pour une part déjà explorée par les romantiques à partir de la notion kantienne d'imagination productrice à laquelle conférer une force subversive (par opposition à l'imagination reproductrice), ne suffit plus ¹³⁶. C'est, plus largement, dans la mesure où les processus artistiques (et la subversion continue de l'histoire de l'art), les objets artistiques et les processus de réception esthétique (avec leurs ajournements et déceptions) subvertissent la normativité, les cadres garantis par des règles fermes et définitives, que l'esthétique intervient ici. L'esthétique vient moins en avant pour des raisons artistiques, que pour favoriser, en étendant sa souveraineté sur chacune des formes d'activité, l'édification d'une autre configuration sociopolitique, accompagnée d'une philosophie de la plasticité et de la résistance aux totalisations. Par conséquent, l'esthétique fait droit à la multiplicité des différences tout en cernant le cœur d'un combat intraphilosophique visant à affranchir la philosophie elle-même de la présupposition de l'un (stable, défini, territorialisé) ou de la raison positiviste ¹³⁷.

Souveraineté de l'esthétique, ainsi entendue ? Elle contribue à changer de perspective au sein même de la modernité, à renverser les anciennes hiérarchies (de l'identité, de l'unité, du tout, de l'esprit, de l'absolu ¹³⁸). Elle affirme les droits de la littérarité [99] (contre l'argumentation) ou de la matérialité (contre le sens). Elle décline les profondeurs en parcourant des surfaces. Elle déjoue les identifications, et prend parti pour des engendremens infinis (disséminants ¹³⁹), abolissant toute téléologie, toute subsomption dogmatique ¹⁴⁰. Elle pratique l'indéterminé, l'inassignable, l'incalculable, l'infiniment ajourné, alors que les totalisations enferment, dogmatisent et contraignent.

¹³⁶ Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Rappelons que Habermas se donne la peine de commenter cette position dans *Théorie de l'agir communicationnel*, 1.1, Paris, Fayard, 1980, p. 89. Il est vrai aussi que Jacques Derrida assigne à la pratique artistique un rôle préparatoire au travail de déconstruction (*Positions*, Paris, Éd. de Minuit, 1972, p. 93) et à l'expérience de l'art la tâche d'illustrer (entre guillemets, chez Derrida) le mouvement de la différance.

¹³⁷ L'œuvre d'art comme « lieu sans lieu... », voir de Maurice Blanchot, « Le Chant des sirènes », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

¹³⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1969.

¹³⁹ Jacques Derrida, *Positions*.

¹⁴⁰ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*.

Qu'on pense à la déconstruction derridienne ou à l'esthétique du cri foucauldienne, voire aux lignes de fuite deleuziennes, un même trait les parcourt, celui d'une résistance aux découpes. Une manière esthétique de poser le problème politique. Avec un point d'aboutissement semblable : l'histoire est déclassée au profit d'une politique du déplacement (sans fin), de la subjectivation (sans collectifs) ou de l'événement (sans nécessité).

Une exaltation esthétocentrique

Établir un lien, même s'il est réclamé par elle, entre cette première perspective et la figure de la postmodernité qui a eu le plus de poids sur le grand public - la postmodernité réactive - ne va pas de soi. Si lien il y a, il passe par le constat répété d'une centralité de l'esthétique dans la réflexion. Encore, dorénavant, le terme renvoie-t-il moins à l'exercice polémique de la plasticité qu'à une exaltation sans frein de la sensibilité et des émotions. Le privilège, gagné par quelques penseurs, de se faire nommer « postmodernes ¹⁴¹ », y a certes acquis de la visibilité publique, mais un certain nombre de décrochements par rapport aux philosophes précédents deviennent patents. Si, en effet, c'est là ce qu'on entend par postmoderne - prendre congé de la modernité (ils s'affirment *post-modernes*), en pratiquant l'éclatement, la dispersion dans un monde dans lequel il n'y aurait plus rien à construire -, alors il s'agit bien d'autre chose que de ce qui a été discuté ci-dessus.

[100]

Toutefois, ces penseurs postmodernes (réactifs) ancrent également leur propos dans le moderne (ils demeurent *post-modernes*), puisqu'ils profitent du sans-fond hérité de la modernité, cette modernité qui décide de se passer des modèles anciens, s'ouvre à une nouvelle conscience du temps et de l'avenir et ne tire plus ses normes d'intelligibilité que d'elle-même. Cela dit, ce qui fut polémique à l'encontre de toute fondation est retourné maintenant en une exaltation esthétique, en une prolifération individuelle qui puise ses assises n'importe où (l'histoire est redéfinie comme passé et le temps prend sa place, vécu

¹⁴¹ *Les Cahiers de philosophie*, n° 6, automne 1988, « Postmoderne, les termes d'un usage ».

comme succession d'instantanés dont on souhaite qu'ils soient chaque fois différents). Là où s'exposait une réflexion sur le monde mutilé, la scission ou le refus de l'un, et la rupture avec le passé, une conception de la fébrilité, du juxtaposé et du pur séparé vient en avant, quitte à servir de justification au processus de mondialisation et à l'idéologie du détachement, de la voltige, du surf et de la glisse qui lui permet de se parler et de conquérir de la prégnance dans l'opinion.

En dépit des problèmes effectifs posés à tant de citoyennes et de citoyens, de nos jours, ce pan de la postmodernité, le plus couramment évoqué, prolifère sur le triple registre d'une différence absolutisée, du désengagement politique et d'une analyse de la société marquée au sceau de la technophobie : « Nous nous sommes aperçus que le "progrès", surtout si on l'envisage en termes de technologie, peut déboucher sur des conséquences catastrophiques pour la vie ¹⁴². » Par des voies plus ou moins heideggeriennes, il est montré que la différence ne doit jamais être reliée, que la politique est toujours totalitaire et que la technique, suprême achèvement de la modernité, a participé à la dévastation du sens dans nos sociétés.

Moyennant quoi, à l'encontre de cette perte du Sens, l'esthétique pourrait servir de recours ou de secours, d'autant qu'elle participerait avec bonheur à une sorte de réenchantement du monde. L'optique esthétique, retenue par ces postmodernes, se construit de la façon suivante. Puisant dans le corpus (récent) [101] de réflexion portant sur l'interprétation des œuvres (phénoménologie, herméneutique), ils font leur lit de l'idée selon laquelle chaque œuvre humaine rend possible la coexistence indifférente d'une infinité d'interprétations possibles. Invoquant parfois les travaux de Hans Robert Jauss ¹⁴³, ils répètent qu'il n'existe pas d'en soi du texte, et qu'on ne saurait rendre compte d'un texte qu'au travers d'une herméneutique pluralisante ¹⁴⁴. C'est à partir de cette présupposition littéraire et esthétique qu'ils vont à une idée philosophique de la société, conçue comme multitude et plurivocité

¹⁴² Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991.

¹⁴³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, « Apologie pour une expérience esthétique » (1972), Paris, Gallimard, 1978.

¹⁴⁴ Voir Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 53, même s'il n'est pas certain que ce dernier accepterait le propos qu'on tire de ses ouvrages.

coexistante d'individus (impliquant : dérégulation, privatisation, individualisme).

Procédant, par conséquent, par transfert de champ, par mutation de concepts d'un champ à un autre, les postmodernes (réactifs) finissent par justifier toute flexibilité prise immédiatement pour un modèle de créativité sociale et politique. Cette exaltation du mouvement, pour peu qu'il soit sans finalité ni organisation et réduit au seul espace du présent, vise à légitimer aussi bien les agitations frivoles, comme les modes, que les émotions et comportements « branchés », et les flux économiques. Tout en un, en quelque sorte, sous le titre d'une aura de la créativité déterminant l'esthétique comme loisir, fête ou festival - c'est-à-dire jouissance à la hauteur des produits décoratifs et ornementaux proposés à la consommation par les industries culturelles -, le travail comme vie d'artiste ¹⁴⁵ et la fluidité comme gain. En vérité, cette créativité-là ne correspond à rien d'autre qu'à une multiplication des complexes d'imitation et de répétition favorables au *statu quo*.

Que ces modes de pensée et ces résultats de la pensée donnent lieu à de savants édifices célébrant le bonheur « orientalisant » - l'ambition de « se laisser glisser » le long de la chaîne des références culturelles tout en essayant d'accroître un pouvoir [102] d'altération portant sur les normes par un travail de déplacement et de diffraction -, la fécondité apathique et le déplacement incessant ¹⁴⁶, au point de concevoir le monde comme une fable - l'histoire étant réduite au seul récit (au sens de raconter une « histoire ») : « S'il n'y a pas d'histoire unitaire, porteuse, mais uniquement différentes histoires, différents niveaux et différents modes de reconstruction du passé dans la conscience et dans

¹⁴⁵ Pierre-Henri Menger, *Profession artiste, Extension du domaine de la création*, Paris, Textuel, 2005.

¹⁴⁶ Voir, par exemple, l'édifice architectural postmoderne (Michael Graves, James Stirling, Hans Hollein, Daniel Libeskind, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, ou Gaetano Pesce et son projet destiné au *Chicago Tribune*, 1980 : une esthétique du fragment surmontée de symboles, une oreille, une bouche, des caractères d'imprimerie). Il expose sa rhétorique allégorique (contre l'absence moderne d'ornement), des façades traitées comme des peaux tatouées des signes de l'ancien (contre l'homogénéité extérieur-intérieur des modernes), des ornements devenus indispensables parce qu'ils sont conçus comme une présence (contre le déni moderne pour fioriture), des formes puisées chez les classiques (classicisme, baroque, art déco) comme dans un catalogue de mode à découper.

l'imagination collective, il est difficile de voir jusqu'à quel point la dissolution de l'histoire par dissémination en "histoires" ne serait pas aussi la fin pure et simple de l'histoire comme telle ¹⁴⁷ », ne fait que vider le contenu d'une esthétique qui, comparée à celle de l'âge classique (Kant et Hegel), est définitivement débarrassée du « plaisir désintéressé », et comparée à celle de l'âge moderne (Adorno, Derrida, Deleuze, Foucault) exclut la différence entre le plaisir esthétique et le simple plaisir des sens.

Relativement à cette forme de postmodernité, la question centrale est de savoir si les instruments conceptuels qu'elle nous propose - flux *versus* totalité, relativisme *versus* raison, temps *versus* histoire, traces du passé *versus* histoire, etc. - favorisent la compréhension de notre temps. Le monde contemporain autoriserait des mutations et des enjeux bénéfiques, dans la mesure où il n'offrirait plus d'image parfaitement structurée de soi, plus de fondements stables et unifiés des savoirs, ni de modèles d'action uniformes aptes à guider les citoyennes et les citoyens. Après l'ère fermée et enfermée des totalitarismes, l'époque permettrait de combiner aléatoirement des modes de vie et de penser [103] qui gommeraient définitivement la possibilité même d'une raison unique, première, plaquée sur toutes choses. Ainsi, dans l'effacement radical des conceptions fortes du sujet (celle de la modernité d'un sujet de la vérité et de la volonté), des conceptions politiques de la totalité sociale, la postmodernité (réactive) légitime les droits d'une multiplicité infinie de fluctuations contingentes (tribus et communautés), distribuées comme en une sorte de jeu humoristique : des humains s'agitant dans la citation, le pastiche, l'allégorie... se juxtaposant dans un Disneyworld, qui leur renvoie une culture épuisée de sa propre répétition, et de son déclasserment sans fin.

Sous cette forme, les postmodernes conquièrent des esprits qui sont déjà fortement sollicités à croire que l'histoire est le passé, et que le passé vaut mieux que le présent. Ils noient par conséquent la possibilité même d'une quelconque rupture dans les fastes du passé - remémoré-monumentalisé - qui revient en force, avec ses évidentes séductions. Et si, affirment-ils pour finir, l'art moderne nous a enseigné l'abandon de la tradition, il nous faut apprendre à rompre avec la tradition de l'art moderne ¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.

La glose rétrospective sur la modernité

Rien d'étonnant, en ce point, à ce que s'élèvent des réactions contre ces thèses. Des réactions qui les font entrer dans la catégorie du « négativisme désespéré » et sont le fruit de forces opposées qui se sont arrogées la vocation de prolonger la modernité (ou d'en forger le mythe). Ces forces prennent maintenant le nom de néomodernes - c'est bien ainsi qu'elles se situent chronologiquement (après les post-modernes) -, dans la mesure où elles poussent à restaurer le projet moderne à l'encontre des discours et pratiques postmodernes. Ce qui revient à souligner à nouveau que « si tant est que l'on puisse esquisser le fameux « projet de la modernité », alors il ne peut être envisagé que comme une glose rétrospective sur une ferme intention d'insérer [104] de la détermination là où les accidents et les jeux de hasard régneraient autrement ¹⁴⁹ ... »

De la postmodernité, le philosophe néomoderne Jürgen Habermas explique, évidemment, qu'elle conduit droit à un échec et qu'il vaut mieux adopter une autre voie, moins « nihiliste », celle de s'affranchir du présupposé moderne du sujet monologique, tout en conservant la perspective émancipatrice globale de la modernité. Le retournement est d'importance, puisqu'il revient à affirmer que le principe des divisions, constitutif du moderne, nous l'avons pourtant vu, exalté, voire poussé au maximum de ses possibilités chez les partisans de la souveraineté esthétique, est désormais interprété comme néfaste. C'est bien le ressort du rétablissement opéré par la réaction néomoderne - non pas se soustraire à la raison (mais on ne parle sans doute pas de la même raison dans chacun des cas) mais la réactualiser à partir de ses propres scissions dans une visée de réconciliation. Refuser, par conséquent, de porter la division à l'infini et récuser simultanément le frivole postmoderne. Disons que, dans cette optique, il convient de sauver la modernité, issue de la tradition des Lumières, en lui reconnaissant une part d'échec (la perpétuation de ses divisions dans la confu-

¹⁴⁸ Dietre Kopp, exergue, dans Paulo Portoghesi, *Au-delà de l'architecture moderne*, Paris, Electra Moniteur, 1982.

¹⁴⁹ Zygmunt Bauman, p. 45.

sion entre la raison et la rationalisation capitaliste), afin de mieux en reconstituer l'essentiel, c'est-à-dire l'unité.

Voilà donc une notion revalorisée : celle de modernité. Elle passe désormais pour commune. Suivons-en les déterminations et tirons-en deux conséquences. La première est que nous devrions achever les Lumières par-delà les impasses de la dialectique de la raison (la scission), et la seconde est que nous devrions viser derechef l'unification parfaite de l'humanité à travers une citoyenneté commune ¹⁵⁰. Mais une notion ne peut servir deux fois avec le même accent. Il faut la réadapter pour l'entretenir, ou la conformer à une nouvelle situation. La notion de modernité (mais cela vaut aussi pour les notions d'unité, de raison, etc.) est [105] donc maintenant associée à l'idéal d'une communication sans contrainte (voire à des Idées, en un sens kantien, à des structures universelles de validation, destinées à nous permettre d'éviter le retour aux fondations), dont le ressort esthétique est encore prégnant, puisqu'il s'agit de déployer une dialogie souple et communicante à l'encontre de l'ancienne raison monologique.

Il y aurait tout de même eu un échec de la modernité : celui d'avoir élaboré le paradigme d'une raison qui prétendait émanciper toutes choses et tous les êtres mais qui s'est laissé habiter par une volonté de domination totale de la nature ! La raison est devenue instrumentale, du fait de son monologisme. Pour autant, il n'existe guère d'alternative à la modernité (ce que nul néomoderne ne prouve, sauf à affirmer que, intrinsèquement, toute révolution mène au totalitarisme !). Il faut seulement lui trouver un autre support. Lequel ? La légitimation de la démocratie par le dialogue et la communication ; l'exaltation d'une éthique de la communication qui décèle pour elle un fondement dans la destination pragmatique du langage humain à l'entente entre les hommes.

Habermas sauve la politique et la démocratie, une certaine politique et une certaine démocratie, en ouvrant la raison moderne aux dimensions de l'agir communicationnel. En proposant, dans un ouvrage majeur, une analyse (historico-sociologique) de l'évolution des formes de la publicité depuis la fin du Moyen Âge jusqu'à nos jours, il dé-

¹⁵⁰ À cela ajoutons deux choses. La première : ce n'est pas la première fois qu'on nous propose une perspective de réconciliation dans la modernité (Hegel, Schiller), et la seconde : tout cela s'appuie fortement sur une image proposée par Kant, celle du monde comme sphère commune.

ploie un concept d'« espace public » emprunté aux textes « historico-politiques » de Kant. Grâce à lui, il prétend poser des « fondements » normatifs de l'intersubjectivité et du consensus. Dans sa constitution, l'espace public se fait critique à l'égard d'un pouvoir en face duquel il se constitue de façon autonome. Il englobe un « public » faisant usage de sa raison, et s'institue dans l'exercice de la libre discussion en juge de la légitimité des actes de l'autorité politique ¹⁵¹.

[106]

Il demeure vrai que, dans ce cas, parmi d'autres présentés par la néomodernité, l'esthétique est d'abord marginale. Habermas souligne même sa peur de voir surestimer les capacités de l'esthétique. Au mieux, si l'on ne veut pas la voir usurper un pouvoir de résolution des problèmes qu'elle n'a pas, elle doit se contenter de prêter ses souplesses au dessein de la société conçue comme système d'interaction (limitant la différenciation). Constatant alors que l'actuelle communauté sociale est déformée, il n'est pas illégitime de penser qu'on pourrait construire de nouvelles conditions de l'intercompréhension humaine (à partir du modèle du langage). L'esthétique peut tout au plus orienter vers la solution du problème : la discussion et l'argumentation publique, le consensus culturel, la communauté de communication.

Cela dit, pour d'autres que pour Habermas, l'esthétique revient nettement en avant, dès lors qu'elle reprend ses anciens titres de « science du beau ». Car les arts ont bien un statut dans cette pensée néomodernité. Un statut dans la communication retrouvée, puisque les arts devraient permettre à la collectivité de reformuler des règles partagées par tous, et un statut dans la politique du consensus, puisque les arts servent à renforcer le consensus. À ce titre, les néomodernes valorisent les arts qui produisent du consensus (qui renforcent les habitudes acquises), et rejettent les arts « dérisoires », « sans contenu », qui « provoquent du différend ». Ils sacralisent les arts communicables

¹⁵¹ Une analyse plus fine ou plus historique devrait s'attacher à montrer sur quoi cette étude cherche à contredire le Martin Heidegger de *Sein und Zeit*, 1927, dans ses développements portant sur le « on », le quotidien, la coexistence. Chez ce philosophe, la structure de l'espace public est celle de trois manières d'être associées à la domination du « on » : le distanciellement, l'être dans la moyenne, et le nivellement. Organisant la dépendance radicale vis-à-vis d'autrui, la sphère publique n'est pas un lieu de consensus mais un lieu de domination, le lieu de la dictature du « on ».

ou du communicable. En un mot, ils en appellent à un effort pour placer toutes choses sous la juridiction de la raison discursive consensuelle. Et font rentrer l'art dans la communauté de communication ¹⁵².

En ce point du débat, il importe de rendre compte aussi d'une autre piste néomoderniste, à certains égards plus hantée de sombres prémonitions. Car, c'est sur des présuppositions identiques que l'œuvre de Hannah Arendt est, presque simultanément, remise à l'honneur chez les néomodernes. Certains redécouvrent alors que la philosophe avait aussi ouvert son chantier théorique, tout entier voué à la récusation de ce qui dégrade les êtres humains, sur un emprunt à l'esthétique, mais cette fois à la théorie [107] (kantienne) du jugement (de goût). C'était trop peu de prendre l'esthétique pour fil conducteur, il fallait encore en utiliser tous les aspects. Pourquoi donc ne pas tenter l'hypothèse suivante : l'essentiel du politique ne se jouerait-il pas dans l'esthétique ? L'esthétique ne peut-elle passer pour la source du politique ? L'esthétique en effet dispose d'une théorie du jugement (réfléchissant) que l'on peut opposer à toute politique qui se voudrait une science de la cité et qui procéderait par jugement déterminant, non discutable. Dès lors, l'esthétique, sous forme de jugement, sauverait la politique du totalitarisme et de la coercition, en nous apprenant à renoncer à croire que nos règles peuvent être fondées de manière absolument générale et coercitive. Elles ne sont que conventionnelles. Du coup, il convient d'accorder une place privilégiée au jugement esthétique dans l'espace public. Il nous incombe, de nos jours, affirment ces philosophes, de nous réapproprier cette faculté esthétique, cette capacité de jugement aliénée dans le positivisme ambiant. Ainsi nous donnerons-nous les moyens de conjurer les lourdes menaces qui pèsent sur les sociétés contemporaines ¹⁵³. À l'encontre de la faillite actuelle du jugement, Arendt considère que l'aptitude à juger par soi-même, en l'absence de norme préétablies, donc aussi de directeur de conscience, de chef de parti ou de guide, constitue l'un des enjeux majeurs de la pensée politique. La faculté de juger - largement appuyée sur la définition kantienne - peut servir de guide à la pensée et à l'action politiques, non-

¹⁵² Luc Ferry, *Le Sens du beau*, Paris, Cercle d'art, 1998 ; Yves Cusset, *Réflexions sur l'esthétique contemporaine*, Nantes, Pleins Feux, 2000.

¹⁵³ Jean-Claude Poizat, « L'Évaluation normative, le contrôle social et la crise contemporaine du jugement », *EspacesTemps Les Cahiers*, octobre 2005, n^{os} 89-90.

obstant les difficultés sociales et culturelles à maîtriser la formulation et la discussion des jugements.

Concluons ce premier parcours, concernant les puissances et limites des recours esthétiques dans les courants les plus publics de l'activité philosophique, au cours de la transition vers le XXI^e siècle. Le moment conflictuel de l'histoire des idées mis au jour ci-dessus, articulé autour de trois formes de recours esthétiques, tourne autour d'un point central : comment achever l'effort philosophique moderne de prendre congé de la référence à un [108] absolu et refuser de céder à la nostalgie fondationnelle ? Organisés à partir de cette volonté, plusieurs cheminements s'ordonnent. Soit on pourchasse les absolus partout où il s'en trouve encore ; la philosophie s'y fait résistance sans fin. Soit on s'installe dans la situation pour en jouir sans se proposer d'autres efforts et cela tend vers une philosophie de consommateur. Soit on cherche à canaliser les critiques de l'absolu afin de stabiliser tout de même quelques principes et c'est une philosophie régulatrice (qui définit des conditions idéales de validité) qui se dégage. D'où l'on voit évidemment que les cheminements s'entrechoquent, les néomodernes voulant répondre aux postmodernes en reconstituant la modernité, mais leur répondant à partir des mêmes présupposés, en se contentant d'en inverser les valeurs.

Bien sûr, les controverses menées s'ancrent bien sur un terrain commun (les rapports intrinsèques de la modernité et de l'esthétique), quoiqu'elles n'aient ni les mêmes agencements ni les mêmes finalités. Si la « déconstruction » constitue la bataille la plus centrale, et la plus ample, parce qu'elle reste foncièrement politique, les autres, postmodernes et néomodernes, contournent carrément l'existence sociale et politique de toute opposition et de tout conflit. Chacun de ces propos envisage de façon différente la solution des problèmes qui sont les nôtres. Mais les uns nous enferment dans une subversion sans débouché, les autres dans une flexibilité acceptée et les derniers dans une solution d'entente mutuelle qui nie l'existence de différends.

Reconstruction de l'esthétique

Néanmoins, les « idéologies » en question, fondées sur un recours esthétique, ne peuvent pas éviter complètement la question du beau et de ses usages sociaux. Notre perspective d'analyse doit donc maintenant se décaler un peu. Elle a traité jusqu'à présent de l'usage de l'esthétique conçue comme plastique, frivolité et jugement. Elle doit élucider à présent les relations directes de l'esthétique et du domaine des arts, les idéologies « modernes » de l'instrumentalisation de la culture et des arts, et les diffractions propres à ces relations dans lesquelles les objets artistiques sont jugés comme des facteurs de réunification sociale, pour [109] autant qu'elles se déploient au même moment. C'est en ce point aussi que nous allons observer la naissance de résistances au *statu quo*, la réalisation d'un rebond de l'esthétique qui, expulsée par l'art contemporain du terrain des arts, se retrouve au pire sans emploi idéologique au mieux poussée à se reconstruire sur un autre terrain, en confrontation avec les sciences sociales.

Dans la mesure où cela est possible, l'esthétique change alors derechef de signification. Si elle fut longtemps ajointée aux arts, elle ne doit plus se concentrer sur la subjectivation radicale kantienne (le jugement esthétique, réfléchissant), sur l'exercice de l'art, sur l'histoire des conceptions artistiques du monde (Hegel), ou la conscience esthétique telle que définie par Hans Georg Gadamer¹⁵⁴, qui en termes très kantien indique que cette conscience résulte d'une abstraction de la vue auparavant orientée vers la connaissance ou la pratique. On peut effectivement admettre que, de nos jours, face à l'art contemporain, l'esthétique n'est plus pertinente pour les arts, et que sa validité doit être délimitée autrement, par l'examen des asservissements émotifs édifiés par les pouvoirs notamment. Dans ce champ où elle devient une « science » des usages sociaux de la sensibilité, et des partages de pouvoir opérés par la sensibilité, elle constitue l'approche la plus pertinente pour une des tâches essentielles du monde contemporain : l'élaboration d'une théorie politique à la hauteur de notre histoire¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, 1960, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

Mais afin d'aboutir à cela, il convient de commencer par l'examen des relations de l'art contemporain et de l'esthétique, dans la mesure où elles donnent le ton de ce volet de notre travail consacré à la critique de l'idéologie esthétique et à la reconstruction d'une autre « esthétique ».

Un art postesthétique

L'ajointement de l'esthétique avec l'art, les œuvres d'art et les pratiques artistiques ne va pas de soi. Pas plus qu'il ne va de soi [110] qu'il faille identifier art et esthétique. Ces identifications, bien-tôt peut-être ces « confusions », résultent d'un long processus historique dont ce n'est pas le lieu de faire la description complète. Elles ont eu en tout cas pour résultat de maintenir les arts (classiques et modernes) dans un mode de discours dominé par le sentiment et le goût (l'attitude esthétique). Assujetti à l'esthétique, l'art est mué, par les pouvoirs, en un éducateur culturel et politique, et l'esthétique en une discipline formulant une approche de l'art dans un programme de divertissement (nul ne peut être insensible aux usages cosmétiques et frivoles du terme « esthétique » de nos jours). Dès qu'on a pris conscience d'une telle réalisation, il est possible de concevoir une autre revendication tant pour les arts que pour l'esthétique. La fin de cet ajointement, loin de signifier la disparition de l'art et de l'esthétique, rend possible pour l'un et l'autre un autre contenu de vérité. La marque de l'art contemporain est justement d'avoir réussi cette opération tout en se démarquant du moderne et du postmoderne.

Afin de saisir cette déliaison avec précision, traversons le champ de bataille du beau suscité par l'art contemporain. Ses pratiques se préoccupent d'accentuer au maximum la critique de l'esthétique conçue comme science du beau - mode de compréhension des œuvres d'art et discours sur les critères de beauté -, en vertu du programme philosophique moderne (XVIII^e siècle). Esthétique et art classique, voire d'avant-garde, sont couplés depuis ce temps comme le maître et l'esclave (écrit Alain Badiou, dans son *Traité d'inesthétique*), quand l'es-

155 Zygmunt Bauman commente l'ère de « la mobilisation des émotions populaires » dans l'État-nation (p. 23).

thétique ne s'y pose pas en maîtresse de l'art (écrit Arthur Danto dans *L'Assujettissement de l'art*). Ces formules, loin d'être fausses, énoncent assez bien le genre d'osmose réalisé entre les deux ¹⁵⁶, un rapport dominé de surcroît par une esthétique qui somme l'art de lui dire ce qu'elle veut entendre. Un rapport dans lequel l'art est un objet ou un prétexte donnant à penser à la philosophie. L'art sert à réenchanter la philosophie au moyen d'un détour esthétique.

[111]

L'art contemporain, nous semble-t-il, nous propose de nouvelles configurations destinées à nous reconduire, à rencontre des propos modernes et postmodernes, à une histoire inachevable. Cela à partir d'un travail qui porte moins, voire aucunement, sur une représentation (au sens classique) ou sur le processus artistique (la présentation au sens moderniste du terme), mais sur les interférences engendrables entre les spectateurs par une proposition artistique. Les œuvres d'art contemporain, œuvres non esthétiques, obligent le spectateur à se reconnaître comme présence sociale, à tenir compte de son contexte, à refuser de se tenir figé dans un espace artistique intouchable, et dans un univers qui paraît peuplé des seuls objets sur le mode de la culture cultivée. À cet égard, l'art contemporain s'attaque aussi bien au goût, à l'idée de beau ou de laid, au principe de pérennité de l'art, sans doute, que, encore et surtout, au rapport entre les spectateurs par la médiation d'une œuvre en train de se faire, à l'interrogation par conséquent aussi sur les aspirations propres du spectateur relativement à l'art et à ses propres rapports aux autres (écologie, urbanisme, rapports économiques, etc.). C'est aussi ce pourquoi l'art contemporain s'inscrit dans des contextes concrets et chaque fois singuliers, ou qu'il cherche avant tout à « intervenir » (friches pour perturber les politiques foncières d'aménagement, détournements de mobiliers urbains pour inquiéter les disciplines publiques...).

Dans cette voie, il lui importe de refuser la présupposition esthétique habituelle, moderne, néomodernisme et posmoderne, de l'existence d'une communauté esthétique (transcendantale). L'art contemporain veut ou lui préfère une mise en exercice des interférences entre les spectateurs. En somme, si les œuvres classiques formaient le senti-

¹⁵⁶ Et qui subsiste chez beaucoup : Gérard Genette, *La Relation esthétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1997.

ment et le jugement, si les œuvres modernes aspiraient au sublime, l'art contemporain forme à une conflictualité dans la civilité.

Si tel est bien le cas, alors il s'agit d'un art postesthétique, qui libère l'art et l'esthétique l'un de l'autre. Il nous délivre autant de la néomodernité que de la postmodernité. Et effectivement, puisque ce rapport est historique, il peut être défait, donnant alors leur autonomie à l'art, à l'esthétique et sans doute à une certaine philosophie. Pour ce qui est de l'esthétique, en question [112] dans ce chapitre, elle est alors libérée et peut devenir une théorie des affects publics et en public, une théorie de la théâtralisation de l'espace politique, du gouvernement de la société par les affects. L'esthétique, renouvelée ou élargie, peut se donner la tâche de construire un nouvel objet : les affects pris comme dispositifs de pouvoir (d'État et non), mais aussi la bataille des affects dans les sociétés contemporaines, avec les dimensions de soumission ou de résistance qui peut les parcourir, l'étude nécessaire des comportements de refus, et de la constitution des nouvelles formes d'existence (les esthétiques de soi), voire des nouvelles manières de sentir. Et, sans doute encore, une étude des usages sociaux des arts, des artistes, dans nos sociétés.

Par l'esprit de cette déconnexion, ce qui a été montré précédemment prend un tour singulier. Le postmoderne réactif, dans la mesure où il perpétue le couplage art-esthétique, apparaît d'autant comme une manœuvre d'esthétisation. Non seulement, parce qu'il est opposé à la déliaison entre art et esthétique, mais encore parce qu'il fait droit au communautarisme. Le postmodernisme aspire à une esthétisation de la politique par les communautés. Il est bien réactionnaire sur ce plan. Il veut réenchanter le monde politique ¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Hans Cova, *Art et politique, Les aléas d'un projet esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2005. « En d'autres termes, la fin de l'avant-gardisme marquerait, en même temps que son affranchissement à l'égard de toute utopie politique, le dénouement malheureux de la discipline esthétique elle-même, en tant que discours "normatif" sur les œuvres » (p. 9).

Édification et ampleur de la régulation esthétique

Une nouvelle esthétique pourrait donc - en s'appuyant sur l'histoire, la sociologie et la sémiologie - s'intéresser désormais à la société contemporaine autrement. Elle pourrait montrer qu'une certaine éducation moderne de la sensibilité et sa mise en œuvre (donc *esthétique-aïthesis*) ont accompagné et renforcé la conquête de son autonomie par le champ de la culture et des arts (en somme, la modernité, au sens historique du terme). [113] Elles ont participé à la différenciation moderne des divers modes d'expérience et de discours (la nouvelle anthropologie, la redéfinition du corps et de la sensibilité) et à l'émancipation ou à la formation du public et du spectateur. Mais, si, avec un évident potentiel critique (portant sur le corps, les sens, les sentiments, face à la religion), cette éducation esthétique a bien aidé à constituer ce champ, elle n'a pas été conçue, ni édifiée pour n'avoir de validité que dans ce champ. Elle remplit aussi des fonctions dans le champ politique : elle a pu être incluse rapidement dans cet autre champ en ouvrant ses voies propres à la formation du public politique et du couple : public vs peuple.

L'esthétique ainsi comprise est une fonction décisive des sociétés modernes, les postmodernes et les néomodernes ne faisant que la reprendre là où elle existe déjà. Elle y joue le rôle d'intermédiaire entre la sensibilité, la culture et la politique sur le mode d'un facteur de réalisation de consensus. Sa fonction : susciter des modes de relation « harmonieux », par l'institution d'une discipline spécifique de l'adresse à l'autre (le sens commun).

Néanmoins, il n'existe pas de modèle unique de cette esthétique politique. Plusieurs modèles, parfois très opposés, se mesurent sur ce terrain. Sans les répertorier tous et les commenter un à un dans le détail, nous pouvons au moins en présenter succinctement trois : les modèles proposés par Immanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau et Denis Diderot (voir les tableaux n^{os} 3, 4 et 5, en annexe, p. 179-181). Si nous les retenons, c'est pour deux raisons. La première : ces modèles ont une place historique notable, chacun ayant donné lieu à des tentatives

de traduction institutionnelle. La seconde : il s'agit des modèles qui sont constamment mis en profil ou référés dans le cadre des discussions contemporaines les plus polémiques, qui portent sur les rapports de l'esthétique et de la politique, qu'on se réclame désormais de Jacques Rancière, de Jean-Marie Schaeffer, d'Alain Badiou ou de Jean-François Lyotard (à défaut de se référer encore à Hannah Arendt ou à Theodor W. Adorno). Si, d'autre part, nous les présentons dans cet ordre (dans une certaine négligence de la chronologie), c'est qu'ainsi juxtaposés, ils s'éclairent mieux mutuellement, se donnent la réplique et permettent de mettre [114] au jour des critiques notables de notre époque. En nous appuyant sur eux, afin de réfléchir à nos conditions propres, nous voyons mieux comment s'organise le rapport du politique (d'État) au peuple et comment l'esthétique est appelée ou non à jouer un rôle dans la constitution d'une politique qui, selon les cas, devient une politique exclusive (Kant), une politique de réconciliation (Rousseau) ou une politique d'analogie (Diderot).

Au demeurant, ces sortes de dispositifs de l'adresse, d'ailleurs indéterminée, à l'autre appelant une réponse, sont effectivement modernes. Ils sont constitutifs à la fois de la politique démocratique parlementaire, destinée à tous, et d'une conception de la culture et des arts, destinés à chacun. Cela étant, s'il n'existe un seul modèle possible ni de cette adresse ni de la réponse à cette adresse, en leur sens moderne, la politique et les œuvres culturelles fonctionnent effectivement comme des propositions adressées à... *tous ou à chacun*, appelant, si possible, des réponses de la part dudit « public » ou des « spectateurs ». Mais la spécificité de la modernité est de s'arranger pour comprendre ces réponses, dans la plupart des cas, sous la seule condition homogénéisante de normes de consensus, condition que nous appelons « esthétique » (modèle de Kant, ou de Schiller). Chacun visant évidemment des objets et des fins différents, des pans entiers de la culture et de la politique introduisent donc communément à des pratiques qui n'explorent que certaines modalités possibles des rapports entre les spectateurs et les citoyens. Bien sûr, il y a là un acquis historique décisif.

La constitution esthétique du « public » et du « spectateur » comme sujets et objets de discours et de pratiques contribue, par conséquent, à asseoir la modernité. Elle esquisse simultanément la forme la plus générale de l'adresse à d'autres (à *tous*), sa configuration spécifiquement moderne engageant dans chaque activité de notre so-

ciété des formes différentes de collectivités réceptrices (les citoyens, les spectateurs), mais un seul imaginaire de l'unité de la société. Ce qui est « public » - du public, dans le public, en public, sous « publicité » ou (le) public - participe, en effet, de l'établissement d'une collectivité de destinataires anonymes, d'un horizon (positivement) vide (le domaine de *tous*, dit « public » ; les affaires « communes » ou le bien « commun »), mais toujours [115] activable par une représentation ou un projet d'activité particulière (civique ou festive, spectacle d'un soir, d'un jour, d'une heure).

Chacun le remarque aisément, l'invention du « public » à tous les sens du terme, c'est, simultanément, l'invention d'une instance esthétique rendant possible le déploiement/la destination immanente des œuvres humaines, sous l'angle du jugement et de certaines institutions (diffusion, partage, mise en commun ou discussion dans les milieux éclairés, exposition, galerie, musée, critique des œuvres) *et* l'invention d'une instance politique de référence (la sphère publique, en tension ou liée à la sphère du pouvoir, disons l'« espace public » ou l'espace de la « communauté ») qui est placée en écho du discours et des pratiques de l'État moderne (conçu comme association de citoyens). Double perspective liée. C'est l'invention d'un double couple : État-public et œuvre-spectateur.

La régulation esthétique (une politique de la sensibilité, des sens, et des objets des sens, des émotions et des affections de masses) est par conséquent intrinsèque à la forme moderne de société. La politique moderne est ancrée dans cette régulation même si cette dernière a été testée dans le champ culturel dont elle a favorisé l'autonomie. En ce point, sans aucun doute, les travaux de Jacques Rancière sont incontournables. « La politique, écrit-il, n'est pas esthétique parce qu'elle use de tel art ou de tel médium artistique pour se faire accepter. Elle l'est parce qu'elle suppose un découpage du sensible qui indique si et comment des corps font communauté, quelles positions respectives ils occupent, ce qu'ils doivent faire à cette place ¹⁵⁸... » Autrement dit, l'esthétique correspond aussi à un mode de construction du monde des sens. Elle est pleinement politique, puisque la « politique a originellement affaire au partage de ce qui se voit et s'entend. Il y a de la politique - et pas simplement de la gestion - lorsque les affaires d'une

¹⁵⁸ Jacques Rancière, « Esthétique de la politique et poétique du savoir *EspacesTemps*, n^{os} 55-56, p. 81.

communauté sont configurées dans le partage d'un espace commun. La politique n'est pas l'art de gouverner, elle est d'abord l'inscription du commun dans le sensible ». Ce que Rancière appelle le partage du sensible, ici l'esthétique, accomplit exactement « ce système d'évidences [116] sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives ¹⁵⁹ », en somme, un quadrillage de la visibilité (ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas, ce qu'on peut en dire, et non, etc.) dans les sociétés modernes.

Sortir de l'esthétisation par le sublime

De ce fait, tout un pan de la question des idéologies contemporaines et de son traitement doit être repris en main. Nous songeons en ce point aux anciens débats portant sur l'esthétisation de la société et de la politique, sans doute moins d'ailleurs pour leur présupposé (l'esthétisation ? Quelle est la nature du processus, est-il bien nommé et le nom décrit-il correctement le phénomène ?) que pour les indications proposées pour une remise en cause de l'esthétisation. Autrement dit, le débat au sein duquel nous nous retrouvons maintenant est celui-ci : esthétisation ou non, inclusion de l'esthétique dans le politique ou non, comment sortir de la condition qui nous est faite, et qui est soutenue par les néomodernes et les postmodernes ? Telle est la question centrale, si nous ne voulons plus sacrifier le *statu quo*, et donc l'esthétisation actuelle des relations sociales.

D'un côté, il est vrai, ce que fait émerger l'art contemporain est la nécessité de s'interroger sur ces processus d'esthétisation dans lesquels nos sociétés se déploient depuis longtemps. Le « beau », la « culture » sont, à certains égards devenus des fonctions sociales et politiques. En quoi, le « beau » n'a pas tant disparu (après le « merde à la beauté » des modernes) qu'il n'a disparu du champ de l'art pour s'investir comme fonction sociale dans le marché, la mode, les passions frivoles et les juxtapositions du goût.

Cette esthétisation est-elle constitutive de l'esthétique ? Certes, l'esthétique a été une discipline qui a visé à attribuer des propriétés à des

¹⁵⁹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, p. 12.

objets et à susciter des attitudes. Certes, encore, elle n'a pas été insensible au thème social et politique : certains même lui donnent aussi tout de suite une place dans l'État (ce qu'accomplit [117] Kant, dans la *Critique du jugement*, § 60 ; et Friedrich von Schelling, affirmant que « l'art [est] nécessairement partie intégrante d'une constitution politique tracée d'après les idées » [1802, Iéna]). Mais, ainsi que nous l'avons expliqué ci-dessus, l'esthétique conserve historiquement une place positive dans le cadre de l'aménagement d'une place non moins positive conférée à la sensibilité et au corps par rapport à la raison (au demeurant, Kant restitue au sentiment une part de la dignité que la morale ancienne lui ôtait). De surcroît, cette place est positive en ce qu'elle renforce l'autonomie des arts (et permet de développer et d'épanouir la culture artistique). Enfin, cette place suggérée dans l'État correspond moins à une esthétisation qu'à un processus de présentation esthétique de l'État (d'ailleurs contesté du sein même de l'esthétique, puisque, selon Adorno, l'art représente le seul moment critique décelable à l'intérieur des relations sociales réifiées [l'art est incommensurable à tous les systèmes]).

Le processus d'esthétisation a, quant à lui, une autre source. Il est attaché au développement de l'État moderne et à sa manière d'envisager la participation-déresponsabilisation des citoyens ¹⁶⁰ dans les démocraties de masse. Il a donc une autre portée, quoiqu'il ne cesse de puiser dans l'esthétique ses moyens, en particulier en faisant jouer la juxtaposition esthétique comme un moyen de présenter un consensus social, fondateur d'une « harmonie » sociale et politique.

C'est sur cette articulation que se greffent les thèses portant par exemple sur la « classe créative » dans nos sociétés, classe susceptible de nous guider dans la voie du changement. Par une telle classe, il conviendrait d'entendre : « scientifiques, ingénieurs, professeurs d'université, romanciers, artistes, gens du show-business, acteurs, designers, architectes, grands penseurs de la société contemporaine ¹⁶¹ ».

¹⁶⁰ Voir les quatre formes d'esthétisation que nous avons distinguées dans notre ouvrage *L'État esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Bruxelles, Labor, 2000.

¹⁶¹ Richard Florida, *The Rise of the Creative Class. And how it's Transforming Work*, Basic Books, New York, 2002. Et sa critique par Marc V. Levine, « La "classe créative" et la prospérité urbaine, mythes et réalité »,

Richard Florida, l'auteur de cette thèse – qui [118] ne saurait être confondue avec celle selon laquelle les mouvements sociaux contemporains doivent prendre la forme de révolutions culturelles –, affirme que la capacité de développement économique des villes contemporaines dépend de la place qu'y occupe cette « classe créative », puisque cette classe est caractérisée par « la Technologie, le Talent et la Tolérance ». Néanmoins, outre que le conglomérat proposé semble peu cohérent pour résoudre les problèmes du monde contemporain, outre encore que la réunion de ces « acteurs » n'est pas impossible, mais plus probablement sur la base des mêmes choix de consommation, rien n'en fait vraiment un acteur collectif. Une avant-garde des modes de vie ne fait guère une avant-garde politique !

Il reste donc une question à régler : quelle perspective de changement peut être envisagée aujourd'hui ? Question qui a son corollaire : qui peut conduire le changement de nos jours, si l'on admet que le changement doit être conduit ? Ce sera ici notre dernière question. Elle nous oblige à changer encore de plan. Mais elle ne nous éloigne guère de la question de la fonction de l'esthétique dans les « idéologies » qui structurent des groupes sociaux et politiques. En revanche, il est possible de témoigner d'une autre manière de s'investir dans l'esthétique, aboutissant à une philosophie de la pratique, énoncée sur le mode d'une philosophie du sublime, accompagnée d'une théorie des métarécits et du différend. Une telle philosophie fut élaborée par Jean-François Lyotard ¹⁶².

Contre les métaprescriptions ou les consensus qui enferment dans le *statu quo*, le philosophe tente de rouvrir un espace pour la transformation, pour un advenir et une histoire. Un espace pour le sublime, si l'on veut, à condition d'entendre par là la dimension d'un autre, d'un ailleurs, d'un au-delà de ce qui est seulement en cours ; la dimension d'une visée permettant d'imaginer qu'il y a bien encore quelque chose à accomplir, et certainement aucune « fin de l'histoire ».

La société, interprétée dans les termes métaphoriques des jeux de langage, témoigne fort crûment du différend, d'une non-coïncidence avec elle-même, dont nous avons envisagé les grands traits ci-dessus. La politique de l'État consiste à bloquer les litiges, [119] à imposer

conférence donnée à Montréal, 2004, INRS-Urbanisation, Culture et société.

¹⁶² Jean-François Lyotard, *Le Différend*.

l'Un, et à utiliser des grands récits pour empêcher les conflits. Elle masque tout cela sous « le beau », en instrumentalisant en particulier la culture et les arts.

Cela étant, il est possible d'en sortir. Tout n'est pas clos pour autant. Comment en sortir ? Par l'élaboration d'une autre postmodernité que la précédente qui construirait les conditions d'une autre histoire. Cette postmodernité-là encouragerait à faire de la politique, sans se limiter à la conquête du pouvoir d'État, en témoignant en particulier de l'incommensurable, chaque fois qu'il se présente, et partout. Dans cette perspective, d'ailleurs, Lyotard ne délaisse pas les arts - l'œuvre d'art se donne à elle-même sa propre règle, ne fonde sa validité qu'en elle-même -, dont il fait une propédeutique à une politique du judicieux (politique du judicieux qui consisterait à respecter l'indéterminé et à favoriser une politique du jugement). Les arts proposent en effet des exercices permettant à la fois d'affiner l'aptitude à juger sans règle (puissance de juger dans l'indéterminé) et d'inventer sans cesse des formes libres de la sensibilité (sans continu).

Ainsi s'opère la liaison entre le différend et le sublime, puisé dans les catégories esthétiques. Cette philosophie du sublime nous apprend à enchaîner en sautant au besoin sur ce qui est seulement, sans enchaîner dans le même ton. Nous pouvons envisager d'enchaîner sans continuer, de passer à quelque chose d'autre, sans persévérer dans le même.

Notre prétention, dans ce chapitre, n'était pas de porter à l'attention du lecteur des considérations définitives sur les « écoles » philosophiques postmoderne et néomodernisme. Notre lecture des textes de référence a d'abord donné quelques indications sur les tentatives d'enchantement et de désenchantement qui peuvent être mises à leur compte. Elle nous a conduits ensuite à nous demander si, quoique engoncés dans une effectivité historique tissée de fluidité, de flexibilité et de mimétisme, nous pouvions faire autrement que de nous dépenser en nostalgies ou amertumes, et d'étouffer en son sein.

C'est cet aspect des choses qu'il nous faut reprendre brièvement pour conclure. Si, politiquement, nous ne voulons tomber ni dans le cynisme naïf (et l'approbation tribale à la manière de [120] Michel Maffesoli) ni dans le désespoir mélancolique (et la restauration de la religion laïque à la manière d'un autre néomodernisme comme Régis Debray), il nous faut souligner comment nous pouvons en appeler à une

positivité nouvelle, en pensant en particulier notre temps sans chanter le même air que lui, de même que « l'artiste est fils de son époque, mais pas son disciple » (Schiller).

Une perspective « contemporaine » pourrait donc n'être ni postmoderne ni néomodernisme. Cela étant, pour être « contemporain », il ne suffit pas de vivre aujourd'hui (définition du dictionnaire). Encore faut-il se rendre capable de rendre compte du regard que nous pouvons porter sur notre société-monde. De surcroît, s'il est effectivement impossible de sortir de notre temps (au sens premier du terme), il est toutefois possible de persévérer à tisser notre différence par rapport à la situation antérieure que nous fabriquons simultanément, en la renvoyant au passé. En cherchant à nous nommer « contemporains », nous forçons à la fois une ligne du temps et des caractères.

L'enjeu est de savoir : qu'est-ce qu'un contemporain non référé à une téléologie (moderne) et non référé à un instant postmoderne ? Autrement dit, le « contemporain » ne saurait se contenter d'être un moment qui totalise un héritage (en repartant de là, la mémoire chargée du passé) et oblige à faire des inventaires pour savoir ce qu'il convient d'accepter ou non. Il ne se définit ni en termes d'espace et de temps, ni en termes de position *ex nihilo* (ou de table rase). Contrairement aux postmodernes et aux néomodernes qui finissent toujours par chercher à se définir à partir d'une essence, la contemporanéité n'est jamais une affaire d'essence. Il y a du « contemporain » à chaque époque¹⁶³. Le contemporain, c'est ce qui lutte contre ce qui est, une manière à chaque époque de tenter de la dépasser, de se dépasser soi-même.

¹⁶³ Théophile Gautier : « je ne suis plus contemporain » (« plus » et non « pas »), à propos de la querelle de Hernani. Le même propos appliqué à nos perspectives donnerait sans aucun doute ceci : « Être démocrate, ce serait agir en reconnaissant que nous ne vivons jamais dans une société (assez) démocratique. Ce travail critique et plus que critique, cette tâche déconstructrice est indispensable à la respiration démocratique comme à toute idée de responsabilité » (Jacques Derrida, *Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001, p. 371).

[121]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

Chapitre 7

LE «PUBLIC» CONTRE LE «PEUPLE» : UNE STRUCTURE DE LA MODERNITÉ

[Retour à la table des matières](#)

Ce qui impose à la recherche d'un esprit du *contemporain* sa nécessité, c'est aussi la superficialité de tant de proclamations portant sur l'essence de la modernité ¹⁶⁴. Quelqu'un osera-t-il même, un jour, tracer

¹⁶⁴ Paul Valéry, « La Crise de l'esprit », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 992 : « De la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés. C'est là ce qui caractérise une époque moderne. Je ne déteste pas de généraliser la notion de moderne et de donner ce nom à un certain mode d'existence, au lieu d'en faire un pur synonyme de contemporain. » Derrière cette phrase concernant la modernité, il y a bien sûr, le Kant de *Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ?* (1784), mais aussi Valéry lui-même (« car le XIX^e siècle se sent moderne et se sait moderne », p. 943), et le Michel Foucault de *Qu'est-ce que les Lumières ? Ce que Thierry de Duve commente ainsi : aucune « période de l'histoire de l'Occident n'aura donc été plus hantée de se périodiser elle-même que celle que l'on nomme modernité »* (*Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, p. 68). Enfin, Danilo Martuccelli (dans *La Consistance du social*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005) écrit : « La modernité n'est ni un type sociétal (société industrielle ou informationnelle), ni un modèle de changement (modernisation), ni un mouvement culturel (modernisme), ni une période historique (les temps modernes), ni un esprit intellectuel (les Lumières), mais une expérience inédite » (p. 249).

le tableau des nostalgies qu'elles enveloppent parce que la modernité y a les traits d'un âge d'or perdu auquel il faudrait revenir ou d'un modèle d'authenticité dont la réalisation est encore inachevée ? Restons en dehors de ces illusions de la raison consensuelle. En prenant à témoin la rivalité du « public » et du « peuple », des notions et des institutions légitimées par elles, constitutive de la modernité, cherchons plutôt [122] à renforcer nos défenses à l'encontre de cette nostalgie en esquissant les limites du processus moderne telles que nous pouvons désormais les concevoir. Ce qui revient à prendre plus de distances encore avec lui et avec sa postulation abstraite d'un universel, comme avec les vœux d'en inverser simplement les termes, dans un déni de l'universel (tel que pratiqué par la postmodernité réactive).

Dans ce dessein, touchant l'ordre public et la cité, il est effectivement, pour la modernité - ici entendue simultanément comme période et comme conduite critique relevant d'une certaine conscience de l'histoire -, un point de toute première importance, dont nous devons discuter, si nous voulons nous déprendre d'un système de références auquel se rapportent ses thuriféraires et ses ennemis. C'est celui de la fabrication de la notion de « public » (désignant un domaine d'action de l'État, bientôt légitimé par « l'intérêt de tous », « ouvert ou accessible à tous ») simultanément - et il convient de s'étonner de l'usage dédoublé du terme - à l'émergence effective d'un public culturel et politique (un auditoire). L'un a sans doute renforcé l'autre, ses déterminations et ses modes d'effectuation ¹⁶⁵, nous y reviendrons. [123] En tout état de

¹⁶⁵ Sur la question de savoir si le mot et la chose émergent simultanément ou non, ou si le discours produit à la fois la « chose » et son contrôle, nous renvoyons aux historiens. On sait très bien qu'on peut produire des termes en prétendant en faire des réalités, il suffit d'une grande force d'imposition. Cela étant, voici quelques extraits de textes qui témoignent de l'émergence du terme et de son mode de fonctionnement : sur la production du « public » dans le cadre de l'ordre public, voir l'édit de juin 1559 qui interdit les « conventicules et assemblées publiques » (dans la rue). Il faut respecter les ordonnances du roi sous peine d'être « traité comme séditieux et perturbateur du repos public » (de tous) (Ordonnance royale du 14 octobre 1563). On trouve dans le *Code Michaud*, édicté par Louis XIII, en 1629, la formule « assemblées convoquées et assignées publiquement ou en secret » (opposition public-privé). Puis, « Le roi s'étant [...] pour le bien de son service et pour l'intérêt du public... » (tous les sujets) (Arrêt du Conseil d'État du roi du 4 mai 1669, signé par Colbert), l'ordonnance de police de Paris du 9 janvier 1673 défend « à toutes personnes de s'attouper et de s'assembler au-devant

cause, par ce terme « public ¹⁶⁶ », il faut entendre aussi bien un espace d'interaction universel (les affaires publiques, un intérêt commun, des normes universelles), l'assurance d'une autorité collective, l'instance politique d'opiner (l'opinion publique, la publicité des débats, la communication publique) et des échanges ou sociabilités culturels (dits « communicationnels », ou au moins « médiateurs », disons un auditoire ou un lectorat).

Cette notion de « public » correspond à l'idée d'un espace ou d'une visée ouverts sur des personnes, à l'idée d'un tout « neutre », dépolitisé, exclusif du « peuple », sous prétexte de son « devenir-foule » redoutable. Comme si « public » et « peuple » étaient liés par un dessein d'exclusion réciproque. Et si tel est le cas, chacun comprend aisément qu'en nous attaquant à ce que ce terme, « public », sous-tend, ainsi qu'à ses modèles (convergence et consensus, communauté politique et communauté sensible), nous portons le fer au cœur de la modernité. Encore nous obligerons-nous simultanément à réengager ensuite la réflexion sur la difficulté de compréhension que nous avons de notre époque (le « contemporain »), sur la conception de la politique et de l'histoire qu'elle peut envisager (sans « public » et sans « peuple » ?), sur le phénomène de l'opinion (le public), ainsi que sur les médiations culturelles et esthétiques au sein du politique.

Nous voudrions donc proposer dans ce chapitre un aperçu d'un essai encore à entreprendre portant sur les dispositions esthétiques et politiques du « public » moderne (dispositions à [124] un type de rassemblement et de convergence), fabriquées à rencontre du « peuple ». Loin, cependant, qu'il s'agisse ici d'en décrire l'histoire ou d'en faire la généalogie, nous choisissons, puisque nous proposons d'ouvrir des

et aux environs des lieux publics » (version urbaine : places et rues).

¹⁶⁶ Il faudrait ici faire plusieurs remarques. L'une pour expliquer pourquoi « public » n'est pas une notion grecque, malgré ce qu'affirme Hannah Arendt, dans *Juger, Essai sur la politique selon Kant*, Paris, Éd. du Seuil, 2003 (propos qui, explique Jürgen Habermas, tient moins à la réalité qu'à « la force proprement normative » du modèle grec, dans *L'Espace public*, 1962, Paris, Payot, 1993, p. 16). L'autre pour rappeler le caractère restrictif du « commun », dans le cadre romain. Et la troisième, complétant la précédente, pour souligner le caractère masculin du « commun » romain, sachant qu'il existe une étymologie commune entre « public » et « pubien », comme s'il fallait être pourvu d'un pénis pour prendre la parole en public, ainsi que le précise *l'Oxford English Dictionary* (1989, Londres), à l'entrée « public ».

voies devant nous permettre de nous extraire de la modernité, d'en discuter la déprise nécessaire tant parce que ces dispositions relèvent d'une esthétisation - réduction du « public » à l'approbation, à l'acclamation et à la domination d'une formation à la soumission - des populations, sous la condition politique générale des démocraties, que parce qu'elles empêchent de poser à nouveau la question de la perspective historique et de l'horizon d'une remise en cause du présent (décrédibilisées, de plus, par les totalitarismes, eux-mêmes tributaires de la modernité), en se laissant renforcer par la condition culturelle contemporaine dominante (culture de masse, médiatique, non critique).

Philosophie et « public », de nos jours

Sur cette question du « public », sa centralité dans la modernité, ses conquêtes et ses impasses, trois positions, héritées d'ailleurs de la modernité, semblent dominer la réflexion philosophique présente : le pragmatisme (John Dewey), l'action communicationnelle (Jürgen Habermas) et la généalogie (Michel Foucault)¹⁶⁷. Autour de cette question, elles ont l'intérêt de faire valoir des arguments qui engagent un certain statut du présent.

Dans les trois cas, le « public », espace de relation et ensemble d'individus, est cité, référé et est le plus souvent pris pour un concept central de l'ordre politique moderne (du régime de légitimité, quoi qu'il en soit ensuite du régime de gouvernement envisagé). Chacun de ces philosophes remarque d'ailleurs que, quelles que soient les significations qu'on lui prête, la mention du « public » accompagne plus ou moins heureusement le principe [125] démocratique moderne, puisque selon les cas et les périodes, entre le XVI^e siècle et nos jours, la foule est invitée en (« le peuple gouverne ») ou refoulée de la politique (« les masses ne sont plus ou pas encore le peuple [idéal] » ; « dix millions d'ignorances ne font pas un savoir », dit aussi Hippolyte Taine). Mais, simultanément, le « public » fait, dans leurs théories, l'objet de

¹⁶⁷ John Dewey, *Le Public et ses problèmes*, 1926 (et *Introduction* de 1946), Paris, Farrago-Léo Scheer, 2003 ; Jürgen Habermas, *L'Espace public* ; Michel Foucault, *Sécurité, Territoire, Population*, 1977-1978, Paris, Gallimard-Éditions du Seuil, 2005.

traitements différents. Deux d'entre elles, la théorie de l'évaluation (pragmatisme) et celle du consensus (action communicationnelle), font du « public », conçu comme convergence, la manifestation supérieure d'un principe de « publicité » désormais acquis (et à « améliorer ») ou perdu (et auquel il conviendrait de revenir). Seule, la troisième, la théorie de la généalogie, tente de briser cette image, en faisant fond sur des résistances au consensus, et échappe à cette nostalgie.

Ce qui est « public » - du public, dans le public, en public, sous « publicité » ou (le) public - participe, dans ces trois philosophies, de l'établissement d'une collectivité de destinataires anonymes, d'un horizon vide (le domaine de *tous*, dit « public » ; les affaires « communes » ou le bien « commun »), mais toujours activable par une représentation ou un projet d'activité particulière (civique ou festive, spectacle d'un soir, d'un jour, d'une heure). Cette collectivité de destinataires, devenue *le* public, existe alors dans le moment où des personnes apposent les faveurs du nombre, ou des railleries, sur les propos ou les œuvres de ceux qui les sollicitent. Que le propos, ou l'œuvre, se donne tel public pour objectif (le public n'est pas la société entière, mais peut lui servir de métonymie) ; soit finalement la collectivité publique elle-même (identifiée au public qui se donne un « sens commun » pour idéal) ; ou, qu'en une sorte d'inversion des normes, le propos ou l'œuvre engendrent leur public (il faut alors reconnaître que le public comme la société ne sont jamais donnés, toujours à faire). Que l'œuvre soit en public ou qu'elle soit le public, ce qui est « public » indique l'attention potentiellement consacrée à un ensemble de conduites, à des groupements d'individus ou à l'existence d'un lien entre les citoyennes et les citoyens d'un État donné.

En nous appuyant sur les points d'accord et les points de divergence ou de rebroussement de ces philosophies les unes [126] par rapport aux autres - en marge des théories politiques qui ont présidé à la constitution de la modernité (théories de l'association et du primat de la volonté) et des théories qui veulent rendre compte de sa réification (École de Francfort) -, nous souhaitons chercher à savoir à la fois si ces théories sont assez conséquentes pour éclairer la question du « public » au sein de la modernité et si elles sont encore aptes à nous faire comprendre les phénomènes politiques contemporains, c'est-à-dire, pour le cas où elles ne le seraient pas, si nous ne devons pas prendre

nos distances avec elles, sortant de ce fait franchement de l'espace théorique de la modernité.

Néanmoins, puisque nous n'en sortons pas pour autant pratiquement, du moins espérons-nous pouvoir aider à redessiner, pour l'époque contemporaine, la question de savoir quelles perspectives de transformation envisager, pour engager quelle histoire, sous quelle condition (et si possible celle d'une valorisation du différend, d'une pratique du jugement public autonome et d'une responsabilisation nouvelle à propos des affaires universelles).

La constitution moderne de l'opposition « public »-« peuple »

Sur le plan historique, une chose, pour ces auteurs, témoigne brutalement de la constitution de quelque chose auquel on attribue le nom de « public » (devenu une idée, liée à des formulations ainsi qu'à des objets qui y correspondent) : c'est l'émergence du souci de la foule dans la rue, de la cohue dans certains lieux (bientôt réputés « publics »), d'un type d'auditoire particulier (qui n'est plus celui du prêche) ou de l'attroupement - bref, du « peuple » -, souci qui traverse d'innombrables ouvrages à partir du XVI^e siècle. Et c'est une foule de l'existence de laquelle on ne se contente pas de témoigner. Elle inquiète (lorsqu'elle « s'agite » par carence de l'État : famine, désertion, etc.) et questionne (quel statut lui conférer ?). On en scrute les mœurs. Elle interroge d'autant plus que les préjugés théologiques ne suffisent plus à la contenir (de la procession à l'écoute du prêtre). Il faut donc apprendre à la circonscrire, autrement. Et surtout dans les lieux « publics ».

[127]

Si un tel témoin de la constitution du problème du « public » est avancé par les auteurs, c'est qu'effectivement le recours à cette forme politique et culturelle, le « public », redessine le collectif, ses intérêts et ses espaces d'expansion, oblige à discerner d'autres fonctions de la parole que la prière, appelle des directives et des fins communes (le bien « commun », la légalité) et autrement conçues (sur le plan de la

légitimité), et fait prendre conscience de ce que peut signifier arpenter des lieux (mentaux ou physiques) qui ne sont plus placés sous la tutelle de l'Église, mais passent progressivement sous la tutelle de l'État. Longtemps, le « public » (espace, lieu et visée sur des personnes) s'est mué en menace à l'égard de ce qui relevait du pouvoir ecclésiastique. Maintenant il décline à la fois un domaine passé sous la tutelle de l'État et un style de vie ou un style oratoire, qui prend la forme d'une éloquence laïque ¹⁶⁸ et menace autrement. Mais, cette fois, l'État cherche à s'en faire un allié, pour écarter ou contrer le « peuple ».

Compte tenu des restrictions que nous nous sommes imposées, il est d'autant plus caractéristique d'observer que cette question du « public » est centrale chez les trois philosophes choisis. Dans leurs théories, le « public » contribue à dessiner une configuration politique et culturelle, émergeant sur le fond d'une conception sécularisée du monde, d'une nouvelle distribution de la gouvernementalité et de l'obéissance à la loi ¹⁶⁹, ainsi que d'une construction inédite de la société civile. Aucune de [128] ces philosophies n'échappe à la nécessité de présenter la constitution du « public » au sein de l'espace public bourgeois, au moment même où émerge une prise en charge de ce milieu, sous la forme d'une visée ou d'une adresse à..., par des œuvres culturelles, par des savoirs (situation des intellectuels aidant) et des pratiques (à rencontre des dangers représentés par le « peuple »). Cette configuration a des prétentions à redéfinir l'universalité, dans les conditions de la modernité. Certes, cela est notoire et est devenu un classique de la pensée. Mais, outre qu'il est nécessaire d'en rappeler le dessin global, réaffirmant simultanément qu'un des traits fondamentaux de la modernité est l'émergence de la subjectivité et de son droit à

¹⁶⁸ L'art de la parole publique, qui s'est appris aussi dans l'adresse au prince, s'exerçant alors dans une rivalité avec l'autorité publique, s'est appris en public, comme un art de capter l'attention, de captiver, de subjuguier, voir Savonarole, Shakespeare, etc. S'agit-il des prémisses d'un langage moderne ? La question est décisive puisqu'il s'agit de celle de la puissance de la parole dans le contexte moderne : puissance d'agir sur un auditoire, performance accomplie par conséquent par une opinion, devenant action et prégnance. Et cette parole s'exerce en rivalité avec l'autorité publique.

¹⁶⁹ « Les affiches ne tendent toutes qu'à rendre les Lois publiques pour l'assujettissement à ce qu'elles imposent sur les peuples en général » (Edme de La Poix de Fremenville, *Dictionnaire ou traité de la police générale des villes, bourgs, paroisses, et seigneuries de la campagne*, Paris, Gissey, 1758, p. 3).

la liberté, cela permet de fixer l'idée selon laquelle le « public » est bien une forme historiquement inédite du monde politique et social.

Chacune disséquant sa partie, il n'en reste pas moins vrai que ces théories se rencontrent sur quelques points communs. Jamais il n'a été aussi certain que cette question du « public » (opinion publique, ordre public, institutions publiques, public de spectacles) ne saurait relever ni d'une communauté prescrite par une transcendance ni d'une communauté de nature. Nul ne s'exténue non plus à nous faire croire qu'elle renvoie à quelque complot ou mystère. Des explications historiques et structurelles sont avancées, consistant à dégager le principe d'organisation immanent de cette réalité (de nouveaux rapports sociaux), quand il n'est pas affirmé que les analyses en question doivent aussi déboucher sur des considérations concernant notre propre futur. Tel est le tableau donné de sa genèse, que nous sommes constamment renvoyés à la Renaissance, soulignant par là la coïncidence entre le souci du « public », du « peuple » et celui de la modernité, ce triplet qui s'engendre dans l'effondrement de l'ordre théologico-politique du *cosmos*. Et si le raisonnement de ces auteurs est entièrement commandé par des références, des perspectives, des associations impliquant des idées contradictoires, nous allons y revenir, en marge des contrastes très forts entre les sources utilisées (Habermas renvoie aussi à l'Angleterre et à l'Allemagne, Dewey se focalise sur la « grande société » américaine, Foucault reste français [129] dans sa documentation), c'est bien tacitement des mêmes contextes qu'il est question.

Il semble alors irrévocablement fixé que le emploi de ce terme « public », repris au latin (de *publions*, qui concerne le peuple, mais n'est pas *vulgus*), a d'abord le sens (historique et négatif) d'une rupture avec le Moyen Âge. Mais un constat trop simple pourrait lui faire désigner des objets qui seraient à compter au nombre des progrès d'une humanité, inventant, enfin, de nouveaux moyens de se gouverner et de penser une vie « publique » au sein de laquelle chacun se retrouve au côté des autres pour juger, estimer et élaborer l'existence collective. À dire vrai, si, sans tomber pour autant dans le piège d'une supériorité absolue des Modernes sur les Anciens, Dewey et Habermas cèdent à ce penchant, il est bien connu, archéologie aidant, que Foucault ne cède pas un pouce sur ce terrain.

Simultanément, ce terme a un autre sens. Il faut imaginer maintenant ces auteurs contribuant à relever que le « public » est aussi une

« structure de la modernité », une manière d'organiser la modernité autour du « meilleur juge des intérêts communs », celui qui donne une solution (acceptable ou non) au problème de savoir qui peut/doit accéder à la connaissance des affaires communes, qui doit trancher les débats et à partir de quelle compétence. En tout cas, sous cet autre angle, dans le « public », c'est un autre conflit qui s'inscrit au sein de la modernité, celui des processus contradictoires de l'individuation et de la massification, celui du conflit entre le « public » et le « peuple ». Ainsi l'euphémise Dewey : « Les règles de droit sont en fait l'institution des conditions dans lesquelles les personnes prennent des dispositions les unes avec les autres. Elles sont des structures qui canalisent l'action » (p. 90).

Cela dit pour constater, pour finir, que le débat sur le « public », mutation décisive de la modernité, a pour fond aussi bien l'action qui préside à son émergence (la rupture avec le Moyen Âge) que la question de sa fonction dans la démocratie (« public »-« peuple »). Et c'est cette question qui nous importe au plus haut point, si on veut bien la formuler clairement : le « peuple » de la démocratie doit-il être réduit au « public » (au « public » et à « un public ») ? Si le « public » est un espace de participation au [130] pouvoir, n'exclut-il pas le « peuple » ? Si le « peuple » ne se résout pas aux compétences du « public » (le lectorat et la publication) que devient-il ? Comment penser ce « reste » ? Au demeurant, l'espace public peut-il (oui) mais doit-il (non) être réduit à la forme d'expression qu'autorise l'État ? Et en fin de compte, pouvons-nous penser et agir en dehors de cet espace de pensée et de l'espace d'action contrôlé ?

Le statut historique de « public »

Autrement dit, ce qui frappe dans les commentaires parcourus ici, c'est la référence constante à l'idée selon laquelle l'invention du « public » coïncide avec l'émergence d'un espace de relation nouveau, objet de luttes d'instauration, articulé à l'État moderne. L'institution du « public » (espace, institution, visée) est bien considérée comme un nœud. Pourquoi ? Sans doute parce qu'elle vise à formuler les conditions d'un contrôle universel, et à former un certain nombre de citoyens modernes en un pôle de discussion tandis que d'autres sont concentrés en un auditoire auquel l'État s'adresse. C'est une éducation nouvelle qui est en jeu, qui exige de nouveaux partages (public-privé), de nouvelles croyances (le gouvernement pour « tous »), de nouvelles divisions de l'espace urbain (la rue-l'appartement ; la place publique-la place sacrée), de nouveaux maintiens (en public-en privé). Il y a dans la notion de « public » quelque chose de « général » (un intérêt ? un bien ? une visée ?), ceinturé par une rhétorique de la communauté et de l'unité, mais aussi une discipline de l'échange des regards et des paroles qui pointe fondamentalement un problème : si le « public » est présenté comme neutre, dépolitisé, n'est-ce pas au prix (ou dans la volonté) de l'élimination du « peuple », presque toujours profilé derrière lui ? Rhétorique redoublée donc par son inverse : le « peuple », pour autant qu'on comprenne dans ce terme : ce qui ne se soumet pas, ce qui persévère à discuter là où ce n'est pas autorisé, etc. Voilà qui ne va pas sans qu'on prenne conscience d'une série de partages masqués par les usages du « public » : « L'espace social est séparé de l'espace public, mais [131] en tant que l'espace public est institué pour retirer la politique de l'espace social ¹⁷⁰. »

¹⁷⁰ De la doctrine du public résulte, en 1791, l'énoncé d'un joli paradoxe : seule la société entendue comme autorité peut prétendre à un usage public de la place publique, tandis qu'elle appartient aux membres de la société à la condition qu'ils n'en fassent qu'un usage privé. C'est le sens de la loi Le Chapelier. Pour un développement sur ce thème, voir Dominique Reynié, *Le Triomphe de l'opinion publique*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 87 s. (et la citation, p. 161).

Il y a, dans la notion de « public », le portrait d'un support et d'un sujet collectifs érigés en corps politique, à certaines occasions, c'est-à-dire sous certaines contraintes de parole, de comportement, de relation. Celles que lui impose sa corrélation avec l'État, justement. D'une certaine manière, la référence au « public » ne peut se contenter de manifester une foi en la démocratie - le présupposé le plus fréquent concernant le « public » est de le considérer comme l'élément heureux par excellence des principes démocratiques *représentatifs* - ainsi que l'accomplit au contraire la référence au « peuple ». Elle a des accents plus concrets, plus organisateurs, plus distinctifs. Elle doit rendre compte, vivifier et rendre durables les partages opérés par l'État, le rapport entre individu moderne et autorité publique, entre le « tout » et le territoire, l'ordre et l'obéissance, la prise de décision et la publicité ¹⁷¹. Ce qui en ce sens est certain, c'est que « public » a une fonction politique centrale, celle de résoudre le problème des collectifs destinataires (du droit et du goût), en restant soumise à des processus fluctuants liés aux rapports de force en cours. Elle peut renvoyer à des soutiens, à des exaltations, à des manipulations, à des savoirs, à des enquêtes, ou verser dans la seule acclamation.

[132]

En quoi, il s'agit bien d'une structure de la modernité. Les trois auteurs sont formels sur ce point, même si cette notion de « public » n'est guère prise par eux dans des jeux d'opposition identiques, et même s'ils négligent, pratiquement tous les trois, les litiges, conflits et périls qui sont constitutifs du « public » (Foucault traitant plutôt des conflits de *marge*), d'ailleurs jusqu'à nos jours, et qui en amplifient largement les formes séculières, en en faisant émerger les contradictions (dont peu tiennent compte).

¹⁷¹ Hegel montre dans les *Principes de la philosophie du droit* (Paris, Vrin, 1998) que la publicité des lois fait partie des droits de la conscience subjective (§ 215), de même que la publicité des débats judiciaires devient la preuve d'une société qui est capable de reconnaître le rôle de l'opinion publique dans la constitution de la sphère politique en tant que telle. La publicité des débats parlementaires permet à l'opinion publique de vérifier l'influence qu'elle y exerce et assure en même temps le lien entre députés et électeurs, membres d'un seul et même public. On consultera aussi avec profit Agemir Bavaresco, *La Théorie hégélienne de l'opinion publique*, Paris, L'Harmattan, 1998.

En effet, si chez Dewey, « public » est pensé « en connexion » avec l'État, c'est parce qu'appartient au « public » ce qui relève d'une réglementation nécessaire pour contenir les conséquences sur les autres des activités des uns. Le « public » fait de l'État l'instance de contrôle des conséquences de telles actions. Tandis que, chez Habermas, ce concept est pensé dans le couple public-privé, puisque la sphère de l'intimité est, selon lui, corrélative de la sphère publique, sous la forme spécifique de la sphère littéraire, et de ses « objets » modernes (l'auteur, le livre, le regard d'absorbement, etc.). Mais, chez Foucault, « public » est pris dans une série hiérarchisée de couplages : État-« public » d'abord, puis Économie-Population et « public »-spectacle. Aussi remarque-t-on que la manière d'organiser les jeux d'opposition en question ne situe ni l'État ni le lien à l'État de la même manière. Alors que Dewey place le « public » dans l'État, Habermas les place « l'un vis-à-vis de l'autre », et Foucault fait du « public » le produit de l'État (plus exactement, de la « raison d'État »), dans une problématique plus cavalière, celle de la conduite, impliquant très nettement l'idée selon laquelle l'espace public réaliserait alors uniformément la puissance de l'État.

Cependant, l'affaire est incomplète si on ne relève pas simultanément la difficulté qui se joue dans ce couplage du « public » à l'État. Si, du moins, on ne fait pas de « public » un mode de fonctionnement ayant trait aussi au système moderne d'adresse et d'obéissance, dont le moment le plus caractéristique, selon les trois auteurs, est l'opiner. N'y a-t-il pas toujours quelque chose d'imprévisible dans le « public », qui rend les affaires communes incertaines ? Dans le « public », spécifiquement sous la forme de la visée et du groupe de personnes, se croisent des raisons et des sentiments, des pulsions d'acclamation, des discussions sans objets, des discussions raisonnées et éclairées et des débats [133] qui débouchent sur des actions politiques. L'acquisition démocratique d'un droit d'opiner publiquement peut par conséquent prendre la forme d'un « peuple » (ce qui est le terme du droit) ou celle d'un « public » (ce qui est le terme du droit positif) ou d'une opinion publique (agissant au besoin sur les décisions publiques, ainsi qu'en rend compte Condorcet). C'est évidemment la seconde formule qui est valorisée par l'État moderne. Formule qui a l'avantage de faire triompher une opinion publique (celle de la « publicité ») sur la parole théologico-politique dogmatique, mais qui, simultanément, est entièrement

bornée par des impératifs de « communication » : exclusion de certaines paroles, primat de la justification de l'autorité, extension des encouragements au consentement et à l'obéissance ¹⁷².

Cette question du jugement public, de l'opinion et de l'opinion publique (réduite le plus souvent à l'opinion éclairée, donnant son avis sur les affaires publiques, au nom de *tous*), devient un élément central du jeu du pouvoir étatique moderne, qui se justifie par l'idée de démocratie (le principe d'une règle se donnant comme l'expression de ceux qui doivent s'y soumettre : contre qui, sinon leur propre droit, conspireraient alors les citoyens qui font le droit ?). Le « public » se situe exactement au point de jonction de l'impératif de gouvernementalité (le « public ») et de l'élaboration de ses justifications (le « peuple »). En cela, il contient intrinsèquement la valorisation d'un statut des « intellectuels », puissance d'élévation du particulier à l'universel ou du « peuple » au niveau du « public ».

En ce sens, si Dewey s'appuie sur la notion de « public » pour penser les limites de l'État (dans un rapport d'idéalisation à la communauté rurale) en incluant en lui une théorie éducative de l'expérience ¹⁷³ gouvernée par les intellectuels, ceux qui pensent [134] et agissent pour les autres (l'universel), Habermas, de son côté, dans une théorie du « déclin » caractéristique, pense le « public authentique » comme aspiration à la discussion, comme autorité des arguments contre les dogmes, comme refus de la hiérarchie, c'est-à-dire encore dans une identification entre le « public » et les intellectuels qui prétendent que leur forme d'expression est celle qui dit au mieux l'universel. Le « public » passe en quelque sorte pour un principe (régulateur), conçu à partir de ce public d'autrefois, auquel, affirme Habermas, revenait le soin d'accomplir la critique libre et argumentée du pouvoir, lorsque les philosophes étaient les producteurs d'un jugement éclairé.

¹⁷² Pour éviter « les attentats contre la paix publique », le droit de pétition peut être supprimé (abbé Grégoire contre Le Chapelier, 28 août 1790), toute « association internationale » est interdite (loi du 14 mars 1872), etc.

¹⁷³ Sa catégorie d'expérience a, en effet, des traits particuliers, puisqu'elle ne désigne pas des pratiques qui pourraient ouvrir sur des possibles, mais une manière d'endurer les choses et de réagir en réorientant sa conduite en fonction du trouble éventuel (vocabulaire biologisant des rapports de la cellule et de son milieu).

Néanmoins, on trouve chez Foucault quelques réticences à cet établissement. Le « public » est une pensée de l'État et, comme telle, une réalité, une force, sur laquelle appliquer des disciplines, un dispositif de régulation. Le philosophe de l'exercice du pouvoir relie par conséquent « public » et technologies du pouvoir (sondages, enquêtes, savoirs juridiques, etc.). Et si, dans la question du « public », il importe d'obtenir la correspondance entre le comportement de la population et les objectifs politiques du gouvernement, ce n'est pas sans que les intellectuels (universalistes) servent de médiateurs.

Le « public », la référence au « public » coïncident donc bien avec l'instauration d'un agencement nouveau, ici moderne, de rapports sociaux, de relations de pouvoir entre des fonctionnements sociaux, d'usages de la parole, de circonscriptions des comportements et de la circulation des idées. La modernité trouve ainsi sa pulsation majeure dans un rapport à la multiplicité, dans un rapport entre l'autorité et la politique des foules. C'est ce que manifeste cette notion de « public », quelque chose qui n'est ni le « peuple » (au sens politique ¹⁷⁴) ni la « population » (au sens [135] sociologique), mais un ensemble de règles et de pratiques de gouvernement à l'heure des foules ¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Revenons brièvement sur cette autre notion centrale de la modernité, le « peuple », au sens politique. Elle mériterait à elle seule une étude, prise qu'elle est entre « le peuple » de la Révolution française (la Bastille, mais aussi le droit), le « Peuple » de Jules Michelet (Paris, Flammarion, 1974) et de Victor Hugo, et le « peuple-foule » de Gabriel Tarde (*Les Lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1890, ces foules « en général inférieures en intelligence et en moralité à la moyenne de leurs membres ») ou, par la médiation d'Émile Zola (*Germinal*), de Gustave Le Bon (*Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895). On pourrait renvoyer aussi à Sigmund Freud, Élias Canetti ou Serge Moscovici. C'est bien ce « peuple » qui vient se heurter au « public » : « Toutes les voix qui ont un retentissement dans la sphère politique, les voix des salons, des boutiques, des cafés, en un mot de tous les lieux où se forme l'opinion publique, ces voix sont celles des privilégiés » (Auguste Blanqui). Et il a une autre voix : le cri, le chant ; un autre comportement : la manifestation, l'émeute ; d'autres espaces : la rue. Voir Danielle Tartakowsky, *Le Pouvoir est dans la rue*, Paris, Aubier, 1998.

¹⁷⁵ En son cœur, la distinction entre l'espace public et le lieu public ou la voie publique. Distinction nécessaire, mais dont le pouvoir peut aussi jouer : lorsque des milliers de personnes sont accumulées dans la rue, cela ne fait pas un suffrage. « La rue ne commande pas », dit-on alors. Voir les discussions parlementaires sur ce plan, notamment, dans D. Reynié, p. 137 s. (et surtout, p. 153-154).

La formation et l'agencement des publics

Si « public » et État s'engendrent réciproquement, et que le « public » est une forme politique circonscrite aux fins de contourner la question du « peuple », inventée dans les mêmes conditions historiques, alors ce « public » doit relever de toute une armature de justification, de consolidation, d'engagements afin de fortifier ou d'étendre sa puissance. À l'égard des citoyennes et des citoyens, il doit aussi relever de formes d'éducation (vocabulaire, manière d'être), de constructions (séparations, partages), d'un déploiement de mœurs susceptibles de contenir ce qui pourrait pousser le « public » vers le « peuple » et réciproquement. Le « public » (espace ou groupe visé) ne peut paraître neutre que s'il repousse constamment de soi ce qui le met en question. Il ne se qualifie comme lieu de lumière et en lumière - l'espace « public » transparent et le « public » éclairé - que s'il réussit à disqualifier, à rejeter le « peuple » dans les ténèbres ou à l'élever à *cette* lumière.

Parce qu'elle est le premier indicateur de sa puissance, la formation du « public » a été (et est) décisive. Par elle, il s'agit de veiller à ce que la conscience de soi du « public » soit bien une conscience du tout ou d'être tout. Si le spectacle de foules agitées annonce des risques politiques, on comprend pourquoi un espace [136] public ouvert sur la possibilité d'une opinion publique audible importe beaucoup. Chacun connaît assez bien la partie de cette histoire qui oppose les heurts publics et la parole canalisée dans l'espace public. L'État n'accorde pas avant longtemps le droit de se réunir, la liberté de s'attouper, de manifester, trop proches de la vigueur du « peuple » (la Bastille est un fort « lieu de mémoire » !) et à une éducation qui échappe à l'État. En revanche, la liberté d'opiner est somme toute reconnue très tôt (dans les académies) comme droit du « public », et utilisée abondamment dans les milieux intellectuels et/ou littéraires ou artistiques (le « public ») en cours d'intégration. « Faire connaître ses opinions », « publier ses opinions » favorise la naissance d'un « public », certes rebelle à certains égards (vis-à-vis du « monde enchanté »), mais intégré au monde moderne (désenchanté) qu'il fabrique en émergeant, notamment parce que la publication suppose des usages précis, d'emblée (la maîtrise de l'écriture, de la lecture, de la production des idées, du raisonnement,

de l'opposition du texte au texte). Ce n'est évidemment pas la publicité par chacun de ses opinions dans la rue qui est valorisée, ni celle des propos de la rue, ou celle des signes de ralliement. Mais celle du livre, de l'art, du journal (intime puis diffusé), etc. : « Il est socialement donné à tous de pouvoir s'attrouper pour manifester son opinion. Il est encore donné au plus grand nombre de pouvoir se réunir, s'associer ou manifester sur la voie publique. Mais il est donné à un nombre limité de pouvoir écrire et faire imprimer ses opinions. Évidence bien connue ¹⁷⁶. » De là, dans les usages de Dewey et de Habermas, la constante restriction de la notion de « publicité » à la forme de l'imprimerie, de la publication d'une opinion jetée dans l'espace « commun » (?) de la discussion (écrite, littéraire, de salon), un « commun » restreint à ceux qui disposent des compétences et des sociabilités requises.

[137]

Cette difficulté renvoie à des stratégies tellement prégnantes - celles de partages sociaux et des luttes pour la définition de l'espace, de la forme et du contenu de la parole - que les auteurs mis en jeu ici ne cessent de les contourner. Sauf à laisser croire que la question du « public » n'est que et ne sera jamais que quantitative (volonté de participer à une extension des lieux, à une ouverture de l'espace public, à un passage des salons à la foule, à la dimension croissante des auditoires, etc.). Il n'y a alors pas de condition plus favorable pour confondre le fait et le droit. L'univers de ces auteurs les conduit à se plaire à croire - ce qui est historiquement juste - que la promotion délibérée du « public » par la médiation de la culture littéraire et artistique, telle qu'elle a effectivement été réalisée en Europe, est constitutive, en droit, de l'espace public - ce qui est théoriquement erroné. Sauf à accepter délibérément l'idée selon laquelle l'espace public se confond avec l'espace de l'écriture, et l'espace de l'opinion écrite est la seule voie de la participation politique, en réduisant l'action politique

¹⁷⁶ D. Reynié, p. 162 : « Compte tenu des compétences sociales requises pour accéder à l'usage des différentes manières de manifester son opinion, le fait de reconnaître ou de ne pas reconnaître comme une liberté ou un droit l'une de ces formes, ou le fait de la reconnaître d'abord, ou seulement ensuite, comme légitime, se comprend depuis le problème du nombre des usagers possibles, tel que l'on valorisera d'autant plus aisément une forme d'opinion que son usage est socialement limité à quelques-uns des gouvernés. »

au seul jugement public du public éclairé. Un espace public idéal pour eux ? Le public de la publication. Michel Foucault n'échappera à ce constat qu'en se plaçant à l'extérieur.

Au-delà de ce premier trait, c'est un système d'éducation qui est manifesté dans ce cadre des rapports « public »-État. Sans en donner le programme complet - aucun des auteurs n'est historien - leurs ouvrages consultés ne balancent pas à conjuguer l'urbanisation, la montée en puissance du raisonnement dans les échanges privés, la littérature et les arts, pour expliquer la naissance des aspirations de certains à vouloir constituer « un » public. Montaigne en détaillait d'ailleurs lui-même le constat, en 1572 (*Essais*, livre I, chap. XXXV). C'est dans ce cadre du « public » que s'organise un rapport efficace entre travailler, penser et avoir besoin de savoirs, puis discussion politique. Encore la « publicité » des débats est-elle essentielle à ces rapports ¹⁷⁷. Au point que [138] ce parti pris de constat et de légitimation fait écrire à Dewey que l'opinion publique est la source de la vérité de toute démocratie, alors qu'Habermas explique comment la culture littéraire a servi de miroir ou de moyen d'émancipation à l'encontre des contraintes absolutistes ; la communication propre au public qui fait un usage culturel de sa raison va de pair avec la lecture.

Foucault est le plus précis sur ce point, puisqu'en quelques pages, il cerne non seulement le rapport « public »-État, mais encore le mode d'encadrement de ce « public » (l'espace et le spectacle), les investissements disciplinaires dont il fait l'objet et les règles de contrôle des flux engendrées pour le public.

Cela devient un puissant levier pour avancer dans la question soulevée. Car, les conditions générales de la constitution du « public » ainsi déployées donnent le sentiment que, durant longtemps, on a oublié de relever une chose essentielle dans les nombreux textes consultés. Il ressort en effet des propos de « nos » auteurs que l'on doit

¹⁷⁷ Au demeurant, Hegel voit sans doute plus clair et plus loin : voir la situation de la pédagogie et de l'éducation dans la famille, et le principe de la subordination et de la liberté, dans la *Philosophie du droit*. Puis la fonction de la force de l'opinion dans l'engendrement des besoins sociaux, et le citoyen comme individu libre qui développe des activités économiques en observant des règles juridiques produites par lui-même. La société civile, en sa dimension politique, la sphère publique politiquement orientée de Habermas, se médiatise avec le pouvoir d'État afin de répondre à ses propres besoins.

consentir à dédoubler la réflexion portant sur le « public », conçu, cette fois, non comme espace ou institution, mais comme groupe de personnes visées. Au fond, on peut se demander si la question générale du « public » n'est pas une question qui se dédouble en celle de l'existence d'un public destiné à étayer le champ culturel *et* celle de l'existence d'un public destiné à étayer le champ politique. Chez Dewey, par exemple, il existe bien deux couples, dont il ne cherche pourtant pas à théoriser la constitution, puisque chacun relève d'un type d'expérience et d'un centre d'intérêt différent (agir ou ressentir) : le couple État *et* « public » (opposé à « peuple ») et le couple spectacle *et* « public ». De ce fait, si le « public » se constitue dans et par les activités qui sont destinées à identifier un intérêt, il existe bien un « public » passif, l'ensemble des personnes indirectement affectées par l'impact des activités d'autrui (p. 64), et un public culturel voué à de tout autres soucis. Mais, chez Habermas, si ces deux publics existent aussi, il s'agit [139] de deux aspects *du* « public », avec interaction et modélisation sur le mode du consensus. En revanche, Foucault opère une construction différente, puisqu'il démontre que les deux publics sont l'envers et l'endroit d'une même question (p. 271), pour autant qu'il s'agisse, du point de vue de l'État, de constituer les publics en ensembles disciplinés.

Partant, ne pourrait-on, à bon droit, tenter de montrer que ces publics contribuent à définir des émergences simultanées et appuyées l'une sur l'autre, dont il faut justement penser les rapports ? Montrer par conséquent que le public de la culture et des arts sert d'éducateur (en produisant des exercices, des signes, des images, des langages) au public politique ? On échapperait sans doute à la nécessité de réduire le public culturel à des personnes privées qui entretiennent des relations entre elles et promeuvent au sein de leur sphère des échanges qui peuvent servir de modèle à un renouvellement de la sphère politique actuellement colonisée par les médias (Habermas). Comme on prendrait ses distances avec le modèle foucauldien d'un public monolithique entièrement pris dans une théorie de la soumission.

*L'importance actuelle
de cette référence au « public »*

Ce n'est toutefois pas pour nous présenter des considérations historiques que les auteurs que nous avons choisis d'étudier déroulent leurs hypothèses. Au plus servent-elles à opérer des limitations efficaces afin d'adosser des perspectives singulières à des considérations historiques. C'est donc plutôt du côté de ce qui affecte, de nos jours, la question du « public » qu'il convient de chercher les raisons de ces travaux, prenant alors sens entre le conflit « public »-« peuple » et les manifestations contemporaines d'une mise en question du « public » (espace et visée). Qu'ils soient partisans de l'affirmation selon laquelle le « public » a été substitué au « peuple », ou selon laquelle le « public » sert de régulateur à l'État, ou le « public » est formé et formulé par l'État, les trois travaillent au cœur d'époques difficiles, certes différemment, mais dont les difficultés ont des conséquences sur [140] la politique et sa conception. La politique est soumise à de violentes dénonciations (celle de la grande société [Dewey], celle du divertissement de masse [Habermas], celle des technologies de pouvoir [Foucault]). Chacun veut produire une critique de la politique.

À dire vrai, tout se passe néanmoins comme si le problème était moins de comprendre le phénomène que d'énoncer un point de vue sur le monde actuel : il faut participer à la vie publique en apprenant à réorienter sa conduite (Dewey), réformer l'espace public (Habermas), ou échapper à l'objectivation (Foucault). Encore, telles qu'elles sont présentées, ces perspectives ne se comprennent que sur le fond de la décrédibilisation des options de type révolutionnaire (liées à une philosophie de l'histoire ou à une téléologie, pourtant, elles aussi, modernes). Autant dire que, pour tous, la perspective d'une transformation historique ne peut plus être réfléchie en termes de « révolution », de « rupture » ou de contradiction. Si option de transformation il y a - ce qui ne s'entend pas de la même manière chez chacun -, elle se dessine soit dans les termes du maintien des principes en améliorant les fonctionnements (une participation qui se déploie à l'intérieur des limites et dans les formes qui lui ont été assignées), soit dans ceux d'un retour à un espace public authentique, soit dans ceux d'une hétérotopie.

Chaque position décline une valeur à accorder au « public » considéré à la fois comme espace du politique ou de l'État et comme groupe de personne auquel on s'adresse. En circonscrivant le « public », il est bien question pour chacun de promouvoir quelque chose, qui va de la

prétention à l'influence sur le « public », et de la sacralisation de l'État à la tentative de favoriser sa délégitimation.

Ainsi, selon Dewey, les maux dont souffre actuellement la démocratie (un « public » en perdition, désorienté, impuissant, sceptique à l'égard du vote), depuis que nous sommes entrés dans un « nouvel âge des relations humaines » (p. 139), ne peuvent être corrigés que par davantage de démocratie. Adoptant l'idée d'un « public » vif et attentif, dans le contexte des années 1926, rappelons-le (puisqu'il étend ses remarques à la possibilité d'un « public » mondial, en souvenir de la SDN), il se demande [141] comment réorganiser les rapports entre le « public » et l'autorité politique : « L'apathie politique, qui est un produit du décalage entre les pratiques actuelles et la structure politique traditionnelle, provient de l'inaptitude des gens à s'identifier avec des questions à l'ordre du jour précises » (p. 145). À l'encontre de ce qu'il pressent - le divertissement public qui envahit l'espace public - il affirme que « le pain et le cirque » ont le pouvoir bien connu de détourner l'attention des affaires publiques » mais que l'on peut s'opposer au « public informe » ainsi engendré et promouvoir un « public effectif » (p. 148).

À titre de deuxième exemple, Habermas montre, quant à lui, la transformation par laquelle un public qui discutait de la culture a été transmué en un public qui consomme de la culture (p. 183). Il prend comme point de départ la mutation structurelle de la sphère publique et veut élaborer un autre concept qui satisfasse aux exigences des normes de l'État actuel. La publicité des débats (*die Oeffentlichkeit*), instance éducative s'il en fût, s'est muée en absorption de la publicité (*die Werbung*). La sphère publique, elle-même, s'est chargée d'une fonction publicitaire. Encore Habermas pose-t-il moins la question du public qu'il ne se contente de dessiner des modèles de communication pour le futur à partir de l'espace public du XVIII^e siècle posé comme une promesse de vie juste.

Enfin, Foucault - mais nous avons déjà largement évoqué les traits centraux de sa thèse - démontre que la référence à un « public » est corrélative d'une émergence spécifique de la forme du gouvernement. L'art de gouverner prend pour objet le « public ». Mais la sagacité de cet auteur oblige à pointer la cruelle absence d'une théorie possible de la résistance chez les deux autres. Quoique le « public » soit donc devenu sujet et objet de discours et de pratiques, au sein d'une raison

gouvernementale et d'une esthétique de la conduction - le « public » est l'opinion sur laquelle il faut agir de manière à modifier ses comportements -, Foucault laisse ouverte la porte des résistances possibles à cet ordre de la modernité (hétérotopies). Tandis que Dewey, en plaçant le « public » en instance intermédiaire entre les pratiques de réglementation politique et les activités privées, ne laisse aucune latitude à des mutations historiques, et Habermas se [142] heurte à une borne dans la mesure où « public » devient très vite, dans son œuvre, une notion destinée à définir une sphère spécifique de la vie sociale et politique, celle des relations souhaitables (et vivantes) entre les citoyens actifs dans la vie publique (mais le lieu peut être privé : salons). Habermas valorise de façon idéale la première forme de la sphère publique politique (XVII^e et XVIII^e siècles), en la présentant comme la manifestation supérieure du principe de « publicité », à laquelle il faudrait revenir.

La déprise nécessaire

Gardons par-devers nous cet acquis. La constitution du « public » comme sujet et objet de discours et de pratiques contribue à asseoir la modernité. Elle esquisse simultanément la forme la plus générale de l'adresse à d'autres (à *tous*), sa configuration spécifiquement moderne engageant dans chaque activité de notre société des formes différentes de collectivités réceptrices et un projet de société.

Quoi qu'il en soit des résultats de leurs démarches, les auteurs commentés ici démontrent, de surcroît, qu'à l'évidence, pour nous aujourd'hui, ce qui est « public » n'est évidemment pas quelque chose qui se voit immédiatement. L'espace public n'est pas visible, sauf aux yeux de ceux qui s'y trouvent engagés ; les affaires publiques sont d'autant moins visibles qu'elles sont objets de luttes pour leur extension ou leur restriction, et le public culturel (dans les musées, par exemple) n'est pas visible (surtout pour les organisateurs), de même qu'on ne se rend compte de la puissance publique qu'à raison de s'y confronter, ou que l'ordre public est un aménagement avant d'être une forme policière de violence subie. Nous vivons le « public », nous vivons en lui et de lui. Si « public » définit la manière dont la modernité

circonscrit l'État et sa relation démocratique au « peuple », nous en sommes. Sous des modalités différentes : celle de notre rapport à l'espace spécifique de la loi, au mode de gouvernement, aux instances culturelles.

À cet égard, « public » renvoie bien à une sociabilité gouvernée par l'État. Et « public », « sociabilité » et « État », ce sont là les notions [143] qui, dans un agencement inédit, ont constitué la perspective moderne, conjointement à des institutions qui en ont été le champ d'application. Cet agencement engendre précisément une série d'interventions et de commentaires qui ont eu pour but non pas de maintenir la situation antérieure de la politique et de la culture, mais de promouvoir une modernité dont nous vivons sans doute les derniers feux. Ces notions ont eu ceci en commun que les questions qu'elles posent tournaient finalement autour du problème du contrôle des foules, à partir de l'appareil d'État. Échanges, contacts, circulations, différends déployaient autour de lui des phénomènes qui inquiétaient.

Mais, s'ils donnaient lieu à certaines manières de penser, de raisonner et d'agir à partir de l'État, il convient maintenant de s'interroger sur notre présent. D'une certaine manière, ces notions sont désormais intériorisées. Elles engendrent des auto-évaluations qui facilitent le contrôle des citoyennes et des citoyens, et conjurent les mouvements au profit d'une simple fébrilité-flexibilité « gérable ». La question n'est plus seulement de savoir ce que sont ces sociétés de contrôle dans lesquelles nous vivons, mais de chercher à savoir : que faire ? Comment rebondir sur le différend suspendu, sur le fait que le public probablement pourrait moins être donné que « à refaire » (en extension et en qualité) constamment, en imposant de nouvelles orientations et des exceptions aux processus normatifs.

Que faire ? En tout cas, si nous voulons nous dépendre de l'opposition « public »-« peuple », cela ne saurait s'accomplir en cédant à quelques tribus ou communautés que ce soit. La postmodernité (réactive), sur ce plan, par son déni de l'universalité, n'a obtenu qu'une fétichisation du public, en perdant son aspect émancipateur. Elle se satisfait de morceler le « public » en l'investissant de formules encore plus séparatrices.

Mieux vaut ressaisir le problème à partir d'une théorie du « contemporain » et d'une nouvelle conception, plus active, de l'uni-

versel. Une théorie des archipels, peut-être, de ces espaces d'activation politique par lesquels il est possible de réinvestir l'espace public. Et une autre théorie de la culture qui reconnaisse des espaces publics pluriels, relevant de compétences variées, à mettre en confrontation permanente.

[144]

[145]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

Chapitre 8

LE PUBLIC DÉSIRE-T-IL ENCORE S'ENGAGER ?

[Retour à la table des matières](#)

De nos jours, nul ne peut plus s'abandonner aux thèmes de l'engagement, ou des rapports de l'art (artiste ou œuvre) et de la politique, sans prendre quelques précautions conceptuelles¹⁷⁸ et décliner quelques conventions. Nous en supposons même quelques-unes préalablement établies. Présumons, en effet, effectuées les analyses du thème à partir de la formulation proposée et donnés, par conséquent, les moyens de le penser à partir de son articulation centrale « et »¹⁷⁹. Convenons, de surcroît, au regard de l'ampleur de l'exploration poten-

¹⁷⁸ Prenons une vue large sur la question de l'engagement, sans référence particulièrement sartrienne. S'engager, c'est vouloir peser sur la réalité qui nous est donnée, et refuser de se réfugier en dehors d'elle en laissant l'histoire se dérouler sans nous. S'engager, c'est être présent à ce qui se fait, refuser que cela se fasse sans nous (qu'on soit en accord ou en désaccord), et en tout cas refuser que cela se fasse n'importe comment en décidant au moins de dire son mot (même s'il n'est pas retenu). S'engager, enfin, c'est donner si possible une ligne admissible (pour soi) à l'histoire en train de se faire.

¹⁷⁹ Art *et* politique : non seulement on ne fait pas ici exister l'un sans l'autre (encore faut-il décider sous quelle forme : écho, reflet, influence, autonomie, hybridation, etc.), mais le rapport dispose d'un vecteur imposant un spectre qui va de : l'art travaille avec la politique (art politique), sur la politique (politique des arts) ou travaille la politique (y compris contre), et ceci en général et pas seulement lorsqu'il est exposé dans les lieux publics.

tielle, de nous limiter à la situation artistique (puisque ce problème doit être posé de l'intérieur du champ de l'art) contemporaine, voire à l'art contemporain. Dès lors, à travers le programme [146] général de notre philosophie ¹⁸⁰, il nous paraît possible de tenter de penser ces rapports - entre art, engagement et politique - en espérant pouvoir en tirer une esquisse des ressources les plus vives offertes par notre époque. Et nous proposons même de nous limiter encore à un aspect particulier de ces rapports : celui qui concerne le public de l'art contemporain.

Il convient d'indiquer toutefois que notre objet suscite en général peu de curiosité. Sans doute parce qu'il est le plus souvent maltraité. De façon un peu mécanique et figée. Mais nous avons la ferme intention de ne pas le laisser encore considérer, sous un mode positiviste, comme un simple objet ou un objet trop rapidement donné d'enquêtes (enregistrant les faits *sine ira et studio*) ou de statistiques (combien de spectateurs s'engagent après avoir vu/entendu une œuvre engagée ?), plus ou moins traversées par un déterminisme sociologique (les spectateurs « cultivés » s'engagent plus ou moins que les spectateurs « populaires »...). Cet objet, donc, c'est le public, le public de l'art, et particulièrement le public devant ou dans, voire plutôt avec l'art contemporain. C'est lui dont nous voulons observer s'il est engagé, s'il s'engage, s'il désire s'engager (politiquement, dans la politique et l'histoire), si d'aventure les œuvres dites engagées le poussent à s'engager... ? En somme, notre objet se formule ainsi : quelle est la prégnance de l'esthétique, de l'esthétique et de la pathétique de l'engagement, s'il en existe une telle, esquissée par certaines œuvres d'art contemporain sur le public de l'art contemporain ? Nous nous confrontons bien là, à plusieurs titres, à la politique. Encore que l'un de ces titres soit patent, puisque, en effet, cette conjugaison de l'esthétique des œuvres engagées et du public à engager, réussie ou non, est bien l'un des mobiles des politiques récentes de l'art contemporain. Ces politiques qui, développées ces dernières décennies, visaient simultanément à instrumentaliser les arts et la culture au bénéfice de la réduction de la « fracture

¹⁸⁰ Christian Ruby, *L'Art et la Règle*, Paris, Ellipses, 1998, et son complément, dans la revue *Espaces Temps*, portant sur « Continu/Discontinu, Puissances et impuissances d'un couple », Paris, n^{os} 82-83, 2003. Et, pour le versant politique, voir notre ouvrage [*L'État esthétique. essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*](#).

sociale », à insérer le public dans les réseaux de l'art contemporain, [147] à introduire de l'art dans les soucis gestionnaires des collectivités publiques, et à modifier le jeu de la réception symbolique dans le cadre des enjeux sociaux du « lien social ».

Ces précisions rendent la question posée à la fois contemporaine et délicate à approcher. En renonçant à faire porter le poids de la réflexion dont l'objet est le rapport art-engagement et politique sur le seul artiste ou sur l'œuvre seulement, nous insistons fortement sur un fait : il n'y a pas d'œuvre sans public, même si l'œuvre n'est pas faite pour le public. Dès lors, si une œuvre se prétend engagée, c'est, bien évidemment, dans la mesure où elle escompte aussi provoquer une réaction du public. Fût-elle seulement un témoignage de l'engagement de l'artiste (à défaut d'être elle-même engagée), elle demande au moins que quelqu'un, donc le public, le constate. Ce qui ne signifie pas que le public approuve nécessairement l'engagement ou qu'il désire pour autant être engagé au même titre. Mais du moins, il est, d'un certain point de vue, engagé au moins dans ce rapport à l'œuvre d'art, puisqu'il se dérange pour venir voir, regarder, applaudir, donner sa confiance ou la retirer ¹⁸¹...

Art et politique et engagement, l'exploration large de ce thème, en le traversant à partir de notre perspective, multiplie les pistes de travail. Concentrons-nous donc maintenant sur l'analyse de la présence du public, de la fonction du public, de la politique du public et du pouvoir du public (ou de son contre-pouvoir) à partir de ce que l'art contemporain engendre, forge ou agite dans son rapport spécifique au « public » qu'il constitue simultanément. Voilà d'ailleurs un pan entier de recherche qui a été peu fouillé, sous cet angle, jusqu'à présent, pour des raisons de simplifications habituelles des débats, ou plus précisément, dans la mesure où l'équation « politique et public de l'art » évoque plus souvent, et sans doute un peu trop facilement, la seule question du totalitarisme ou des dictatures ¹⁸².

[148]

¹⁸¹ Le public représente ce que Vladimir Popp appelle un « actant collectif ».

¹⁸² Or, ici, nous privilégions le cadre démocratique. Nous ne parlerons donc pas du public enrôlé explicitement, de l'applaudissement calculé ou de l'orthodoxie. Mais seulement de l'initiative autonome du public, qui ne pose d'ailleurs pas moins de problèmes. Pour le nazisme, voir Walter Grasskamp, *La Modernité refoulée, L'art et le public*, Beck, Munich, 1989.

La politique du (à l'égard du) public dans l'art contemporain

Si nous ne savons pas d'avance si le public contemporain et d'art contemporain désire s'engager ou non, nous pouvons observer en revanche qu'il est actuellement enfoncé au cœur d'un ensemble d'oppositions, qui, du moins, ont le mérite de l'engager dans un rapport à l'art. Opposition, par exemple, entre les efforts que lui demande l'art contemporain, efforts inhérents au travail spécifique de ces œuvres, et ses propres dynamiques (la formation reçue) ou manques de dynamiques (une formation prise pour définitive), notamment du fait des survivances en lui de l'idéal moderne d'une téléologie de l'art et du public (l'art devrait éduquer le public et le « sortir » de son aliénation), ou du fait de l'impact sur lui du renoncement postmoderne qui a désormais pris des formes publiques (tout a déjà été fait). Enfin, du fait de sa propre esthétisation, obtenue parfois par les effets de l'instrumentalisation de l'art contemporain, dans le cadre de l'État esthétique ou sous le coup des gestes démagogiques (consommation, publicité, médias) sous influence du processus généralisé d'esthétisation de la société par de faux enchantements et la beauté spectacle.

Une chose est certaine. Dans et par l'art contemporain ¹⁸³, le public, dont la présence est d'abord normalement requise ¹⁸⁴, [149] n'est seule-

¹⁸³ Quel art contemporain ? Sans chercher à interpréter en si peu de place ce phénomène, en le mettant en relation avec des conflits (internes au champ de l'art, à l'histoire de l'art, etc.), disons qu'il s'agit d'un art contradictoire, pluriel, mais structuré tout de même par une tendance générale : après le moderne et le postmoderne, il s'inscrit dans la société sans perspective révolutionnaire (contre les modernes), mais sans croire que l'histoire est achevée (contre les postmodernes). Il ne déploie aucune nostalgie métaphysique, aucune nostalgie du sens, mais un exercice constant de la sociabilité sans autoritarisme, élargissant ainsi nos horizons de signification.

¹⁸⁴ Sauf une œuvre qui exclurait, paradoxalement, le public, non pas *tel* public (nombre d'écrivains ont réfuté tel type de lecteur, etc.), mais tout public. Une œuvre autiste ? Sinon, une œuvre est mise en public, quoiqu'elle puisse être orientée soit vers un public concret soit vers un public privé, soit vers une politique publique. Sur tout cela, par exemple : G. W. F. Hegel, *Esthétique* (Paris, Aubier, 1995) : Le public et l'œuvre sont bien pris dans un face-à-

ment placé ni en posture de face-à-face (classique) avec l'œuvre ni en posture participative (moderne), mais en posture collaborative d'interférence. Le public, le plus souvent, compose l'œuvre autant et en même temps qu'il la reçoit. Il en est conjointement le coproducteur et le destinataire¹⁸⁵. C'est là la politique du (à l'égard du) public construite par l'art contemporain. Cette politique déploie trois significations politiques ou d'engagement.

La première, celle de porter le fer contre certains usages passifs de la notion de contemporanéité. Cette « politique »-là, cette forme d'art la porte dans son nom (il est dit art « contemporain »), mais elle en fait aussi une exigence. Chacun, chaque citoyenne et citoyen croit toujours être immédiatement le contemporain de son époque (suivant l'usage signalé dans le dictionnaire). Mais peu savent - ou du moins il faut beaucoup de temps pour le comprendre - que nous ne sommes jamais immédiatement contemporain de quoi que ce soit. Pour être contemporain, il faut vouloir l'être et commencer à l'être, c'est apprendre qu'il vaut sans doute mieux ne plus l'être. Ce qui consiste à se battre pour que quelque chose d'autre advienne. Sur ce mode, l'art contemporain interrompt le rapport d'évidence et de facilité au contemporain (au présent), rapport qui n'est pas réfléchi, afin de pousser à transformer la contemporanéité en problème. Il apprend à vivre des situations dans lesquelles le public prend conscience d'une non-transparence à soi du contemporain, faisant jouer de façon critique ce que l'historien François Hartog appelle l'obsession du « présentisme », cette concentration permanente et inquiète de chacun sur le temps présent, qui débouche sur sa [150] commémoration immédiate sans ouverture sur un futur¹⁸⁶. Dans l'art contemporain, le public devient le nœud d'une vaste composition d'épreuves et de mises en danger au

face (p. 350), mais celui-ci n'est pas un face-à-face vide, comme entre des entités, résolues et closes sur elles-mêmes ; c'est un face-à-face entre des relatifs qui s'accomplissent l'un dans l'autre, aucun n'étant terminé pour soi, chacun trouvant son effectivité dans l'autre. Voir aussi Theodor W. Adorno, *Prismes* (Paris, Payot, p. 162) : « Ce que réclame déjà au fond toute œuvre d'art : une contribution du spectateur. »

¹⁸⁵ Voir Pascal Nicolas-Le Strat, *Pour parler, rencontre avec Slimane Raïs*, Grenoble, PUG, 2002 : « Le public, s'il demeure le destinataire de l'œuvre, au sens classique, en est également le coproducteur et l'intercesseur. »

¹⁸⁶ François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éd. du Seuil, 2003.

sein desquelles il est question de mettre en question le rapport au présent, de déranger ce rapport et de le placer dans une situation (imaginaire) de menace latente ¹⁸⁷.

La deuxième signification de cette « politique » de l'art contemporain à l'égard du public est la suivante : il s'agit de chercher à contribuer à l'ouverture du public à une liberté opposée à la logique de séduction du goût médiatique.

Deux mots de rappel sur cette logique de la séduction d'abord. Sur la base d'une esthétique assez banale (de consommation), elle aboutit à ce qu'on se permettra d'appeler un « effet Pénélope » (selon la figure de ce personnage féminin, qui demeure bouche bée devant Ulysse, auquel les aventures ont été dévolues), ou un « effet Joséphine ¹⁸⁸ ». Son résultat paradoxal est qu'au final le public n'a même pas besoin d'être réellement présent à l'œuvre ¹⁸⁹ puisqu'il n'est plus considéré comme un public mais comme une simple machine à supporter la gloire qu'on lui propose de glorifier.

Or, l'art contemporain se pose en jeu de proposition de règles d'exercice absentes de toute circularité de ce type. Il fait jouer, par exemple, une absence de totalisation (œuvre de décept) ou une relation de « banalité », dont il attend qu'elle ouvre au public la voie particulière d'essais à entreprendre. Dans la mesure où l'œuvre contemporaine est d'abord ouverte sur les interférences, cela correspond même à la possibilité de la constitution d'une sociabilité, dont le moment est politique, même sans politique, [151] selon le principe assez classique finalement selon lequel pour que la politique en art en soit une, il faut que la politique soit absente de l'œuvre. Pour que cette absence ne supprime pas la politique, il faut que l'œuvre prenne un parti. Or, dans quel cadre peut-elle prendre le meilleur parti ? Le sien.

¹⁸⁷ Ainsi, l'écrivain et journaliste Karl Kraus écrivait-il déjà ceci : « Il est de mon devoir de mettre mon époque entre guillemets »... pour en exprimer l'infamie indicible, *Cette grande époque*, 1910, Paris, Rivages, 1990.

¹⁸⁸ En souvenir de Franz Kafka, *Joséphine la cantatrice, ou le Peuple des souris*, 1924, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

¹⁸⁹ Selon l'image dessinée par Villiers de L'Isle-Adam, « La machine à gloire », dans *Contes cruels*, Paris, Belfond, 1966. À quoi nous devons la présence d'un public dans les émissions de télévision, afin que le public puisse s'identifier à lui-même, au public !

La troisième signification de cette « politique » se donne dans la critique opérée du monde de la communication (images, informations...). Si, pour le poète Stéphane Mallarmé, le monde est transformé en « universel reportage » par la grande presse naissante, pour l'art contemporain, le monde des œuvres comme le monde tout court, et corrélativement le public, sont tombés sous la coupe de la communication. Cette idéologie de la communication est non seulement unilatérale, immédiate, mais elle est encore homogénéisante, paralysante et narcissique. L'art contemporain en appelle alors, à l'encontre de cette communication, à un monde de paroles et d'interférences qui tente de proposer au public de faire fi de la prolifération des images et des discours pour faire place à des choix, des décisions et des débats ¹⁹⁰.

Terminons d'un mot cette première exploration. En somme, non seulement il existe bien une politique dans et de l'art contemporain qui, ayant beau s'écarter de l'idéal d'avant-garde moderne, ne cesse de poser le problème politique autrement (une politique non pas contre le moderne, mais différemment posée). Mais encore, cette politique est très préoccupée par le sort réservé au public. L'art contemporain entre en conflit avec le public esthétisé, public consommateur et public enfermé dans les comportements que lui suggèrent les médias et l'idéologie de la communication. Il indique, au moins, des voies de transformation potentielle, en ne cultivant ni les œuvres belles (séduisantes, esthétiques) ni les œuvres explicitement révolutionnaires, [152] mais tout de même des œuvres fortes ¹⁹¹ qui mettent le public en tension avec soi-même.

¹⁹⁰ Ce fut, pour une partie, le cas, de Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*, Palais-Royal, 1986, par exemple. Une critique de la centralité de la sculpture et une critique du point de vue unique, qui est aussi conçue comme un instrument pédagogique. L'œuvre définit un outil de lecture aidant à percevoir trois dimensions du lieu (profondeur, sous-sol, basculement du plan) ; un étalon visuel faisant monter l'œil vers le bâtiment ; un outil de découverte de soi, en induisant des comportements, appels à inventer des façons de voir les choses.

¹⁹¹ Une œuvre est « forte » dans la mesure où elle fait montre de tensions internes, d'une adéquation entre un projet et une réalisation, d'une démarche suivie, etc. Sur ce sujet, voir l'excellente thèse de doctorat de Stanislas d'Ornano, *Art contemporain et régulation politique dans les années 80*, Grenoble, 2002.

La politique du (à l'adresse du) public dans l'État esthétique

Avant que cette tension ne soit saisie par l'État, son objet est double. Il est de définir puis d'organiser une congruence entre les enjeux de jugement envers les œuvres d'art et la condition du citoyen dans une démocratie contemporaine. En particulier, dans une démocratie qu'on s'attache à lui faire vivre de manière consommatoire.

Relativement aux enjeux de jugement, l'objectif de l'art contemporain est de substitution. L'objectif est de passer du jugement de consommateur : « tout se vaut » (relativisme sans valeur) - « cela ne vaut rien » (égotisme vide) au jugement selon lequel « chaque chose vaut quelque chose » (ou « cela vaut qu'on regarde ») mais dans son ordre propre. Et ce, sans impliquer les anciens jugements, notamment le classique : « voilà ce qui vaut » et le moderne : « qu'est-ce qui vaut ? »

Relativement aux citoyennes et citoyens, l'objectif de l'art contemporain est de montrer qu'en période de domination du thème de la « fin de l'histoire », l'art a tranché : on peut toujours faire quelque chose, et notamment persévérer à œuvrer, même s'il n'est pas de fins. Et justement : sans doute faut-il persévérer à enchaîner, parce qu'il n'y a pas de finalité ¹⁹², du moins momentanée. L'art contemporain multiplie les questionnements du public en s'inquiétant, à partir de lui-même et avec ses moyens propres, de la configuration des valeurs et des totalités dans le monde contemporain.

[153]

Or, justement, c'est ce dont l'État esthétique contemporain ne veut pas, ayant choisi de son côté une autre stratégie politique, et menant, grâce à elle, une politique du public dont les tours diffèrent de ceux proposés par les œuvres de l'art contemporain, même s'il utilise, dans ce dessein, des œuvres d'art contemporain. Après « la crise », le monde social et politique présente la figure d'un champ de ruine en cours de restructuration mondialisée. La construction d'une nouvelle

¹⁹² Voir Jochen Gerz, *Le Monument vivant de Biron*, Arles, Actes Sud, 1996. L'auteur explique qu'il s'agit de faire en sorte que le public ne soit plus en position d'attente esthétique, mais devienne citoyen, et citoyen d'Europe.

situation appelle, du point de vue de cet État, du moins s'il veut se maintenir, la reconstitution d'un principe d'unification, de valeurs de consensus, assez efficaces pour perpétuer une unité du corps social et politique (fût-elle illusoire). Il a fait le choix d'une unité par juxtaposition¹⁹³. L'art et la culture entrent dans le cercle de l'instrumentalisation par lequel l'État, par l'intermédiaire de ses agents (les agents de l'État esthétique, les médiateurs), fait servir l'art et les artistes (ou écrivains...) à l'augmentation de la réputation de l'État, devenant par là même un État esthétique¹⁹⁴. Un État dans lequel l'art et la culture - qui ne sont pas nécessairement « officiels », mais sont promus par les circuits de légitimation administrés par l'État et le pouvoir politique - ne sont pas enrôlés dans la seule célébration de l'unité nationale. On en attend plutôt de nouvelles images, de la communication, des plans médias, à destination d'une collectivité de juxtaposition. On en attend une refondation du sens dans un contexte de déclin de la prégnance d'images centrales (dit « perte des repères », absence de fin de l'histoire, déchéance du progrès, « dissolution » de « la France » dans l'Europe...). De là un triple effet sur le public.

[154]

Premier effet : la diffusion d'un quiétisme sensible (de la sensibilité), assez caractéristique de l'action culturelle publique, ainsi que des politiques de réenchantement de la ville ou de l'urbain, auxquelles les arts sont appelés à participer (réfection modélisée des centres des villes, art public...). Cette diffusion contribue à une esthétisation du public qui, outre l'esthétisation propre à ce que la consommation induit, se laisse aller à entretenir, par le jeu des grandes foules, l'image d'une unité du corps politique. Encore ces grandes foules fonctionnent-elles à la juxtaposition, par extension progressive à tout autre

¹⁹³ En France (et pour un résumé récent), voir Dominique Wolton, « De la société de l'information à la cohabitation culturelle », *Libération*, 8 décembre 2003. « En France », puisque le problème du lien social se pose un peu différemment en Angleterre (libéralisme, parlementarisme et *common law*) et en Allemagne (démocratie fédérale, communalisation économique dans la société civile, etc.).

¹⁹⁴ Christian Ruby, *L'État esthétique*. Cet État conduit une politique de l'art contemporain explicite : achats, usages, stimulations de la mémoire collective, commandes publiques. Ses finalités : le lien social et la régulation politique globale, la création artistique dans la ville et l'intégration sociale par le développement des quartiers.

de relations sentimentales ou folklorisées. Humanitarisme, sentiments publics, moralisme font de l'autre un objet de spectacle, une pièce dans une économie des sentiments autour desquels se redéploie la capacité de l'État à définir les nouvelles règles du jeu social, intégrant la régulation des négociations et des compromis. Cette quiétude sensible se diffuse à partir du choix de la multiplication des scènes artistiques, de la pluralisation même des scènes qui doivent offrir à chacun, ou chaque groupe de citoyens, les moyens de se reconnaître dans quelque chose, tout en les mettant parfois tous ensemble dans la rue en même temps, ainsi que du choix d'œuvres de participation qui augmentent l'attention aux autres.

Cette esthétisation du public aboutit à la constitution d'un modèle de lien social dans lequel s'organise un « métissage », tout à fait momentané, des éléments constitutifs du politique (le peuple et les hommes politiques), « métissage » destiné à préserver pourtant la distance qui sépare les experts politiques des citoyennes et des citoyens (on se côtoie). On peut, à juste titre, être frappé du fait que quelques acteurs populaires sont élus à des postes politiques ou des figures populaires sont intégrées au champ politique, à titre justificatif. Mais il ne s'agit là de rien d'autre que d'une amplification de l'effet d'esthétisation, d'ailleurs déjà éprouvé ¹⁹⁵. La popularité, et désormais la notoriété, passent pour pouvoir faire office de garantie politique. Cette conjonction-confusion n'est possible qu'au travers d'un lourd travail de « métissage », dans lequel la politique passe pour de la [155] culture ou de la culture se donne des airs de politique, tout en faisant des artistes ou des acteurs des héros du peuple. Et si on analyse ce rapport de près, ainsi que l'accomplissait Karl Marx, par exemple ¹⁹⁶, on remarque que peut exister un lien étroit entre le populisme de l'œuvre de l'artiste ou des œuvres servies par l'acteur et le populisme politique. Mais il ne s'agit jamais de rendre raison d'une politique.

Enfin, plus globalement, l'esthétisation est devenue le nouveau régime de légitimation des rapports sociaux, au sein duquel se fabrique un public non politique, un public soumis à la communication et sensible à l'information de type médiatique. L'État esthétique produit un

¹⁹⁵ Il suffit de penser à Alphonse de Lamartine, Eugène Sue, Victor Hugo...

¹⁹⁶ Karl Marx, *La Sainte Famille*, 1845, Paris, Éditions sociales, 1965. Consulter le passage consacré aux *Mystères de Paris*, d'Eugène Sue. Marx remarque que l'ouvrage maintient la foule amorphe.

public enchanté, chose curieuse, à l'aide d'un art désenchanté, l'art contemporain (mais pas seulement lui). À l'aide du principe du « spectacle », si l'on suit Guy Debord¹⁹⁷. Ou plus globalement selon un mécanisme qui consiste à se servir de l'art pour réenchanter le monde, et de la culture pour réenchanter la politique, alors que la politique est l'objet d'un désenchantement majeur et massif. La voie qu'encourage l'État esthétique est celle du rassemblement de foule et de la juxtaposition des pratiques, pour servir de métaphore de la nouvelle forme de cohésion sociale¹⁹⁸.

Notre hypothèse est-elle suffisamment étayée pour aboutir à des conclusions solides ? Nous ne le savons pas. Mais chacun peut tout de même observer, par l'établissement de nombreux faits, que l'État esthétique produit, à l'encontre de ce que l'art contemporain [156] voudrait faire émerger, une absence de résistance à la communication et à l'information, à la raison instrumentale, à l'adhésion subreptice aux normes de la société de consommation. Il fait le choix d'un public rendu servile, capté par des figures, certes, communielles, mais sans voix, de l'unité du corps politique.

S'ensuit, pour nous, cette question ouvrant notre troisième partie : le public esthétisé peut-il être désenchanté ? Tentons de prendre au sérieux une réponse positive à cette question, au moins par un effet de parallélisme : à d'autres occasions, nous avons montré que l'œuvre d'art contemporain résistait au service qu'on lui demandait de rendre. Elle persévère, quelque service qu'on lui demande ou impose, à résister à l'usage d'un art immergé dans la société de consommation et de communication¹⁹⁹. Pourquoi n'en serait-il pas de même du public ?

¹⁹⁷ Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967, Paris, Gallimard, 1994. Rappelons la définition du « spectacle » : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images mais un rapport social entre des personnes médiatisées par des images. »

¹⁹⁸ À quoi se laissent entraîner beaucoup, par exemple le DJ Paul Van Dyk : « La Techno parade ne devrait peut-être pas être considérée comme un phénomène politique, mais quand tant de gens se réunissent ensemble, c'est clairement de la politique (*ein Politikum*) » (*Vocabulaire*, 3 décembre 2003). Mais dont Jacques Rancière persévère à faire la critique, dans *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003- Question : Peut-on dans ce cas parler, au sens durkheimien, d'anomie ?

¹⁹⁹ Peter Sloterdijk emploie d'autres expressions bien venues : *L'art se replie* (*Die Kunst faltet sich ein*), *Kunstforum*, novembre 1989. D'un mot : l'exposi-

La politique du public envers lui-même

Bien sûr, en dépit du fait que le public est l'autre de l'œuvre, est appelé à demeurer vivant et vigilant, comblant sans cesse une distance avec l'œuvre qu'une autre œuvre relance, il peut être manipulé, détourné, médiatisé et enrôlé dans un unisson sans réflexion (« les gens »). Dès lors, il ne « fait » plus collectif, il ne répond plus à (et de) la vie de la cité (comme un vrai public politique). Il est enfermé. Mais, répétons-le, il n'est pas enfermé de droit, il l'est par histoire, non sans qu'on relève simultanément qu'il ne l'a pas toujours été, puisqu'il fut un temps où le public artistique et culturel s'identifiait aux citoyens.

Ce n'est plus le cas. Et, à l'encontre de ce fait, il n'est pas de nostalgie à déployer. En revanche, une question demeure : comment se manifeste cette dissociation (entre le public culturel [157] et le public politique) et comment en sortir ? Mieux même : quelle résistance émane du public, s'il en émane une ?

Car, il n'est pas certain, en première approche, qu'il en émane une du public. Disons, « il n'est pas certain », car nous ne disposons d'aucune enquête qualitative, globale et fiable, et chacun peut exciper de tel ou tel exemple contraire (imitations de foules, perplexités, détériorations, réceptions différenciées, hostiles...), pour prouver ce qu'il veut. De toute façon, il y a certainement du public dans les expositions, parfois beaucoup, parfois peu, et il est tiraillé entre des appréciations contraires (réception, récusation, non-réception...).

Ce qui n'empêche pas de nombreux commentateurs de prétendre que l'art contemporain est un art d'élite et sans public, un art qui n'est pas populaire, et que, par conséquent, il est « normal » que le public, ce qu'ils appellent le « grand public », n'apprécie pas. À dire vrai, on n'en sait rien, et on a toujours un peu le sentiment que le commentateur, le « public savant », dont nous allons reparler ci-dessous, prête au « public » (non savant ? populaire ?) ses propres sentiments, ou ses

tion comporte un grave danger, elle peut pervertir l'œuvre, au point que celle-ci ne peut plus remplir sa fonction d'épiphanie (de révélation de richesses cachées). Heureusement l'œuvre, avant de se dissoudre, peut riposter en se repliant, s'enroulant, à côté de l'exposition.

incapacités à voir/entendre, selon les cas. Si, de surcroît, le discours ne tourne pas en cercle. Quand, enfin, le sens de la polémique sur le « n'importe quoi » de l'art contemporain n'est pas explicitement lié à tout autre chose, en particulier aux enjeux et polémiques qui se distribuent autour de la question de la « perte », de la « disparition » des repères, de la « perte » des hiérarchies et de la « dissolution du lien social », pour lesquels l'art contemporain sert de support parce qu'il pose effectivement, dans le champ de l'art, les problèmes de la valeur de l'œuvre d'art, de la disparition du métier, de la transformation des règles anciennes, de la dédifférenciation entre grand art et mode, etc. Autant de problèmes qu'on peut faire fonctionner par analogie, quoique ce soit par analogie seulement. Cela étant, les directeurs d'institutions d'art contemporain sont moins désespérés que les commentateurs ²⁰⁰. Et ils remarquent que le public, [158] qui n'est pas une entité homogène, ne se laisse pas toujours entraîner sur ce terrain ou, en tout cas, peut réagir à sa propre aliénation par les médias.

Pour ce qui est du « public savant », ainsi que le qualifient les sociologues (par différence, nous l'avons dit, avec le « grand public » et le « public inhabituel » ou « marginal »), les études sont largement connues et diffusées. Tout un pan de ce public songe à reculer devant de nombreuses entreprises contemporaines (règles, œuvres, propositions, etc.). Et paradoxalement, si ce public a fait valoir, pour une part, sa résistance à l'esthétisation de la société en lançant une querelle autour de l'art contemporain, la « résistance » en question a plutôt, sur les autres plans, des allures réactives. Ce sont ainsi les thèmes de la perversion de tout par la médiocrité de la démocratie, du « relativisme profond » qu'on verrait s'installer dans la société, de la « décadence », qui viennent en avant ²⁰¹. La curiosité de cette position est, en défini-

²⁰⁰ Christian Ruby, *Les Résistances à l'art contemporain*, Bruxelles, Labor, 2002. Et ce en l'absence d'élan de l'histoire. Nombre d'œuvres placées en public ont été d'abord boudées, pour être ensuite appropriées, puis devenir des références photographiques locales. Il n'empêche qu'il faudra travailler un jour la question de la « demande sociale d'art ».

²⁰¹ Voir Marc Fumaroli, Jean Baudrillard, et bien d'autres, et le résumé de Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997. Voir aussi la sociologue Nathalie Heinich, examinant les raisons d'adhésion ou non à l'art contemporain, à partir d'une sociologie cognitive et du décalage entre les référents des non-initiés et de ceux des initiés. Voir *Le Triple Jeu de l'art contemporain*. Un rejet qui repose sur trois

tive, qu'elle résiste, sans doute, mais dans la mesure où le critère de référence est une situation antérieure, d'ailleurs complètement idéalisée (« c'était mieux avant ! »).

Il reste, nous semble-t-il, que le public de l'art contemporain et dans l'art contemporain expose plus de finesse, même s'il demeure pris dans des contradictions. Certes, loin d'être frondeur, mais aussi loin d'être simplement passif, il « avance » par petites touches, par explorations et essais, vers des remises en question, dont il importe de tenir compte, même si, compte tenu de l'existence sociale dans son ensemble et de son absence de dynamique, ces petites touches restent dominées par l'esthétisation généralisée. Chacun a pu remarquer les effets de parole [159] suscités par les œuvres et les expositions, chacun a pu déceler des désirs de regarder autre chose, de changer d'existence, de se laisser déranger par telle ou telle œuvre, dans le public, au point que se composent de-ci de-là de petites unités fragiles d'échanges de paroles, à l'intérieur desquelles des processus (nouveaux ? inédits ?) se déploient.

Cela n'a sans doute pas encore la forme générale d'un mouvement qui dessinerait véritablement un espace public de culture ²⁰² ou une histoire, mais c'est, sans aucun doute, une amorce de mouvement tendu vers des exigences nouvelles, un désir encore bridé d'inventer d'autres règles d'existence, de jugement et de sociabilité que celles de l'esthétisation, et dans l'invention desquelles l'art contemporain a certainement sa (modeste) part ²⁰³.

catégories : le malentendu sur la nature de l'œuvre, le refus argumenté à partir de valeurs extérieures à l'art (coût excessif, travail indigent, etc.) et le refus fondé sur des valeurs artistiques.

²⁰² On doit la restauration de la notion d'espace public, au philosophe allemand Jürgen Habermas, qui, avec ce concept, ouvre un point de vue néomoderne sur les conditions de la démocratie. Au XVIII^e siècle, cette scène intermédiaire entre la société civile et l'État émerge avec l'avènement de la bourgeoisie. C'est un espace de personnes privées constituées en un public, est caractérisé par l'usage de la raison, la liberté et l'esprit critique. La société bourgeoise se consolide alors par rapport à l'État, et fait de la reproduction de l'existence une affaire d'intérêt public (*L'Espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1962, Paris, Payot, 1978).

²⁰³ Voir les sculptures de Ludger Gerdes, mises en public à Essen, Münster... Elles incitent le spectateur à réfléchir au lien social. De même, voir le travail de Hans Haacke, qui stimule la conscience morale et démonte des méca-

À la question de savoir si le public de l'art contemporain désire être engagé, ou désire s'engager, en termes politiques, nous ne saurions répondre, d'un bloc, du point de vue qui est le nôtre. En revanche, à la question de savoir si le public désire être engagé, ou désire s'engager, en termes artistiques ou de mobilisation artistique et culturelle collective, nous croyons pouvoir répondre positivement. Ne serait-ce que pour une raison, indépendante du fait que l'art contemporain - prouvant ainsi sa force d'intégration substantielle dans un contexte contemporain - peut proposer des modèles alternatifs de vie sociale : face à l'œuvre, [160] dans l'œuvre, ou par l'œuvre d'art, dès lors qu'il s'y prête, le public est déjà engagé, quoique sans doute en un autre sens du terme. Disons, en faisant de la politique (regarder le travail proposé par un autre, s'approprier des significations, se sentir appartenir à un ensemble de regardeurs, ou de spectateurs...), mais sans politique.

Bien que la diversité des activités du public soit grande, et même que le public soit divers, il est possible de relever sa grande ingéniosité en matière de politique. Boudier une exposition, y venir en masse, dialoguer à propos d'une exposition, se montrer réticent à une interprétation ou à une évaluation, bref, se prêter à des rapports de force divers et variés à propos et autour des œuvres, ce sont une politique et un engagement. Et cela nous oblige à comprendre qu'il est essentiel de ne jamais penser le public en termes d'entité, ou en termes de bloc unifié autour d'une nature ou d'une essence. Le public n'est pas fait, existant quelque part. Il est à faire. Il s'éduque, et par les œuvres, plutôt que par les validations qu'on lui propose d'assumer. Mais il peut s'y prêter, résister, fuir, apprécier, ou juger, autant de manières de faire jouer des rapports de force dans le champ artistique, et de s'en servir pour accomplir la critique implicite du champ de l'art, puis, pourquoi pas ?, de la société.

Certes, ces comportements, ces gestes, ces évaluations et ces jugements ne composent pas une doctrine politique, encore moins une doctrine de l'engagement politique. Mais ils dessinent des possibilités qui pourraient fort bien nous intéresser pour une nouvelle théorie politique, une théorie d'un public actif et mouvant, sans cesse restructuré, et qui nous apprend que tout ne dépend pas des autres ni de l'État, mais dépend de ce que nous entreprenons. Ou de ce que nous pouvons

nismes sociaux et politiques. Et enfin, les travaux de Jochen Gerz, Slimane Raïs...

constituer. Sans doute de petites associations de spectateurs, dialoguant avec et contre le sens commun, dans un espace de jugement en archipels.

[161]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

Chapitre 9

JUGEMENT DE LA FACULTÉ CRITIQUE

[Retour à la table des matières](#)

En cette question du jugement, justement, il y va certes de notre conception de notre rapport à notre présent, de notre rapport aux autres et de notre rapport à nous mêmes. Mais il y va aussi des mots. On ne saurait en effet se dispenser d'une réflexion un peu élaborée sur ce plan. L'usage flottant des termes techniques le plus souvent utilisés : « évaluation », « validation », « valorisation », « valeur », « norme », « appréciation », « préférence », « jugement », avouons-le, rend souvent pénible la compréhension de propos qui sont moins réduits qu'on ne le croit à servir des cercles restreints qu'à conforter la confusion entre des goûts, des impositions de norme, des diagnostics et une attention accordée aux différends, que d'aucuns persistent à appeler tous des « jugements ». Aussi voulons-nous tenter, dans ce dernier chapitre, l'exercice de présenter au lecteur une analyse un peu serrée autour de ces formulations, afin d'en démêler les significations possibles et d'indiquer les doctrines qui les sous-tendent, et dont on pourra disputer à l'avenir plus efficacement. Encore convient-il de faire remarquer d'emblée que cet exercice est déjà pris dans le jeu de ces termes, puisqu'il vise à discerner des significations et que le discernement correspond exactement à un jugement, conçu comme l'acte par lequel un sujet opère la liaison entre des représentations, c'est-à-

dire affirme ou nie quelque chose à propos de telle autre chose. Ainsi le définit le philosophe René Descartes (1596-1650) pour lequel juger est acte de discerner le vrai du faux.

C'est précisément une mauvaise habitude d'identifier à un jugement les énoncés de préférences subjectives (louange, blâme : on y juge quelqu'un ; ainsi la comtesse de Sérizy, dans *La Femme de trente ans* de Balzac, « était souverainement jugeuse » = tout [162] subissait sa « censure »). Ces sentiments dilettantes ne sont pas assertifs. L'espace du sentiment n'est pas l'espace du jugement discursif. L'appréciation sentimentale fait juste ce qu'elle a à faire : énoncer un verdict, une aversion, une apologie. De même que l'appréciation commerciale est liée aux fluctuations des profits ou des mauvaises affaires. C'est sans doute ce pourquoi beaucoup sentent qu'il est nécessaire de prendre des précautions avant d'énoncer ce type d'engouement (appréciation-dépréciation) à propos de quelqu'un, puisqu'il ne contribue qu'à la louange ou au blâme, à l'estime ou au mépris et ne peut qu'entraîner des réactions équivalentes. La morale commune, ainsi l'explique Molière dans le *Misanthrope*, sert moins à discerner qu'à justifier un agrément ou une satisfaction. Elle laisse flotter un parfum désagréable parce que, de surcroît, elle mue l'axiologie choisie en une norme inflexible, alors qu'une norme n'est qu'une condition à remplir pour être déclaré... ceci ou cela. Cette simple préférence qu'on croit formuler en un jugement l'est d'autant moins qu'elle n'entraîne pas au débat.

Cette perspective cavalière, qui surplombe autant l'opinion que les commissions dites d'évaluation, indique fort bien que sont habituellement confondues en un même vocabulaire les quatre opérations différentes citées ci-dessus : un énoncé affectif de prédilection ou la description d'une satisfaction subjective, une validation ou une valorisation, une évaluation et une attention accordée aux différends. Et cette confusion, si elle a l'avantage qu'on peut réserver à tout pouvoir, c'est parce qu'elle enferme essentiellement le locuteur dans une rhétorique de la certitude et un respect du *statu quo*. Autrement dit, de telles associations incontrôlées ne sont pas mystérieuses (et il y a peu de surprises dans les validations des commissions de choix, résultats de plusieurs voix qui se sont accordées pour une même expression), mais elles bornent le jugement à l'exercice d'un type de pouvoir. Astreignons-nous donc à distinguer ces opérations. Rien ne peut obliger à perpétuer cet amalgame, même s'il est favorisé plus ou moins de nos

jours par des lectures rapides des auteurs du pragmatisme anglo-saxon (en particulier John Dewey [1859-1952] et sa distinction entre deux sens du verbe « évaluer » : accomplir un acte de comparaison et ressentir une émotion pour [163] un objet, établie dans *Theory of Validation*) prônant une démocratie d'évaluation, d'enquête et d'expertise, à l'encontre des philosophies de l'histoire et de la libération (opposition - d'ailleurs un peu formelle - expérience *vs* nécessité). Au contraire, exerçons-nous à ne pas confondre les appréciations (« j'aime », « je » mets un *prix* sur..., ce qui ne fait pas un jugement), les processus de validation (marquer quelque chose au sceau d'une norme, déclarer conforme) et de valorisation (faire signe tant vers l'augmentation de la valeur marchande que vers l'émission d'énoncés à fonction classante) qu'on traduit au quotidien par l'« évaluation » (ou par l'étalonnage normatif : meilleur-pire, dont nous rappelons au passage qu'il s'agit de la catégorie de l'identification admirative de la *Poétique* d'Aristote), les opérations d'évaluation proprement dites (qui, au sens nietzschéen, comportent le refus du jugement normatif et visent à déceler des rapports de force au principe des normes et des valeurs) et l'attention portée aux différends (imposant des pratiques de jugement sans référence à une norme, ouverts sur une histoire à engendrer). C'est en tout cas sur ce motif que nous proposons de construire notre démarche, laquelle consiste à mener de front deux tentatives : éclairer les agencements possibles autour de ces quatre opérations et montrer que si nous avons appris à juger dans le cadre d'une raison érigée en moment suprême d'un tribunal, nous pouvons repenser le jugement, de nos jours, sans référence à aucune suprématie, sans verser non plus dans le relativisme postmoderne, et en ouvrant sur un autre moment de notre histoire.

Le fin mot sur un mot

Qu'en est-il du jugement ? Il faut ici encore procéder par coupe. Car, lorsqu'on prétend critiquer la notion de « jugement d'évaluation », il faut savoir que, même sans avoir recours à une philosophie du jugement, on se place sur un terrain particulier, celui des jugements discursifs.

Cela en exclut d'autres. Notamment des actes qu'on appelle aussi traditionnellement des jugements. Par exemple, le « jugement [164] dernier » : il gouverne le grand tableau des Enfers (Platon, 428-348 av. J.-C, l'Apocalypse), et dessine pour des foules d'humains la fin de toutes choses ; mais les tympanes de Moissac et de Conques, qui accueillent les fidèles, n'entreprennent pas la détermination d'un fait ; ils posent une Idée devant laquelle l'esprit humain vient s'abîmer (« Car je suis venu pour sauver le monde et non pas pour le condamner » [Jean 12, 47] ; Tertullien [155-225], *De spectaculis*, chap. 30 ; Jérôme Bosch, *Le Jugement dernier* ; Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* [1880, « La Révolte », II^e partie, livre V, chap. iv]). Par exemple encore, dans le champ de la pratique, le « jugement de l'histoire », cette question du jugement dernier qu'exerce l'action sur les pouvoirs en place : dissoudre, faire disparaître, transformer. Et il n'est pas nécessaire d'être Hegel (1770-1831) ou Marx (1818-1883) pour savoir que l'histoire du monde est le tribunal du monde. Car, on le sait, ce n'est pas tant que l'histoire « jugera », c'est qu'elle a toujours déjà jugé (elle fait passer, remarquent Jules Michelet et Victor Duruy : « Cette justice de l'histoire n'est pas toujours celle de la raison ; elle épargne parfois le coupable, et saute des générations ; mais jamais les peuples n'y échappent », *Histoire des Romains*, 1843, accompagnés lyriquement par Victor Hugo). Toutefois, ces « jugements » ne sont pas discursifs - et d'ailleurs, quant au jugement de l'histoire, les jugements discursifs de la postérité peuvent parfois être différents de ceux de la pratique, si d'aventure le « mort saisit le vif » - et tombent hors de notre réflexion.

Revenons donc au jugement discursif, à la sphère des distinctions, des déductions, relative à l'activité scientifique, politique, esthétique, morale ou administrative. Lorsque la pensée se formule en jugement - ce qui n'est pas toujours le cas, puisque la pensée sceptique consiste à suspendre le jugement pour s'en tenir aux représentations sensibles, la pensée par association se dispense aussi de jugement, et la pensée dogmatique affirme sans jugement -, ce jugement pose deux éléments séparés, et les rapporte l'un à l'autre. Il permet d'asserter quelque chose d'une autre chose, tout en affirmant la validité de ce rapport, face à un auditoire supposé auquel une adhésion est demandée. Il est *jus-dicere*, selon l'étymologie latine, il dit la formule qui a valeur de règle [165] pour telle chose, ou *judicium*, sentence, décision judiciaire. En ce ju-

gement-là, il est bien question du discours, de la forme logique appelée « proposition », c'est-à-dire d'une opération de liaison (association ou disjonction) entre deux éléments, aboutissant à l'énoncé qui l'objective. Le jugement discursif a par conséquent une structure, d'ailleurs mise au jour par Aristote : le jugement, *apophansis*, a la structure d'une proposition linguistique, organisatrice du rapport : sujet-verbe-complément, ou plutôt sujet-copule-prédicat, dont la formulation est reprise et étayée autrement, par la suite, par les stoïciens, sous la notion d'*axioma*. Encore ne recueillons-nous ce travail, au sein de la modernité, qu'en dénouant la liaison ontologique grecque entre les mots et les choses, par conversion du jugement en une opération de rapport entre le cas et la loi accomplie par un sujet. Autrement dit, le jugement est pour nous la fonction spirituelle par laquelle nous plaçons le particulier sous l'universel, ou un donné sous la catégorie qui lui correspond.

À ce titre, le jugement a pour détermination un acte (du sujet) et un rapport, et les deux s'entendent en liaison avec un critère ou une règle (présente ou non), disons une norme (bien, mal, etc.). Nous voilà placés moins devant la question de ladite « évaluation » que devant celle de la validité. À condition cependant de prendre le soin, ainsi que nous le demande Kant (1724-1804) sous la férule de la « critique », de poser le problème de la règle de référence (de la source et de la légitimité, non de la valeur, du jugement), et dans le même temps de discriminer les jugements afin de mieux pouvoir les rapporter à la bonne règle et asserter du bon cas (de la validité différente du vrai, du bien, du juste, du beau, etc.). La philosophie du jugement condensée par Kant, dans les trois *Critiques*, procède en effet à un reclassement complet de la théorie du jugement qui gouverne assez largement nos pratiques modernes. Elle distingue trois types de jugements discursifs.

- Les « jugements de connaissance », déterminants, disons les jugements scientifiques (la loi de la chute des corps, par exemple). Ils résultent de la démarche même du savant. Ce dernier dispose d'un cas (un corps tombe), et il doit dégager la loi (problème de subsumption expérimentale). Il doit construire [166] le phénomène, et il lui faut découvrir la règle sous laquelle ce dernier peut être subsumé. Ce jugement n'est pas « évaluateur ».

Les « jugements pratiques », judiciaires (sanction), éthiques (décision de s'imposer une conduite universalisable) ou politiques (qui

fixent, définissent, autorisent universellement). Ils s'appuient sur des normes. Le juge, par exemple, dispose d'un cas et d'une loi. Il applique la loi sur le cas. Cela s'appelle « juger ». Ces jugements ont des prétentions à l'universel, quoiqu'il n'aille pas de soi que le juge sache organiser le bon rapport, que l'être éthique sache s'exercer correctement, que le politique sache promouvoir la cité juste. Ils ont des fonctions normatives (qu'on peut vouloir limiter, par exemple en politique, selon l'ancienne voie choisie par Régis Debray dans la *Critique de la raison politique*). Ils valident des cas (ce que beaucoup appellent « évaluer »).

Les « jugements de goût », qui n'ont que peu à voir avec l'œuvre d'art, mais beaucoup avec la sensibilité du récepteur. Esthétiques, ils naissent à propos de cas, énoncent l'état dans lequel le sujet est mis (plaisir-déplaisir), mais ne tombent sous le coup d'aucune loi (nul ne peut me contraindre de trouver telle œuvre « belle »). Néanmoins, ils ont une prétention à l'universalité. On peut affirmer que ces jugements sont réfléchissants (ils valorisent sans doute, mais peuvent aussi valider une œuvre de façon exemplaire aux yeux de tous [en réalité, en fonction de l'autorité du « juge »]).

On notera deux choses pour finir sur ce point : d'une part, qu'une appréciation (un sentiment : « j'aime ») n'est pas un jugement (mais un sentiment, un « cri », dit Baudelaire, OC, p. 721, et qui peut être contradictoire, *idem* : p. 717, ou « capharnaüm des sentiments » : p. 723), d'autre part, que ce que beaucoup appellent « évaluation » ou « jugement d'évaluation » (normatif), de nos jours, correspond plutôt à ce qu'il faudrait appeler un jugement de validation-valorisation satisfaisant pour le *statu quo*, et que si la question de la validation renvoie bien à un type de jugement, celle de l'évaluation prise en un autre sens, non normatif, pourrait bien s'en exclure.

[167]

La faculté moderne de validation

Si l'on devait commenter l'importance historique de cette question du jugement (et de la discursivité) ou de cette question de notre rapport aux jugements, ou encore de la centralité du jugement dans notre culture, puisque nous en faisons, de manière dominante, une structure de notre pensée et de notre volonté - jusqu'à en faire, dans le cas des sociétés de contrôle, l'instrument des pratiques de qualification et d'expertise -, il faudrait non seulement rappeler que la focalisation sur l'éducation de l'esprit par le jugement, par les activités de jugement, est moderne, mais encore montrer, corrélativement, qu'elle témoigne de la rupture qui a eu lieu, au seuil de cette modernité, entre un monde d'ordre ou de valeurs et un monde de normes, rupture grâce à laquelle l'homme ou le sujet humain est, désormais seul, placé en posture d'énoncer et de discriminer le vrai et le faux, le beau et le laid, le bien et le mal... Au sein de ce monde moderne, l'affirmation des valeurs ne va plus de soi. C'est bien un monde désenchanté. Et, il faut y apprendre à valider les pensées et les actes par soi-même, par des normes fixées dans le cadre de l'autonomie du sujet (sa liberté principale), individuel ou collectif, selon les cas.

En effet, à partir du XVII^e siècle, le déploiement de la philosophie du jugement bouleverse, dans un premier temps, la manière de concevoir les formes de l'existence et les formes d'activité de l'esprit. Pour les formes de l'existence : nul n'a plus à imiter ce qui est écrit, ou à lire dans l'Écriture la valeur accordée à des objets, des sentiments, etc. ; chacun doit désormais juger la situation et décider soi-même, dans un profil d'universalité, quelle validité accorder aux actions, quelle norme imposer à chacun. Pour les formes de l'esprit : elles ne s'expriment plus par adhésion aux choses, mais dans des jugements organisant des rapports entre le langage et les choses (relation, subsomption ou causalité). Bref, les combinaisons ne sont plus données (en un *cosmos*) ou créées par un Dieu. C'est à l'esprit à faire jouer son pouvoir normatif, ou à quelques sphères culturelles majeures, ayant élaboré des légalités immanentes, à servir de guide (les sciences en matière de vérité,

l'éthique en matière [168] de bien, la politique en matière de juste, les arts en matière d'appréciation de goût).

À cet égard, le jugement introduit, dans la parole et l'échange des paroles, une régulation nécessaire par des critères servant à définir les objets de référence, les règles d'énonciation communes, et les modes d'application du jugement (qui diffèrent selon qu'il est scientifique, politique, moral, esthétique, etc., et dont l'apprentissage s'accomplit historiquement dans les séances de discussion consacrées aux œuvres dans les académies ou dans la pratique des conversations de salons, et de nos jours, à l'école). Du coup, les problématiques du jugement incluent simultanément l'idée d'une distance prise ou à prendre avec le poids des autorités indiscutables pesant sur les mœurs. Elles facilitent, par exemple, la tâche des artistes (on ne juge plus de la véracité de leur œuvre selon la manière dont elle raconte un épisode biblique, une œuvre n'étant « belle » que si elle correspond à ce que l'autorité affirme).

Dans un second temps, on peut surprendre ici les germes de toutes les théories modernes de la liberté et de la démocratie. Car qui dit jugement, dit rapport nouveau entre les mots et les actions. Par différence avec la sphère religieuse, qui laisse croire que les mots sont l'action (c'est le mode d'expression de Dieu), cette configuration dessinée par le jugement nous apprend ce que nous faisons et comment nous le faisons en séparant les mots et les actions (bien avant que nous ne soyons capables de traiter les mots comme des actions : voir John Langshaw Austin [1911-1960], *Quand dire c'est faire*).

En somme, on ne peut penser cette question du jugement en dehors d'une théorie du sujet individuel ou collectif, de ses facultés, et de procédures de validation (imposition, discussion, négociation, etc.). Le jugement devient le mode fondamental sous lequel se partagent les normes, mais aussi se discutent les orientations des activités humaines. Par la centralité du jugement, les hommes sont entraînés à délibérer, chacun avec soi-même et collectivement. Dans ce cadre, le vrai, le bien, le beau, le juste, ne sont plus des absolus (au sens traditionnel), c'est-à-dire des « choses métaphysiques » unifiées dans le Bien (dont la fonction axiologique, à partir du monde intelligible, est définie par [169] Platon) ou en Dieu (relevant du mystère d'un Au-delà). Il ne va plus de soi que des valeurs correspondent à la structure du monde. On ne peut plus se contenter d'en constater la présence ou de

les appliquer. Aucune tradition n'en légitime. En revanche, les normes relèvent d'une élaboration entreprise par le ou les sujet(s), donc du discours et de la discussion collective (qu'elles en soient le préalable ou le résultat). C'est même pour cela que les classiques - qu'ils soient rationalistes (traitant la connaissance comme un jugement) ou empiristes (opposant le jugement, lieu de la probabilité, et la connaissance, lieu de la certitude, et définissant le jugement comme acte de prendre un objet comme meilleur pour soi, ainsi qu'il en va chez John Locke [1632-1704]) - ont cherché à penser le passage du pré-jugé au jugement par conversion de soi, éducation ou débat. Ou rapporté le jugement à la volonté, non à l'arbitraire.

L'émergence d'une évaluation sans jugement

Ne serait-ce pas cette pratique du jugement de validité ou de valorisation qui, une fois figée en une référence absolue, est devenue un instrument de contrôle, de nos jours, et qui suscite des pratiques « réformatrices » d'évaluation et d'expertise, afin de faire supporter le poids du contrôle social par les individus eux-mêmes (par incorporation d'une « évaluation » qui aboutit à un quasi-autocontrôle) ? En effet, si on réfléchit posément aux pratiques de l'évaluation (affirmations conventionnelles en commission d'évaluation, en évaluation de compétence, ou de performance, etc.), on s'aperçoit de ceci : soit l'évaluation conduit à valider ou invalider une pratique ou l'activité d'une personne, et alors elle relève bien d'un jugement normatif ; soit l'évaluation contribue seulement à situer quelqu'un ou quelque chose sur une échelle de préférence en référence à des concurrents (le mettre en valeur, valorisation), et en jouant sur des seuils (étalonnage : en deçà/au-delà), et alors elle devient un appel à la correction d'une trajectoire, à la réadaptation ou à un effort de conformité. Soit d'ailleurs qu'il s'agisse du résultat d'une attitude affective, d'une préférence subjective déguisée de l'évaluateur [170] (ou d'une « indulgence relationnelle », comme le dit joliment Éric Troncy, à propos des *Art Awards*), soit qu'il s'agisse de l'application d'un pouvoir institutionnel. Cela fait toute l'ambiguïté de l'usage de la notion d'évaluation, et plus encore de la notion de « jugement d'évaluation » ! Ne ferait-on pas mieux de parler de pratiques aliénantes ? Comme l'écrit Ronald de Souza dans le *Dic-*

tionnaire d'éthique et de philosophie morale (t. I, Paris, PUF de poche, p. 625) : « Toute évaluation, pour autant qu'elle ne se réduise pas à une affirmation purement conventionnelle, repose sur une attitude affective. »

Entretenir cette ambiguïté est d'autant plus grave que la notion d'évaluation (sans référence à un jugement, à une norme, au *statu quo*) reste décisive pour ceux qui veulent échapper tant aux références au « grand évaluateur » (Dieu) qu'aux fonctionnements des sociétés de contrôle. Chacun le constate par exemple chez Michel Foucault (1926-1984) dont la pratique est celle d'un *diagnostic*, évaluateur des forces en présence sur tel ou tel terrain, aux fins de le mettre en question, et chez Gilles Deleuze (1925-1995), dont la pratique, cette fois, est celle de l'évaluation des lignes de fuite tracées à l'encontre des normativités par certaines activités (littérature, cinéma, luttes sociales, etc.). Ce dernier en particulier veut non seulement en finir avec le jugement logique (la procédure d'attribution, articulée au « est » unificateur parce qu'il ramène toute chose au Même) - tant pour définir la pensée que pour rédiger sa pensée, puisqu'une écriture nomade l'expose qui privilégie la simple relation « et », prise non comme synthèse, mais comme bégaiement et devenir, séparation et articulation, maintien de la tension -, mais encore, il récuse tout jugement de valeur - opposant notamment « juger avec des valeurs » (extrinsèques et extérieures au discours considéré) et « évaluer d'après des implications » (en fonction d'une cohérence interne).

Ce qui est baptisé « évaluation » dans cet autre cadre, on le voit bien, ne se résume plus du tout ni à la validation et au jugement ni à l'exercice de décerner une place dans une échelle, de préférer ou de valoriser. « Évaluer », c'est adopter une pratique au sein de laquelle l'idée d'une productivité de l'infini réel est pleinement assumée ; l'idée qu'il est par conséquent impossible [171] de clore le réel par un jugement, ou l'idée selon laquelle chaque œuvre humaine se constitue au croisement de plusieurs lignes, la ligne n'étant jamais régulière, chaque œuvre n'étant rien d'autre que l'arrêt du mouvement de la ligne, permettant aussitôt sa propre reprise ailleurs. Comment par conséquent juger d'une œuvre si elle est une ligne singulière ? Aussi bien, ce qui importe, dans une perspective d'évaluation, ce sont les lignes et non les œuvres, les espacements. Mais à quelles fins ? Dans l'œuvre de Deleuze, en tout cas, celle d'une ontologie de la singularité

cherchant à poser le principe d'une pure contingence de toutes choses, récusant toute domination et tout *statu quo*.

Il faut donc maintenant mettre au jour le secret de cet autre usage du terme « évaluation ». Ce n'est pas en vain qu'il est mentionné ici pour désigner ce qui veut échapper à la canalisation (validation), et par exemple, à celle qui, comme l'indique Nietzsche (1844-1900), fait encore de nous des croyants à l'égard des artistes, des scientifiques, des hommes politiques (*Généalogie de la morale*, « L'Idéal ascétique »). Rarement, il est vrai, plus de ferveur fut mise à dénoncer ces illusions, et à indiquer qu'on pouvait refuser de se soumettre à une perspective judicative et validante (jusque dans l'écriture, passant à l'aphorisme). Comment ? En adoptant une perspective généalogique, la généalogie consistant en une évaluation des valeurs humaines dans le tout du monde (valorisation positive, dévaluation, transvaluation). Elle met au jour les forces qui président aux énoncés de valeurs, et affirme sans détour que les valeurs ne sont pas des absolus. L'origine des valeurs n'est pas dans un arrière-monde, mais dans certaines conditions dans lesquelles les hommes inventent leurs jugements de valeur. En évaluant donc les valeurs, en dévoilant leur provenance, nous découvrons que ce n'est pas parce qu'il y a des valeurs que nous agissons. C'est parce que nous voulons agir de telle ou telle manière que nous fixons des valeurs. Dans l'action, nous voulons confirmer des hiérarchies (acceptées, imposées, négociées, ou accordées) que nous produisons (bon-mal ; beau-laid ; avoir des objectifs-se laisser aller). Toute validation correspond par conséquent à un acte de puissance et d'ordonnement imposé à partir d'une volonté de hiérarchiser. Seule la pratique de la hiérarchie permet de [172] décider de la valeur des actions. La propriété de la valeur est donc de « remplir » le jugement de telle sorte qu'il projette sur le monde des distinctions, et qu'un certain type d'unité se construise entre les sectateurs de jugements identiques.

Nietzsche ancre son raisonnement dans une lecture particulière du statut du jugement esthétique (ni détermination conceptuelle ni législation de la raison pratique), une lecture qui ne veut pas entendre parler d'un sujet qui jouirait d'une plénitude quelconque donnant le sens absolu de toutes choses (par révélation ou téléologie). En un mot, si le travail « évaluateur », opéré par Nietzsche, consiste à chercher à dire ce que valent les valeurs (et non pas à affirmer qu'elles valent), à dé-

nouer les illusions intégrées dans la base de la culture au titre de modalités contraignantes (le jugement de validation et de valorisation), c'est que, à partir d'une perspective esthétique, il veut mener (si possible aux côtés de Richard Wagner) une lutte de transvaluation des valeurs pour pousser l'Allemagne notamment à un renouvellement de sa culture et de sa civilisation (par surgissement ou irruption de l'inédit). Il veut de surcroît substituer à une définition monologique de la modernité, la définition d'une modernité plurielle, en devenir infini. Une modernité organisée en stratifications, côtoiements, rebondissements et/ou niveaux pétrifiés. C'est précisément ce qui le ramène, à la fin de sa vie, à Wolfgang von Goethe interprété comme « génie de la culture », capable d'organiser sans la trahir l'irréductible pluralité du monde.

Le ressort de sa démarche tient dans un doublet : évaluation-transvaluation. Celui-ci définit une attitude face au monde et au langage, celle du soupçon (il faut évaluer les valeurs !). Le langage dit autre chose que ce qu'il dit, toute affirmation est un hiéroglyphe, d'autant, répétons-le, qu'il n'y a rien de caché dans le monde, ni profondeur derrière les choses (une origine, un fondement). Partant, si tout est en surface, nous avons surtout une tâche à accomplir, celle de modifier sans cesse l'espace de valeurs et de signes dans lequel nous nous mouvons, afin de produire de nouveaux regards, de regarder les choses autrement et de voir de nouvelles choses. Aussi la pratique de la transvaluation n'a-t-elle pas besoin d'une axiologie, mais d'une [173] interprétation, l'idée d'interprétation évaluatrice suggérant même qu'il n'existe que des interprétations, à l'infini.

Notre curiosité n'est cependant pas encore satisfaite. On peut se demander encore en quoi cette voie nous intéresse aujourd'hui, au-delà de ses effets immédiats de polémique avec les pratiques de validation-valorisation. C'est que ces pratiques s'étendent de nos jours, avec des variations normatives qui commandent qu'on les remette à nouveau en question. À notre époque, les phénoménologues, par exemple, ont cru pouvoir abolir le monde du jugement, mais n'ont pas mis en question le monde de la validation. De là, le rôle social paradoxal de la phénoménologie dans les pratiques de validation, et les critiques auxquelles elle doit être confrontée, dussent-elles justement venir du monde de la pensée évaluative nietzschéenne. La phénoménologie, il est vrai, se donne pour une science descriptive. Pour ce faire, elle suspend tout ju-

gement préalable, voulant revenir à la chose même (par réduction eidétique). Mais ce n'est pas pour abolir les validations ni les valorisations. Au contraire, le phénoménologue ne cesse, dans le cadre de son travail, de distinguer les objets en rejetant ceux qui ne conviennent pas à ses analyses. Ainsi pourrait-on revenir sur le fait de l'adéquation très particulière que la phénoménologie esthétique entretient avec l'art moderne non figuratif.

Validation, évaluation, différend

Mais sommes-nous pour autant obligés de nous restreindre à ces formules opposées : la validation *ou* l'évaluation, quant à nos rapports avec le monde, les autres et nous-mêmes ? Ne pouvons-nous tenter de nous exercer à nous déprendre des jeux (d'inversion) qu'elles entretiennent l'une par rapport à l'autre ? Ne pouvons-nous ouvrir une troisième voie, celle d'une théorie du différend, qui ne se restreindrait *ni* à la validation *ni* à l'évaluation ?

Certes, la pensée et la société modernes sont légitimées par les activités de jugements normatifs. Au sens où le jugement correspond à une attention spécifique à une certaine sociabilité [174] et à un type de finalité (pourquoi faisons-nous quelque chose ? Ne devons-nous pas agir en visant des fins ? Et produire toujours quelque chose à destination d'autre chose ?). Notre forme de sociabilité, en particulier, est tout à fait centrale dans le jugement parce qu'elle est la manifestation d'un comportement ou d'un apprentissage : celui de la communicabilité et de la publicité qui soutient l'idéal normatif, d'abord des Lumières (nous séparant des Grecs qui, s'ils ont une philosophie de la cité, laissent de côté la question de l'autre, et du monde médiéval, pour lequel l'autre est un « semblable »), puis de la modernité (la discussion, le débat). Mais elle enveloppe sa critique sous la forme de l'évaluation, et donc d'un appel à reconnaître le fait que la condition humaine pourrait être plutôt celle de la pluralité, pluralité que l'évaluation refuse de résorber sous une quelconque synthèse, mais qu'elle laisse aussi proliférer sans signification collective.

Qui ne perçoit alors le dilemme historique devant lequel nous nous trouvons ? Ou bien nous cherchons à explorer des normes en vue de la

fixation d'une échelle sans laquelle les entreprises humaines nous semblent vouées à l'arbitraire ; ou bien nous exhortons à renoncer à toutes les normes en affirmant que les possibles s'équivalent, l'essentiel étant d'être résolu à déplacer les choses sans souci de normativité. De ce point de vue, rien n'est plus tentant que de simplifier la condition humaine actuelle à outrance, en légitimant cette alternative, désignée désormais par les termes « moderne » et « postmoderne » : ou bien des validations (modernité) ou bien des équivalences généralisées (postmodernité). Ou bien une axiologie normative ou bien une interprétation infinie de toutes choses. Encore cette polémique symétrique nous révèle-t-elle particulièrement bien que si les hommes conquièrent le monde en le réduisant aux normes qui sont les leurs, la difficulté commence lorsqu'on fige les normes au point de croire que le monde doit leur ressembler. On peut alors comprendre les difficultés auxquelles s'expose le monde contemporain : refuser de juger, si juger c'est trancher brutalement, mais aussi faire croire qu'évaluer n'est pas valider, alors que cela y revient.

Il n'empêche, les phénomènes rencontrés ne sont pas résolus dans ou par ce dilemme. Il est même probable qu'on ne peut [175] uniment abandonner tout jugement de notre situation, si nous souhaitons encore la transformer et explorer d'autres possibles. Mieux vaut sans doute réapprendre à juger autrement, et replacer le jugement (et non pas seulement le langage) dans une nouvelle perspective absente de téléologie, d'élévation ou de tribunal jugeant en référence à un absolu, comme de leurs contraires, le hasard, l'équivalence, le subjectivisme, le relativisme ou le laisser-faire. Un jugement témoignant du différend ou des différends, et qui pourrait nous pousser à entraîner notre histoire dans une réorientation profonde, très éloignée de la présupposition d'un unique et uniforme monde commun.

À cet égard, il nous semble qu'il est même possible de rendre compte de la situation contemporaine des énoncés en dressant une table des jugements contemporains, et de leur efficacité ou inefficacité relative (voir le tableau n° 6, en annexe, p. 182) au regard des problèmes théoriques ou politiques traités, ainsi que des manières de faire choisies. Chacun peut organiser une telle table à partir de présupposés différents des nôtres. Mais si nous plaçons au centre d'un tel tableau l'idée selon laquelle nous cherchons à rendre effective l'existence d'un universel concret à partir du jeu des différends, se distribuent autour

de ce centre, non sans ménager de multiples passages, deux échelles opposées. La première situe successivement les jugements dogmatiques, les jugements conditionnés et les jugements enfermés dans des procédures ; cette première série regroupe les jugements normatifs et imposés uniformément, à un titre ou un autre. La seconde échelle regroupe les mises en crise du jugement les plus courantes, de nos jours : le postmodernisme, le relativisme et le pragmatisme.

Cette table, ou plutôt ce spectre de distribution des jugements actuellement existants dans notre société, peut certes fonctionner à partir des variations réciproques qui sont logiquement soutenables dans notre espace de pensée. Si on la prend pour une carte, elle peut aussi aider à comprendre la nécessité d'éviter les postures désenchantées et nostalgiques, ou encore le recours aux aventuriers. Néanmoins, nous la soumettons à la position que nous défendons : l'élaboration dans les conditions actuelles d'une pensée de la conflictualité et de la pratique (politique) des [176] jugements à partir de la reconnaissance des compétences acquises par chacun. Dans ce cadre, la philosophie a moins à parler à la place des autres ou à parler de la position des autres, qu'à tenter, avec les autres, de construire des archipels de partage des dissentiments, susceptibles de permettre à la fois d'analyser les pratiques contemporaines, de décider des écarts à pratiquer et de dessiner une voie grâce à laquelle nous pourrions envisager un rebond de notre histoire présente ou de l'exploration de nouveaux mondes possibles.

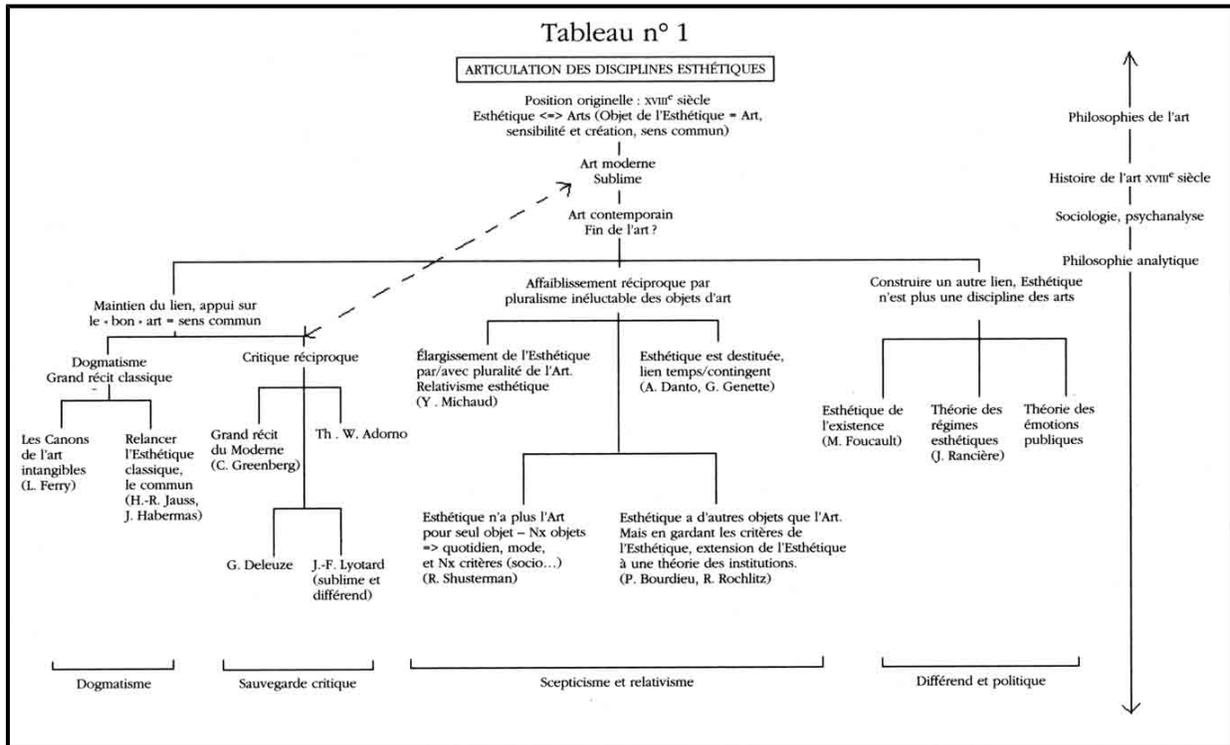
[177]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

ANNEXES

Tableau no 1
Articulation des disciplines esthétiques

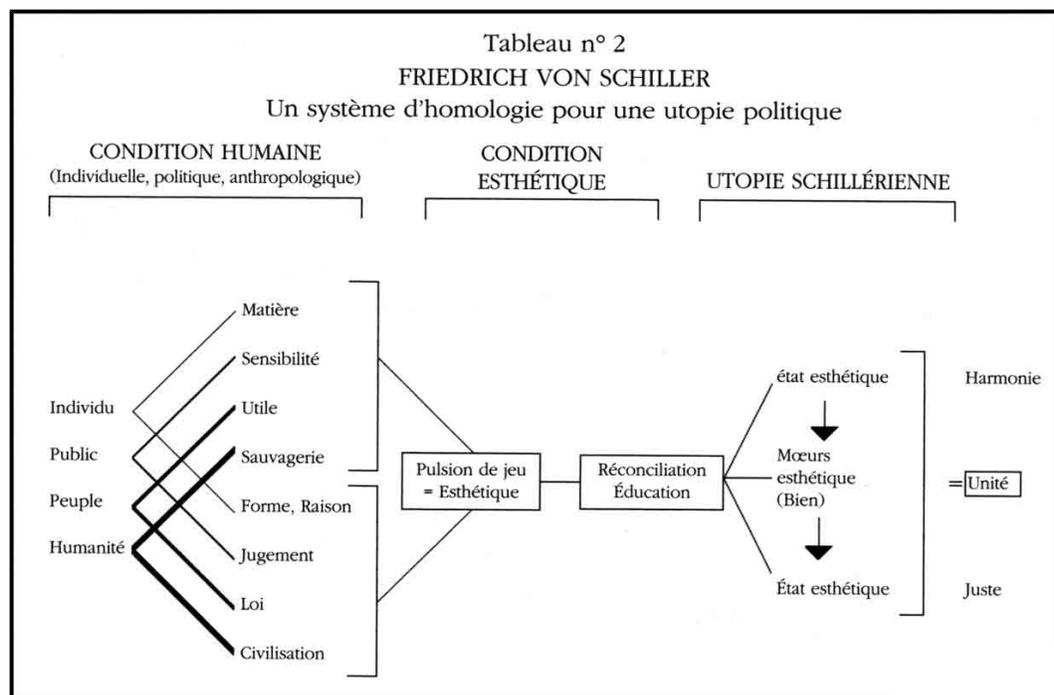
[Retour à la table des matières](#)



[178]

Tableau n° 2
FRIEDRICH VON SCHILLER
Un système d'homologie pour une utopie politique

[Retour à la table des matières](#)

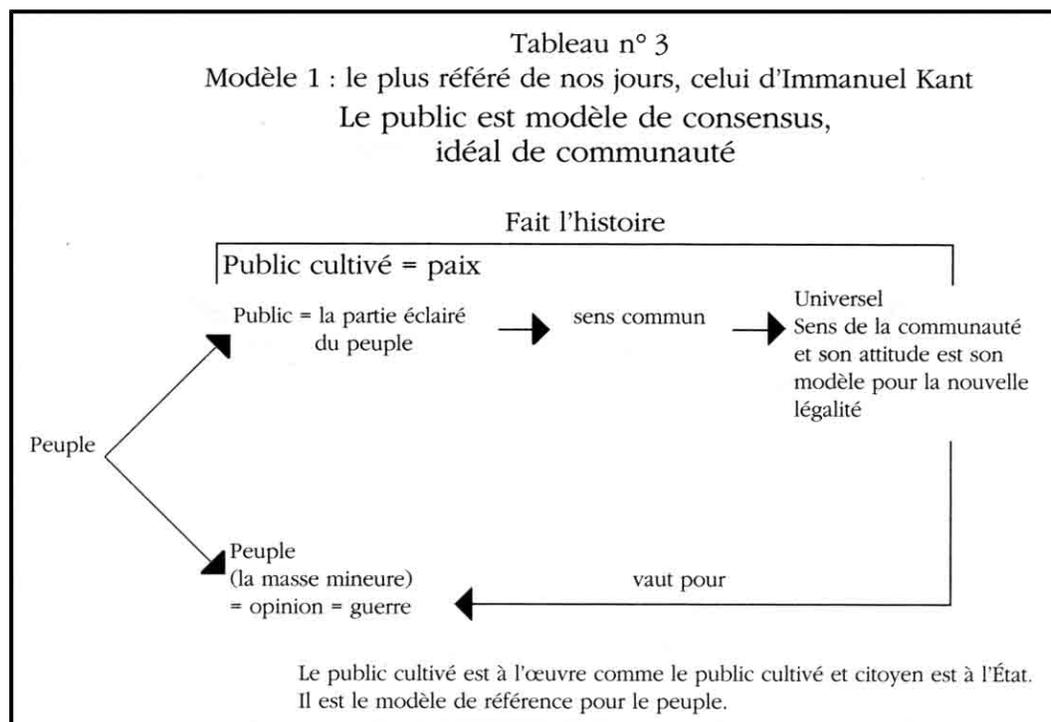


[179]

Tableau n° 3

Modèle 1 : le plus référé de nos jours, celui d'Immanuel Kant Le public est modèle de consensus, idéal de communauté

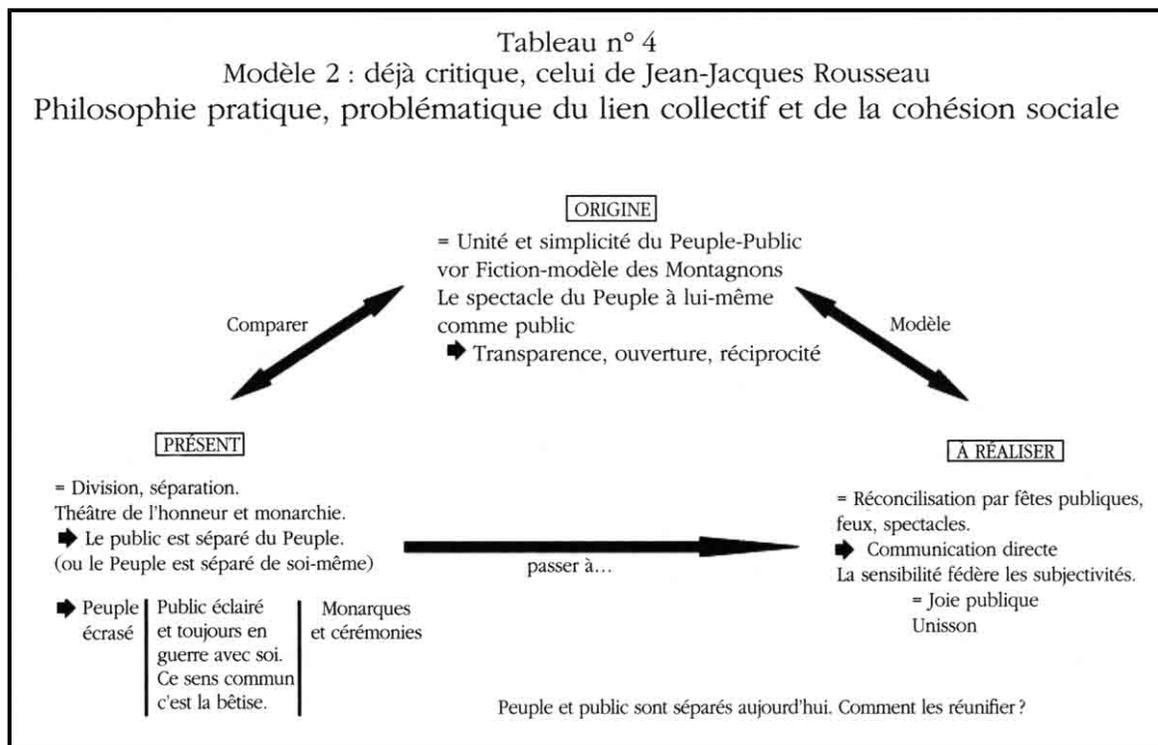
[Retour à la table des matières](#)



[180]

Tableau n° 4
Modèle 2 : déjà critique, celui de Jean-Jacques Rousseau
Philosophie pratique, problématique
du lien collectif et de la cohésion sociale

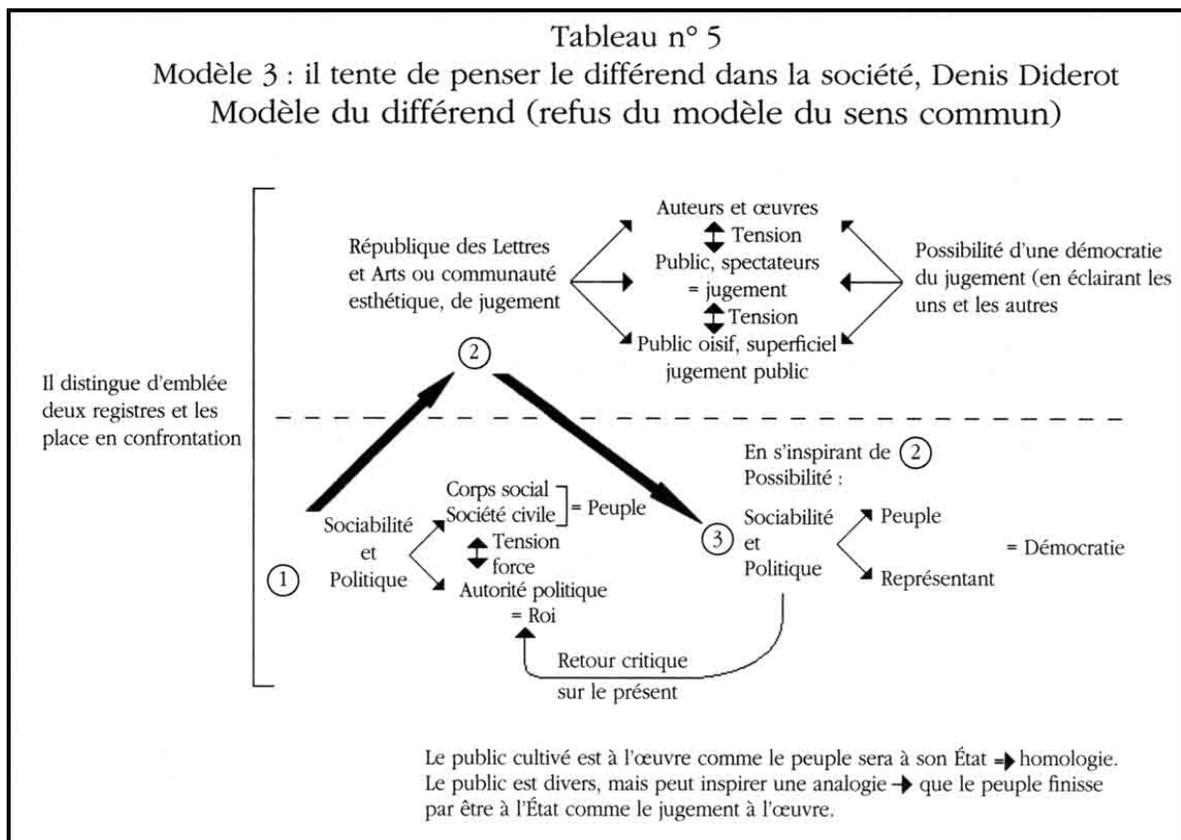
[Retour à la table des matières](#)



[181]

Tableau n° 5
**Modèle 3 : il tente de penser le différend
dans la société, Denis Diderot**
Modèle du différend (refus du modèle du sens commun)

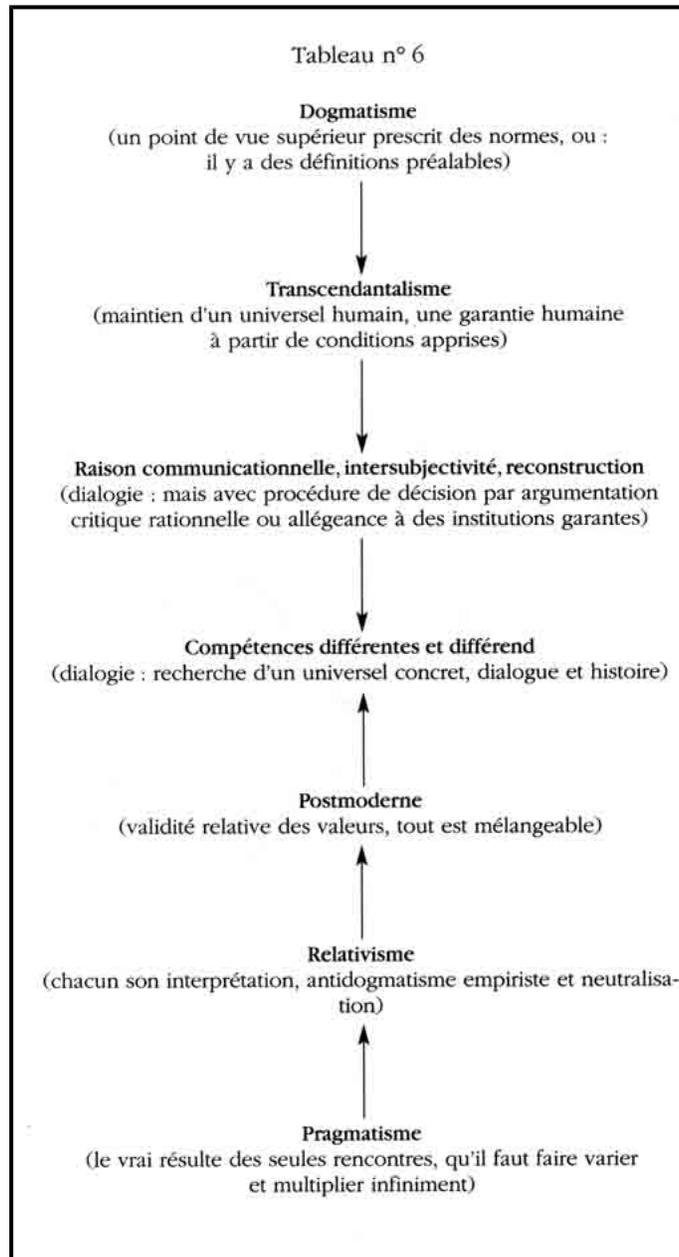
[Retour à la table des matières](#)



[182]

Tableau n° 6
Dogmatisme
(un point de vue supérieur prescrit des normes,
ou : il y a des définitions préalables)

[Retour à la table des matières](#)



[183]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

SOURCES

[Retour à la table des matières](#)

Les textes ici présentés proviennent, selon les cas, de conférences prononcées devant des publics non professionnels ou d'articles publiés dans des revues professionnelles. Ils procèdent de deux options philosophiques différentes : aider à comprendre (lorsqu'une question est donnée) et rebondir sur du penser (en élaborant des questions). En fonction de la teneur générale que nous voulions donner à cet ouvrage, ils ont fait l'objet de légères modifications destinées à faciliter le travail de tissage entrepris en lui ainsi que l'entrecroisement de ces deux responsabilités philosophiques. Par leur publication sous cette nouvelle forme, nous souhaitons rendre hommage aussi bien au public qui a eu l'obligeance de nous écouter qu'aux rédacteurs en chef des revues qui nous ont fait confiance. C'est avec l'autorisation de ces derniers que nous avons entrepris cette nouvelle tâche d'élargir le public des lecteurs et l'archipel de nos échanges. Et c'est avec l'amitié qui nous lie à Bernard Condominas que nous l'avons menée à bien.

Partant, peut-on mieux remercier ces revues qu'en répandant un peu plus leur nom dans le public ? On en trouve d'ailleurs aisément les coordonnées sur Internet.

Il s'agit respectivement de :

Espace de Libertés, magazine du Centre d'action laïque, CAL Brabant Wallon (n° 337, décembre 2005, « post-, hyper-modernité ? »).

Raison présente (n° 156, 2005, « Esthétique et philosophie »).

Les Cahiers du CERFEE, Centre de recherche sur les formes d'éducation et d'enseignement, université Paul-Valéry-Montpellier-III (n° 17, 2001, « À la recherche d'une éducation esthétique »).

Illusio, UFR STAPS de l'université de Caen (n° 4, été 2006).

[184]

Le Philosophoire, Laboratoire de philosophie (n° 25, décembre 2005, « La Modernité »).

EspacesTemps, Les Cahiers (nos 89-90, 2005, « Évaluer l'évaluation »).

Quant au public qui nous a écouté et qui a posé des questions grâce auxquelles ces textes ont été, par la suite, achevés, il s'est formé momentanément à Pontault-Combault, à Lille ou à Grenoble. Il retrouvera sans doute ici une atmosphère pour lui désormais datée.

[185]

DEVENIR CONTEMPORAIN ?
La couleur du temps au prisme de l'art.

Table des matières

Quatrième de couverture

Introduction. Rebondir sur le temps présent [5]

Chapitre 1. Contemporain : être ou devenir ? [13]

Chapitre 2. Une théorie du contemporain dans l'art [27]

Chapitre 3. La fin de l'indexation du spectateur à l'esthétique [39]

Chapitre 4. Des relations conflictuelles entre l'esthétique, la philosophie et l'art [47]

Chapitre 5. La beauté moderne : esthésique, esthétique et liberté chez Friedrich von Schiller [61]

Chapitre 6. Le tournant esthétique de la pensée contemporaine [91]

Chapitre 7. Le « public » contre le « peuple » : une structure de la modernité [121]

Chapitre 8. Le public désire-t-il encore s'engager ? [145]

Chapitre 9. Jugement de la faculté critique [161]

Annexes [177]

Sources [183]

[186]

Dans la même collection

Miguel Abensour, *La Démocratie contre l'État, Marx et le moment machiavélien*, 2004.

Alfred Adler, *Roi sorcier, mère sorcière, Parenté, politique et sorcellerie en Afrique noire*, 2006.

Victor Bérard, *La Politique du Sultan, les massacres des Arméniens : 1894-1896*, préface de Martin Melkonian, 2005.

Allan Bloom, *La Cité et son ombre. Essai sur la République de Platon*, traduction de Etienne Helmer, 2006.

Benedetto Croce, *Bréviaire d'esthétique*, préface de Gilles A. Tiberghien, 2005.

Vincent Delecroix, *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*, 2006.

Alain Fillion, *À la recherche de l'expédition Franklin. Disparue dans l'archipel arctique*, 2007.

Stanislas Fumet, *Arthur Rimbaud, mystique contrarié*, préface de Pierre Brunel, 2005.

Edith Garnier, *L'Âge d'or des Galères de France, Le champ de bataille méditerranéen à la Renaissance*, 2006.

Alfredo Gomez-Muller, *Sartre, de la nausée à l'engagement*, 2005.

Jean-Yves Guiomar, *L'Invention de la guerre totale, XVII^e-XX^e siècle*, 2004.

Soeren Kierkegaard, *Exercice en christianisme*, traduction de Vincent Delecroix, 2006.

Anne Kupiec, *Karl Mannheim. Idéologie, utopie et connaissance*, 2006.

Bertrand Levergeois, *Pasolini, l'alphabet du refus*, 2005.

François George Maugarlone, *Caverne Cosmos. Essai d'exploration*, 2006.

Marie-Christine Natta, *Le Temps des mousquetaires*, 2005.

[187]

Muriel Pic, *Le Désir monstre. Poétique de Pierre Jean Jouve*, préface de Jacques Le Brun, 2006.

Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, 2005.

Jean-Louis Vieillard-Baron, *Hegel, penseur du politique*, 2006.

Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky*, biographie, 2005.

[188]

[189]

Cet ouvrage a été imprimé par
l'imprimerie Corlet à Condé-sur-Noireau
pour le compte des Éditions du Félin
en février 2007.

Imprimé en France
Dépôt légal : février 2007
N° d'impression : 98253

Fin du texte